**UNIWERSYTET RZESZOWSKI**
**Wydział Filologiczny**

**Dyscyplina: językoznawstwo**

**MAŁGORZATA BOŻEK**

# TWÓRCZOŚĆ REPORTAŻOWA HANNY KRALL.

# EWOLUCJA GATUNKU I STYLU

**Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem**
**prof. dr hab. Grażyny Filip**

**Rzeszów 2025**

**Dziękuję Pani Profesor Grażynie Filip**

**za zaproszenie do kolektywu myślowego i czułą, pełną twórczego**

**zaangażowania podróż po rozległym uniwersum mowy.**

**Za wiarę w to, że potrafię.**

**Warto mieć w życiu swoich Mistrzów**

**Spis treści**

WPROWADZENIE ..... 7

ROZDZIAŁ I..... 30

Definicja, wzorzec gatunkowy i historia reportażu w polskiej genologii ..... 30

1. *Ga(tu)nek dziennikarski Hanny Krall*. Reportaż w formie sylwetki. Sylwetka w formie reportażu. Reporterka o reporterce..... 30

2. Genologia językoznawcza i prasowa. Przegląd stanowisk badawczych..... 42

2.1. Geologia językoznawcza: typologie i koncepcje. Wspólny cel, różne drogi..... 42

2.2. Genologia dziennikarska/medialna? Dylematy generyczne ..... 55

3. Historia polskiego reportażu prasowego i książkowego. Etapy rozwoju i kluczowe przełomy genologiczne..... 59

3.1. Spór o geny, czyli kto jest ojcem polskiego reportażu prasowego? ..... 59

3.2. Reportaż przełomu XIX i XX wieku. Quasi reportażowe formy. Narodziny świadomości gatunkowej..... 63

3.3. Reportaż podczas Wielkiej Wojny (1914-1918). Trudy krystalizowania wyznaczników gatunkowych reportażu prasowego i jego skodyfikowanej formuliczności..... 65

3.4. Reportaż w międzywojniu. Narodziny polskiej odmiany reportażu literackiego..... 67

3.5. Reportaż w czasie II wojny światowej. Zahamowanie rozwoju reportażu literackiego. W stronę chaosu genologicznego ..... 70

3.6. Reportaż w PRL-u. Między obligatoryjnością a wolnością prasy drugiego obiegu ..... 72

3.7. Reportaż wobec przełomu: cenzura 1989 ..... 74

4. Stan badań na temat polskiego reportażu. Przegląd wybranych stanowisk teoretycznych i analitycznych ..... 79

5. Gatunek jako centrum refleksji generycznej. Parametryzacja wzorca gatunkowego. Warianty wzorca: kanoniczny, alternacyjny i adaptacyjny ..... 92

6. Konkluzje ..... 99

ROZDZIAŁ II..... 102

Dylematy reportera. Świadomość gatunkowa jako mentalna zdolność poznawania/uaktywniania siebie. Kompetencja generyczna jako rodzaj doświadczania świata w kontekście norm gatunkowych ..... 102

1. Świadomość gatunkowa a kompetencja generyczna. Wybrane stanowiska badawcze poparte definicyjnymi aplikacjami praktyków (mistrzów zawodu)..... 102

2. Tożsamość i kompetencje reporterskie. Koncepcja autora i jego funkcje..... 111

3. Metatekst jako przejaw świadomości dziennikarskiej ..... 126

4. Konkluzje ..... 136

ROZDZIAŁ III..... 139

Intertekstualność, intersemiotyczność i gry językowe w ewoluowaniu przestrzeni kulturowo-historycznej oraz praktyki komunikacyjnej ..... 139

1. Intertekstualność w ujęciu interdyscyplinarnym. Definicyjne dylematy wobec praktyki aplikacyjnej 139

2. Intertekstualność w twórczości Hanny Krall ..... 145

3. Intersemiotyczność w tekstach Hanny Krall. O relacjach słowno-obrazowych (muzycznych) w perspektywach komparatystycznej i lingwistycznej..... 154

4. Gry językowe jako przejaw kreacyjności w języku i języka w kreacyjności..... 167

5. Konkluzje ..... 176

ROZDZIAŁ IV ..... 179

Dyskurs reporterski Hanny Krall jako interdyscyplinarny styl myślenia o języku ..... 179

1. Teoria stylu i stylistyki. Przegląd stanowisk badawczych..... 179

2. Eklektyczność stylistyczna wypowiedzi prasowych..... 186

3. Stylistyczne i pragmatyczne funkcje konstrukcji składniowych u Hanny Krall..... 189

4. Prezentacja materiału przykładowego..... 193

5. Predylekcja Hanny Krall do określonych pól semantycznych..... 197

6. Stylistyka reporterska Hanny Krall. Wyznaczniki składni nieemocjonalnej ..... 207

6.1. Kategoria 3 osoby liczby pojedynczej..... 209

6.2. Wielokropek w funkcji eufemizmu ..... 211

6.3. Anonimizacja postaci ..... 212

6.4. Szczegóły znaczące w funkcji ewokowania pamięci ..... 213

6.5. Elipsa jako wyznacznik ekstremalnej kondensacji treści..... 217

6. Konkluzje ..... 222

ROZDZIAŁ V ..... 225

Reportaż jako gatunek po Zagładzie. Zapisywanie sposobem na niepamięć – dopuszczenie fikcji literackiej ..... 225

1. Narracyjne i antynarracyjne modele zapisywania doświadczenia Shoah..... 225

2. Zapisywanie świata. Historia a pamięć w holokaustowych reportażach i mikropowieściach Hanny Krall ..... 233

3. Fikcjonalność w reportażach Hanny Krall jako przejaw poszerzania granic gatunku ..... 247

4. Konkluzje ..... 251

ROZDZIAŁ VI ..... 253

Dominanty gatunkowe Hanny Krall ..... 253

1. Reportaż literacki Hanny Krall jako odmiana gatunkowa reportażu fabularnego .... 253

2. Analizy reportaży i mikropowieści Hanny Krall w aspektowym ujęciu oświetlonym perspektywą ewolucyjności ..... 269

2.1. Wczesne reportaże Hanny Krall jako świadome reprezentacje wariantu adaptacyjnego wzorca gatunkowego..... 270

2.2. *Sublokatorka* jako okaz. Wpływy powieści postmodernistycznej na aspekt strukturalny wzorca gatunkowego mikropowieści reporterskiej ..... 287

2.3. *Narożny dom z wieżyczką* jako przykład umotywowanej dyskursywnie fikcji..... 297

2.4. *Fantom bólu* jako dominacja faktograficznego zapisu rzeczywistości nad fikcjonalnym obrazem świata ..... 301

2.5. *Hamlet* jako adaptacja globalna sylwetki ..... 310

2.6. *Dom* jako przejaw dominacji wyznaczników aspektu pragmatycznego wzorca gatunkowego..... 315

2.7. *Wyjątkowo długa linia* – tekstowa reprezentacja adaptacyjnego wzorca gatunkowego ukształtowanego strukturalnie jako pożyczka artykułu prasowego..... 325

2.8. *Szczegóły znaczące* – alternacje wzorca na poziomie semantyczno-pragmatycznym i gatunkowe adaptacje..... 331

2.9. *Jedenaście* – poszerzenie tematycznego aspektu wzorca gatunkowego ..... 338

3. Konkluzje ..... 343

ZAKOŃCZENIE ..... 361

Literatura podmiotu ..... 371

Literatura przedmiotu ..... 373

Wykaz skrótów stosowanych w rozprawie doktorskiej ..... 396

Wykaz tabel ..... 396

SUMMARY ..... 397

# WPROWADZENIE

**Płynność albo ciekłość można uznać za trafne metafory, oddające istotę obecnej, pod wieloma względami nowej, fazy w historii nowoczesności […] czy nowoczesność od początku nie była procesem „skraplania" i „rozpuszczania"? Czyż rozpuszczanie wszystkiego, co stałe, nie było jej główną czynnością i głównym tytułem do chwały? Innymi słowy, czy nowoczesność nie była płynna od chwili swojego poczęcia? […] Byłoby nieroztropnie podważać, czy choćby bagatelizować głęboki wpływ, jaki na warunki ludzkiego życia wywarło nadejście „płynnej nowoczesności" [Bauman 2000: 11].**

Charakterystyka współczesnej komunikacji medialnej nie jest zadaniem łatwym z wielu powodów. Należy do nich sytuacja tradycyjnych książek drukowanych – zwłaszcza interesujących mnie utworów zaliczanych do literatury faktu ze szczególnym uwzględnieniem przeobrażeń twórczości Hanny Krall oraz ich przyszłość w dobie rozmaitych, często zaskakujących przemian. W dobie konwergencji oraz zjawisk jej pokrewnych wśród których warto wymienić agregację, kolażowość i hybrydyczność literatury, jak również coraz bardziej upodabniającego się do niej dziennikarstwa – zwłaszcza książek reportażowych, które w ostatnim dwudziestoleciu XXI wieku zdominowały rynek księgarsko-wydawniczy, wskazanie na istotę jej zmian – zwłaszcza nowych intencji, celów i funkcji wymaga interdyscyplinarnego, a nawet transdyscyplinarnego namysłu. Małgorzata Kita postuluje potrzebę ich wnikliwej, krytycznej, wieloaspektowej oraz wielozakresowej analizy powiązanej z pogłębionymi studiami wyprofilowanymi genologicznie a także syntetyzującymi analizami konkretnych typów wypowiedzi charakterystycznych dla współczesnej logosfery, jak i zjawisk zmieniających jej tradycyjny (analogowy) charakter. Zdaniem śląskiej badaczki perspektywa dyskursologiczna z jej wielowymiarowością i dynamiką pozwoli na zrozumienie przeobrażeń we współczesnej sferze komunikacji, którą charakteryzuje z jednej strony heterogeniczność, z drugiej natomiast homogenizacja treści, form i zachowań społecznych zauważalnych również w reportażach prasowych podlegających wspomnianym procesom [Kita 2011: 299]. Uczona przywołuje interesujące stanowisko Stanisława Gajdy, który obserwując rozmaite przeobrażenia w logosferze i semiosferze (języku *nowych* lub *nowych nowych mediów*) zauważa, że są one „istnym oceanem dyskursów (zdarzeń komunikacyjnych) oraz największym ich producentem i przekazicielem" [Gajda 2000: 24].

Omawiane procesy mają, zdaniem Zygmunta Baumana, powolny, ewolucyjny charakter, a wszelkie zmiany wpisane są w ich naturę, jednak trudno zaprzeczyć, że zmierzają do gruntownych przeobrażeń w komunikacji, której uczymy się na nowo – również w kontekście rozstrzygnięć generyczno-dyskursywnych. Wszelkie procesy zmieniające gruntownie *ponowoczesne* oblicze mediosfery pozostają kompatybilne z zaskakującymi eksperymentami w obrębie tekstowej empirii komunikacyjnej. W dużej mierze zależą od aktywności reporterów – ich konceptów (repertuaru tekstowych strategii ułatwiających orientację we współczesnym świecie lub powodujących zakłócenia w interpretacji faktów i zdarzeń poprzez powszechne rozmycie form uznawanych dotychczas za stabilne i pochwytne w naukowej refleksji) uwzględniających lub lekceważących ugruntowane typologie wypracowane na gruncie przede wszystkim językoznawczych i medioznawczych rozstrzygnięć. Dowodem na wspólne działanie uczonych spod znaku obu filiacji jest rozwijająca się mediolingwistyka proklamowana w 2012 roku przez Bogusława Skowronka[1]. Ze względu na znaczące miejsce subdyscypliny[2] w dyskusji o profilowaniu współczesnej komunikacji w mediach masowych przytaczam dwie istotne dla oglądu i perspektyw naukowych oraz stosownych analiz wypowiedzi naukowczyń, których instrumentarium badawcze, jak słusznie zauważyły Magdalena Ślawska i Danuta Kępa-Figura[3], przystaje do interdyscyplinarnych rozstrzygnięć oraz genologicznie wyprofilowanych refleksji – cennych przede wszystkim dla charakterystyki nowych tendencji dominujących

[1] Bogusław Skowronek pisze w monografii zatytułowanej *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* [Skowronek 2012] o konieczności zdefiniowania i rozwijania nowej subdyscypliny naukowej pozostającej w ścisłym związku z metodologicznymi odkryciami oraz rozstrzygnięciami zarówno językoznawstwa, jak i medioznawstwa. Uczony przekonująco uzasadnia tezę o kluczowej roli kulturowej mediów we współczesnej komunikacji – zwłaszcza języka. Wypływa stąd wniosek o pilnej potrzebie intensywnego rozwoju badań nad mediami: i w płaszczyźnie medioznawczej, i lingwistycznej, ponieważ zdaniem Skowronka, przedwczesne okazały się przewidywania o „zmierzchu słowa" w przestrzeni medialnej. „Słowo w mediach nie traci na znaczeniu, wymyka się jednak tradycyjnym kanonom opisu na skutek swoistości tego obszaru" [Walczak 2015: 438]. Wobec powyższych tez zasadne pozostają konstatacje uczonego, który stwierdza: „Moim zdaniem, pojawia się konieczność zarysowania (wyprofilowania) ram nowej subdyscypliny lingwistycznej, w której język, charakterystyczny dla poszczególnych technologii medialnych, traktowany byłby jako bardzo specyficzna, posiadająca własne cechy dystynktywne praktyka poznawcza (kognitywna) oraz systemowo-komunikacyjna (lingwistyczna). W niniejszej monografii formułuję teoretyczne założenia takiej właśnie subdyscypliny językoznawczej, która zajmowałaby się językowym wymiarem komunikacji medialnej – medialnym użyciem języka. Nazywam ją *mediolingwistyką"* [Skowronek 2013: 17–18].

[2] Zob. Czachur W., 2020, *Lingwistyka dyskursu jako integrujący program badawczy*, Wrocław; Duskeva L., 2020, *Mediolingwistyka w krajach słowiańskich*, Moskwa; Levinson P., 2010, *Nowe nowe media*, Kraków; Loewe I., 2020, *Sport, medium, dyskurs telewizyjny. Mediolingwistyczne rozważania o wpływie*, [w:] „*Zeszyty Prasoznawcze*", nr 2, s. 31–46; Skowronek B., 2020, *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Kraków.

[3] Zob. Ślawska M., Kępa-Figura D., 2023, *Koncepcje Marii Wojtak – perspektywa mediolingwistyczna*, [w:] *Studia Medioznawcze*, nr 1, s. 4-14.

we współczesnym dyskursie medialnym wymodelowanym interkomunikacyjnie. Maria Wojtak zauważa, że uczony [Bogusław Skowronek – dopisek M.B.] założycielskim paradygmatem wspomnianej subdyscypliny czyni:

[…] lingwistykę kulturową, ujmując język jako „fenomen spajający myślenie, poznanie i kulturę". Do pojęć kluczowych zalicza 'językowy obraz świata' ('profil', 'profilowanie', 'punkt widzenia' itd.), a także 'dyskursywny', 'medialny' i 'tekstowy obraz świata'. W zbiorze pojęć ważnych dla mediolingwistyki umieszcza ponadto: 'mediatyzację' (pozwala opisywać złożoną relację między poznawanym światem, mediami a człowiekiem), 'polifonię głosów', 'zmiany w układzie komunikacyjnym', 'decentralizację' i 'fragmentaryzację'. Echo tych ujęć dostrzega się w wielu pracach [cyt. za: Kaszewski 2021: 67].

Iwona Loewe wskazuje natomiast powinności i obowiązki współczesnego mediolingwisty jako świadomego swoich zadań i odpowiedzialnego badacza stosującego zarówno metody uznane w środowisku lingwistycznym, jak i nowe, które dopiero kształtują zarówno językowy, jak i medialny obraz świata:

Sądzę, że mediolingwista dysponuje dwiema możliwościami. Może wykorzystać metody badawcze znane tradycji lingwistycznej oraz metody badawcze ewoluujące z tradycji lingwistycznej. Jestem przekonana, że mediolingwistykę ufundowały analiza ilościowa, analiza jakościowa, analiza treści. Z kolei nie wolno mediolingwiście porzucić osiągnięć metodycznych współczesności, a więc analizy i syntezy tekstologicznej, genologicznej, analizy dyskursu. Żeby postępowanie badawcze było efektywne, zainteresowanie obiektem badań także powinno być przejrzyste i wyraźnie zaznaczone w refleksji. Sądzę, że *media masowe*, *nowe media* i *nowe nowe media* jako zjawiska otaczającego nas świata nie mogą en bloc być obiektem badań, ale należy go dookreślić. Uważam, że możliwe jest zatem zainteresowanie: medialnym dyskursem, użytymi znakami, intencjami i osiąganymi celami nadawcy medialnego. Dalej za istotne uważam zainteresowanie konstrukcją medialnego obrazu świata, stylami odbioru publiczności medialnej, modelowaniem audytorium medialnego. Nie może zabraknąć dookreślenia zawartości mediów, przez co rozumiem medioteksty, gatunki i style [cyt. za: Kaszewski 2021: 69][4].

Odejście od postaw piśmiennych na rzecz komunikacji oralnej wyprofilowanej wieloaspektowo i polifonicznie (pod wpływem cyfryzacji mediów) oznacza ewolucję (dla niektórych badaczy zmiany o charakterze rewolucyjnym) medialną, której skutki trudno

[4] Obie zacytowane wypowiedzi charakteryzujące mediolingwistykę oraz wskazujące na zakres badań stosunkowo młodej subdyscypliny, przyczyniają się nie tylko do określenia współczesnej komunikacji medialnej, ale wskazują również perspektywy jej rozwoju, zakresy badań, oglądów i rozstrzygnięć uczonych przypisanych do rozmaitych filiacji naukowych – przede wszystkim językoznawstwa i medioznawstwa. Przytoczone fragmenty wypowiedzi Marii Wojtak i Iwony Loewe zostały zarejestrowane podczas panelu dyskusyjnego poświęconego mediolingwistyce i zebrane w artykule Krzysztofa Kaszewskiego *Status i wyzwania mediolingwistyki – rozmowa z prof. Krzysztofem Kaszewskim, prof. Hartmutem Lenkiem, prof. Iwoną Loewe, prof. Heinzem-Helmutem Lügerem, prof. Simonem Meier-Vierackerem, prof. Magdaleną Ślawską oraz prof. Marią Wojtak* [2021].

przewidzieć, choć wielu z nich wierzy, że *nowe* lub *nowe nowe* media nie zagrażają tradycyjnym, co więcej stosownie je wzmacniają i profilują z myślą o współczesnych odbiorcach, przede wszystkim czytelnikach ceniących bezpośredni kontakt z woluminami, przyzwyczajonych do obcowania z tradycyjnym odbiorem treści. Danuta Kępa-Figura zauważa, że wizerunek i charakter komunikacji medialnej przeobraża się nie tylko pod wpływem przekaźników treści. Zdaniem badaczki „obraz mediów nie jest statyczny. Jest to ujęcie zmieniające się na płaszczyźnie diachronicznej oraz zróżnicowane ideacyjnie i formalnie na płaszczyźnie synchronicznej" [Kępa-Figura 2009: 96]. Badaczka charakteryzuje współczesne media poprzez kontrastywne zestawienie ich wyróżników sprzed ery cyfryzacji oraz po zwrocie w kierunku konwergencji i innych zjawisk zmieniających radykalnie sposoby masowego kontaktu oraz heterogeniczną naturę informacji. Kępa-Figura wśród cech tradycyjnej komunikacji wyróżnia następujące jej dominanty, których nie sposób pominąć w twórczej eksploracji mediosfery: „nadrzędna intencja informowania lub komentowania, komunikacja jako transmisja danych, ścisły podział na nadawców i odbiorców, który wyznaczał poprzez wspomniane role charakter komunikacji, wybór tematów oraz respektowanie maksym konwersacyjnych zależnych od nadawców, odbiorca pozbawiony wpływu na charakter komunikacji mógł realizować jedynie aspekt perlokucyjny, który znacznie ograniczał jego komunikacyjną otwartość" [Kępa-Figura 2009: 97]. Powyższe stwierdzenia badaczki przedstawiają obraz powiadamiania opierający się na niemal *przezroczystym przekazie*, który pozostawał współmierny z jego wymuszoną oficjalnością (należy uwzględnić przemiany społeczno-polityczne ujęte w perspektywie temporalnej). W dalszym toku rozumowania autorka wskazuje na cechy dystynktywne współczesnej komunikacji masowej zdominowanej przez radio, telewizję oraz przede wszystkim Internet. Zauważa liczne przeobrażenia w charakterze komunikowania się, które wyznaczają: bezpośredniość, niski poziom oficjalności, familiarność (bliskość) przekazu, odbiorca zobligowany do aktywności, ponieważ sprzężenie zwrotne następuje natychmiastowo, odbiorca jako użytkownik i jednocześnie kreator (twórca) nowych treści, komunikacja przestała być utożsamiana z jednostronnym, zazwyczaj narzuconym przez redakcję przekazem na rzecz kultury partycypacji i współtworzenia, jej synonimem jest obecnie interakcja [Kępa-Figura 2007: 98]. Genolożka na potwierdzenie swoich rozstrzygnięć przywołuje spostrzeżenia Ryszarda Kluszczyńskiego, który kompleksowo (dyskursywnie) charakteryzuje rolę mediów *natychmiastowego kontaktu* (Internet). Zdaniem badacza nie tylko organizują one codzienne życie uczestników

komunikacyjnego spektaklu, ale pozwalają im również na szybkie reagowanie w dobie naznaczonej informacyjnością: „Aby uzyskać rzeczywisty dostęp do pożądanych informacji – a społeczeństwo informacyjne to właśnie taka organizacja społeczna, która trwa i rozwija się dzięki otwartemu dostępowi do informacji – należy posiadać realną możliwość inicjowania procesów komunikowania, a możliwość taką gwarantują tylko media interaktywne" [Kluszczyński 2002: 10].

Z powyższych konstatacji wynika przekonanie użytkowników mediów masowych, jak również ich badaczy, że powodzenie szeroko zakrojonego projektu analitycznego, który nigdy się nie kończy – czego dowodzą kluczowe momenty rozwoju i oddziaływania mediów – od ery Gutenberga po *nowe nowe* media, zależy nie tylko od przyjętych postaw badawczych, starannie dobranej metodologii oraz stosownego instrumentarium naukowego, jak również od otwartości i konsekwencji uczonych, którzy w porozumieniu z praktykami zawodu, a więc uczestnikami i zarazem twórcami medialnego spektaklu wyprofilowanego interdyscyplinarnie, połączą siły w poszukiwaniu istoty zjawisk tworzących komunikacyjne uniwersum i zarazem jego kontinuum. W badaniach konieczne jest zatem przyjęcie perspektyw synergii i otwartości na wielość krzyżujących się oglądów poznawczych uwarunkowanych przez przynależność, co podkreśliłam, badaczy do rozmaitych, niekiedy rozwarstwionych filiacji dyscyplinowych oraz, co znamienne, konceptowych, niejednokrotnie zaskakujących rozwiązań twórców eksperymentujących na obrzeżach pola gatunkowego i demonstracyjnie odrzucających tekstowe realizacje wariantu kanonicznego wzorca gatunkowego reportażu, uznając jego nieprzystawalność do opisu współczesności.

Analiza bogatego i rozwarstwionego uniwersum mowy oraz zaskakujących przeobrażeń empirii tekstowej uzależnionych zarówno od poziomu świadomości genologicznej twórców, jak również inwencyjnie wymodelowanych rozwiązań, które stosują w swojej praktyce reporterskiej pozwala na wyodrębnienie kilku kluczowych zjawisk charakterystycznych dla deklaratywnego stwierdzenia heterogeniczności komunikacji oraz przemian i rozmaitych modyfikacji, które ją dookreślają, modelując i wspierając jednocześnie wspomnianą ewolucję. Odpowiedzialna badawczo obserwacja przeobrażeń komunikacji medialnej oznacza przede wszystkim spojrzenie i działanie wyprofilowane holistycznie, które akcentuje wspólnotowość celów badawczych oraz tworzenie kolektywów naukowych jednoczących uczonych reprezentujących rozmaite dyscypliny, koncepcje lub nurty w myśl zasady – jeden cel, wielość

dróg prowadzących do zasadnych, wieloaspektowych wniosków tworzących rodzaj interdyscyplinarnej refleksji połączonej z przygotowaniem stosownego instrumentarium lub udoskonaleniem istniejących po to, by badać nowe zjawiska w odpowiednim kontekście, unikając zarazem aleatorycznych pomyłek, jednak i te należy uwzględnić w procesie, o którym mowa.

W niniejszej dysertacji wymodelowanej językoznawczo wiodącą perspektywą poznawczą jest spojrzenie genologiczne, choć należy również wziąć pod uwagę coraz odważniejsze głosy badaczy o bezgatunkowości współczesnych wytworów kultury, a nawet śmierci gatunków[5]. Romuald Cudak zauważa, że „od schyłku XX wieku strukturalno-semiotyczne ujęcia systemu gatunkowego są systematycznie wypierane przez poststrukturalistyczne kategorie *otwartości* i *nieokreśloności* odnoszone do przedmiotu badań i obszaru zainteresowań" [Cudak 2007: 32]. Zasygnalizowaną powyżej refleksję badawczą poszerzają badania Stanisława Balbusa i Romy Sendyki. Zdaniem Katarzyny Frukacz przywołani autorzy rozumieją *zagładę gatunków* „jako ich [gatunków – dopowiedzenie M.B.] rosnące upłynnienie w efekcie interioryzacji mieszanych form pisarskich (także literatury faktu), ekspansję multimediów w upowszechnianiu i poszerzaniu zakresów tradycyjnie wyprofilowanej komunikacji z naciskiem na jej jednokierunkowość jako cechę dystynktywną powiadamiania oraz lokowanie rozważań genologicznych w przestrzeni dyskursu kulturowego" [Frukacz 2019: 226]. W opozycji do przedstawionych konstatacji pozostają taksonomiczne rozstrzygnięcia uczonych, którzy poprzez wskazanie na ciągłość gatunkową jako immanentną cechę współczesnego dyskursu zarówno prasowego, jak i medialnego oraz poszerzanie zakresu naukowych obserwacji pozostają na stanowisku obserwacji zarówno tradycyjnych – najczęściej spetryfikowanych poprzez uzus społeczny gatunków – jak również są przygotowani do pogłębionych analiz nowych zjawisk obecnych w semiosferze czy dyskursu medialnego dzięki rozstrzygnięciom i stosownie wymodelowanemu instrumentarium badawczemu mediolingwistyki, która moim zdaniem, już sprostała zadaniom związanym z badaniem i analizą nowych mediów, i nowych gatunków powstałych w procesie konwergencyjnego upłynnienia form – także typów wypowiedzi literatury faktu.

[5] Por. Cudak R., 2007, *Rzut oka na polską genologię literacką*, [w:] *Polska genologia literacka*, Warszawa, s.32; Balbus S., 1999, *Zagłada gatunków*, [w:] Teksty Drugie, nr 6, s. 25-39; Sendyka R., 2006, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków, s. 249-283.

Dla moich badań, przede wszystkim analiz aspektowych poszczególnych reportaży Hanny Krall, zwłaszcza w kontekście potrzeby wykazania ich ewolucyjnego charakteru, oznacza to przede wszystkim kontynuowanie aspektowego oglądu utworów autorki nie tylko w kontekście jej dziennikarskiej tożsamości wyprofilowanej generycznie, a zarazem dyskursywnie (dyskurs prasowy / medialny oraz wielość krzyżujących się dyskursów oznaczających polifoniczny charakter współczesnej komunikacji) niezależnie od przemian współczesnej semiosfery i jej badań oraz poglądów kompatybilnych z przemyślaną, wielozakresową, wielopoziomową i wieloaspektową typologią Marii Wojtak. Na potrzeby analiz przeprowadzonych w przedstawionej dysertacji naukowe rozstrzygnięcia lubelskiej genolożki stanowią najważniejszy punkt odniesienia. Tym bardziej, że naukowcy (zwłaszcza genolodzy) od lat aspirujący do roli kompetentnych i odpowiedzialnych komentatorów przestrzeni medialnej nie unikają nowych wyzwań. Poszerzają horyzonty oczekiwań i poszukują nowych metod analizowania zjawisk, które z coraz większą intensywnością zmieniają oblicze dyskursu prasowego poprzez dominujące w semiosferze wpływy na tradycję prasoznawczą innych mediów np. radia, telewizji czy Internetu. W perspektywie nieuniknionych przemian niezwykle ważne okazują się interdyscyplinarne badania, dzięki którym powstają portrety lingwistyczne nowych gatunków rodzących się pod wpływem multimodalnych eksperymentów. Małgorzata Kita [2011], za Marią Wojtak, charakteryzuje współczesny dyskurs medialny za pomocą cząstki *poli-*, ujmując rozważania wieloaspektowo. Jest on – zdaniem obu badaczek – polipodmiotowy, politematyczny, poligatunkowy, poliintencyjny i polifoniczny. Należy zatem widzieć dyskurs medialny jako zjawisko zróżnicowane i uwzględnić w nim cechy charakterystyczne dla dyskursu prasowego, który coraz częściej podlega wpływom w obrębie *pola dziennikarskiego* (określenie Pierre'a Bourdieu) rozmaitym dyferencjacjom ujawniając, by użyć metafory *płynności* Zygmunta Baumana[6], swoją niejednorodną naturę. Zjawiska konwergencji sprawiają, że dyskurs prasowy

[6] Zygmunt Bauman ujął *płynną nowoczesność* z różnych perspektyw badawczych. Uczony zauważył między innymi wpływ nowych zjawisk organizujących ludzką aktywność, również medialną. Jego konstatacje pozostają wciąż aktualne zwłaszcza w kontekście charakterystyki przemian komunikacji medialnej stanowiącej o istocie ludzkiego funkcjonowania i uczestnictwa w procesie, który zawładnął przestrzeń komunikacyjną i stał się przedmiotem rozważania badaczy reprezentujących rozmaite filiacje naukowe – przede wszystkim lingwistów-genologów, medioznawców i mediolingwistów. Poruszone zagadnienia wciąż pojawiają się w krytycznej refleksji socjologicznej. Bauman tak ujmuje *płynną nowoczesność*: „Życiu człowieka współczesnego na przełomach XX i XXI wieku towarzyszy wielość zmian, które mogą przytłaczać intensywnością przemian, jak również zmian. Rozwój technologiczny, nowoczesne techniki komunikacji, ciągłe dążenie do udoskonalenia egzystencji, a także życie w ciągłym ruchu wpływa na obowiązujące w określonym czasie wartości, jak również sposoby zachowania ludzi. Wszystko ulega modyfikacjom, poczynając od warunków, w jakich żyjemy, na naszych marzeniach czy

należy rozpatrywać wielopoziomowo – widzieć nie tylko jego dominanty, ale przede wszystkim zauważać i analizować zjawiska komplementarne, które ujawniają w rozmaitych interakcjach zróżnicowaną, wielopoziomową i wieloaspektową naturę *współczesnej komunikacji w języku i języka w owej komunikacji*. Katarzyna Frukacz, badając cechy współczesnego komunikowania się w erze cyfrowej, zauważa pewne tendencje, które przenikając do dyskursu prasowego odkrywają jego zdolność do agregacji. Badaczka wskazuje na łaciński źródłosłów leksemu. Czasownik *agregare* oznacza łączyć, dodawać, formować nową jakość z komplementarnych cząstek. Agregacja jest jednym z procesów konwergencji medialnej oraz immanentną cechą współczesnych reportaży książkowych [podkreślenie – M.B.].

Sam termin z reguły stosowany jest na oznaczenie zróżnicowanych zjawisk z zakresu nauk społecznych, przyrodniczych i ścisłych. W potocznym rozumieniu (medialnym) uchodzi za proces łączenia, w którego następstwie powstaje całość złożona z pewnych przedmiotów [wypowiedzi – dopowiedzenie M.B.] traktowanych jako jej części właściwe (składowe połączone poprzez rozmaite mechanizmy tekstotwórcze) [Kaczorowski 2004: 25]. Tak dookreśloną definicję zjawiska uznają badacze agregacyjności i reportażu prasowego jako *agregatu*, choć pojawiają się naukowe głosy o pewnym genologicznym uproszczeniu lub celowym zatarciu dystynktywnych cech literatury referencyjnej (reportażowej). Myślę, że zrozumienie owego procesu i przygotowanie stosownego instrumentarium badawczego rozwieje wątpliwości natury gatunkowo-dyskursywnej na poziomie zmian zachodzących jednak w obrębie tradycyjnego medium, czyli książek reporterskich zobligowanych poprzez konwencje, z którymi nie sposób dyskutować w obliczu ustaleń wielowiekowej tradycji. Katarzyna Frukacz wyraźnie zaznacza, że proces konwergencji może w analizowaniu problemów współczesnej komunikacji występować synonimicznie z pojęciem agregacji. Badaczka podkreśla jednak znaczące różnice: konwergencja kładzie większy nacisk na *upłynnienie* zjawisk z rozmaitych przestrzeni semiotycznych zacierając granice, zaś agregacja jest procesem ich *kumulacji*. Swój wywód autorka uzasadnia stwierdzeniem, że „agregacja rozumiana jako centralna właściwość konstrukcyjna najnowszych publikacji

lękach kończąc. Obowiązujące wcześniej normy nie mają zastosowania obecnie - «rozpływają się». Świat stawia przed nami liczne, nowe wyzwania i nieustannie nas zaskakuje. Czasy nowoczesne sprawiają, że powstaje powszechne przekonanie, iż zwyczajność jest tylko pozorna, a rzeczywistość prowadzi nieustającą walkę z historią, z tym co stałe" [Bauman 2000:121].

reportażowych, a w dalszym planie – strategia ich urynkowienia w dobie powszechnej cyfryzacji nie jest zjawiskiem zagrażającym tradycyjnym utworom literatury faktu, lecz procesem poszerzenia ich gatunkowości – nie zatarcia, lecz jej uwypuklenia w dobie ponowoczesności" [Frukacz 2016:125].

Przedmiotem rozważań w niniejszej dysertacji nie jest jednak dogłębna analiza zjawisk zachodzących w komunikacji naznaczonej językiem nowej ery, lecz analiza twórczości reportażowej Hanny Krall oraz wskazanie dominant gatunkowych i stylowych świadczących o jej niewątpliwej (zauważalnej na wielu poziomach) ewolucyjności, czyli stosownych lub zaskakujących przemian aspektowych obejmujących przeobrażenia zarówno w polu gatunkowym, jak również polu gatunkowych odniesień. Warto jednak zauważyć, że autorka debiutująca w latach sześćdziesiątych minionego wieku rozumie współczesną komunikację, a przede wszystkim wykorzystuje agregacyjną naturę reportażu do własnych eksperymentów. Oznacza to, że dziennikarka nie tylko podąża świadomie za przemianami, ale sama przyczynia się do ich twórczych aplikacji w obrębie reporterskiej materii. Analizując jej teksty (niejednokrotnie złożone i niepoddające się jednoznacznej kwalifikacji generycznej) oraz działalność okołoreportażową, zauważyłam kilka aspektów charakterystycznych dla agregacji. Za Katarzyną Frukacz uznaję zatem, że jednym z przejawów omawianej tendencji rozumianej również w kategoriach ewolucji (powolnych przeobrażeń i modyfikacji) jest wycofanie się autorki z prasy na rzecz publikowania reportaży i mikropowieści (od lat dziewięćdziesiątych XX wieku) w zwartych wydawnictwach książkowych. Zygmunt Ziątek zauważył, że „dzisiejsze przemieszczanie się [reportaży – dopowiedzenie M.B.] do książki […] świadczy, że nie będą one już tym, czym były dotychczas" [Ziątek 2010: 350]. W słowach badacza pobrzmiewa obawa przed nowymi rozwiązaniami na poziomie aspektowym wzorca gatunkowego oraz czysto formalnymi rozwiązaniami związanymi z odejściem od wariantu kanonicznego wzorca gatunkowego na rzecz alternacji i adaptacji, które wpływają, jak to ujmuje Katarzyna Frukacz, na „przewartościowanie w zakresie poetyki, które z reguły tłumaczy się postępującą literaturyzacją reportaży" [Frukacz 2019: 207].

Druk reportaży w książkach oraz ewolucyjna praktyka wydawnicza uwzględniająca prezentację dorobku dziennikarzy na nośnikach cyfrowych skłaniają do refleksji i pytań o przyszłość literatury faktu w czasach nowej ery. Wojciech Józef Burszta, z którego stanowiskiem można polemizować, uznaje, że:

Książka jest niezmienna, nie da się jej unowocześnić, podobnie jak nie da się zrewolucjonizować samej praktyki czytania. Tym samym jest ona działalnością konserwatywną, idącą pod prąd głównego nurtu konsumeryzmu [Burszta 2007: 139].

U progu rewolucji technologicznej Marshall McLuhan stwierdzał, że „uformowana przez reguły ciągłości i uniformizmu kultura druku zaniknie wskutek implozji elektronicznych środków przekazu, kreujących nowy – oparty na decentralizacji, mobilności i współuczestnictwie – paradygmat społecznej komunikacji" [McLuhan 2001: 209-258]. Obawy uczonego nie znalazły odzwierciedlenia w późniejszych refleksjach badawczych akcentujących ponadczasowy, uniwersalny charakter tradycji piśmienniczej. Z McLuhanem polemizował Umberto Eco, który twórczo rozwinął prezentowaną tezę, w której dowodził, że „pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów" [Eco 2002: 540]. Z przywołaną opinią zgadza się Marcin Rychlewski. Badacz zauważa i komentuje nową sytuację w obrębie współistnienia książek tradycyjnych i tych, które podlegają przeobrażeniom nowej ery w mediach, w taki sposób, że „ekspansja nowych mediów paradoksalnie umacnia słowo drukowane (pisane), ponieważ w zbiorowej świadomości stanowi ono kulturowy punkt odniesienia dla audiobooków i książek elektronicznych" [Rychlewski 2013: 182].

Na polskim gruncie badawczym nawet pobieżny przegląd tendencji kształtujących literaturę faktu XX i XXI wieku prowadzi do podobnych spostrzeżeń poszerzonych o nadanie wyjątkowej rangi projektom, których podstawę stanowi tradycyjna książka, zaś rozwinięcie, często w postaci genologicznego amalgamatu rozmaicie wyprofilowanych i związanych z mnogością przekaźników form wypowiedzi, w sposób oczywisty może budzić obawy, zazwyczaj u czytelników preferujących lekturę książek tradycyjnych. Hasłowo wspominam o przełamywaniu konserwatyzmu utworów drukowanych w zwartych wydawnictwach, uwzględniając interesujący i nośny poznawczo, propagowany przez Zenona Fajfera projekt *liberatury*, czyli „literatury totalnej, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozerwalną całość" [Fajfer 2010: 43]. Katarzyna Bazarnik wyróżnia następujące cechy wspomnianego zjawiska: „użycie niewerbalnych i typograficznych środków wyrazu, przestrzenna organizacja tekstu, wyraźna ikoniczność, autorefleksyjność czy metatekstualność – intertekstualność

i intersemiotyczność, dominująca hybrydyczność oraz polimedialność, interaktywność i ergodyczność, materialność, kolażowość, specyfika medium" [Bazarnik 2010: 153][7].

Projekt liberatury nie wpłynął wprawdzie na ewolucyjność reportaży Hanny Krall, zwłaszcza manifestowane przez Fajfera uznanie książki totalnej za czwarty rodzaj literacki oraz zrównanie jej fizycznego kształtu z zawartością tematyczną i strukturalną organizacją tekstu, jednak autorka *Sublokatorki* sięgnęła – w ograniczonym zakresie – po rozwiązania demonstrowane w formule książki hipertekstowej spopularyzowanej w Polsce na początku XXI wieku[8]. Zakładała ona zerwanie z linearnością narracji, celową fragmentaryzację opowieści, propagowała niesekwencyjność opartą na systemie hiperłączy. Hanna Krall postępowała podobnie (oprócz odsyłania czytelników do nośników cyfrowych) – zwłaszcza w utworach, które uznajemy dziś za mikropowieści reportażowe. Przejawem przełamania konserwatyzmu książki drukowanej jest jej przedostatni projekt, a właściwie książka, którą można określić jako *eksperyment komunikacyjny*. Publikacja nawiązuje w większym stopniu do poetyki utworów hipertekstowych: poszczególne reportaże zamieszczone w tomie *Szczegóły znaczące* [2022] nabierają nowych znaczeń dzięki zaproponowanej przez autorkę nawigacji. Świadomy odbiorca może czytać teksty reporterskie z dominantą innych gatunków obecnych w polu gatunkowym, czyli eseju i felietonu, ale pełnej wiedzy dostarcza mu dopiero spis treści, który jest specyficznie wymodelowanym biogramem każdego bohatera. Autorka odkrywa zatem jego imię, nazwisko, zawód dopiero w paratekście[9], który można uznać za formułę finalną lub inicjalną – w zależności od preferencji czytelniczych. Zdaniem Mariusza Szczygła Hanna

[7] Por. Kalaga W.,2012, *Genologia nomadyczna – gatunek jako metatekst*, [w:] „*Pamiętnik Literacki*", z. 4, s. 176; Gazda G., 2019, *Ankieta. Liberatura – awangarda XXI wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie*?, [w:] „*Ha!art. Postydscyplinarny magazyn o nowej kulturze*", nr 30, s. 15; Żyłko B., 1998, *Uwagi o Łotmanowskiej koncepcji kultury*, [w:] „*Przegląd Humanistyczny*", nr 4, s. 15; Nowakowski R., 2002, *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze, egzemplarz broszurowy numer czternaście*, Dąbrowa Dolna, s. 107; Zenon Fajfer, 2010, *Liberatura. Aneks Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009 do Słownika terminów literackich*, [w:], red. K. Bazarnik.

[8] Zob. Goban-Klas T., 2001, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa; Góralska M., 2012, *Piśmienność i rewolucja cyfrowa*, Wrocław; Hugo W., 1986, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, Szczecin; Landow G., 1992, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, The Johns Hopkins University Press*, Baltimore; Matuszyk Ł., 2015, *Po drugiej stronie ekranu. O pochodzeniu i charakterze e-liberatury*, [w:] „*Ogrody Nauk i Sztuk*", nr 5, s. 577–585; Pisarski M., 2011, *Hipertekst a intertekstualność. Powinowactwa i rozbieżności*, [w:] „*Porównania*", nr 8, s. 183–194; Suszyński Z., 2002, *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga*" [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa, s. 521–536; Winiecka E., 2015*, Poszerzanie pola literatury w „Tajemniczym płomieniu królowej Loany*" Umberta Eco, [w:] „*Zagadnienia Rodzajów Literackich*", t. 58, z. 2, s. 101–118; Zdzieborski J., 2012, *Hipertekst – różnorodność rozumienia pojęcia*, [w:] „*Forum Pedagogiczne*", nr 2, s. 189–208.

[9] Zob. Loewe I., 2008, *Polska genologia lingwistyczna: rekonesans*, [w:] *Tekst i Dyskurs*, z. 5, s. 5-15; Loewe I, 2007, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice; Loewe I., 2020, *Sport, medium, dyskurs telewizyjny. Mediolingwistyczne rozważania o wpływie*, [w:] „*Zeszyty Prasoznawcze*", nr 2, s. 31–46.

Krall dojrzała do powieści hipertekstowej, ale nie w jej radykalnym wymiarze (drukowanie książek na nośnikach cyfrowych, upowszechnianie ich w sieci). Reporterka wierzy w książkę tradycyjną, jednak eksperymenty agregacyjne (być może nieuświadomione) obecne w jej twórczości od debiutu – nasiliły się u schyłku XX wieku, by coraz świadomiej traktować dominanty reportażowe (wyróżniki) w perspektywie ich gatunkowości i dyskursywności, a przede wszystkim poszukiwać idealnie wyprofilowanej formy na zapisanie świata.

Dla porządku wywodu naukowego przypomnę najważniejsze przejawy agregacji sprzed ery cyfrowej i jej początków w twórczości klasyków reportażu ze szczególnym uwzględnieniem ewolucyjnie wyprofilowanych tekstów Hanny Krall. Uważam, że z założenia agregacyjny charakter ma proces dokumentacji, gromadzenia materiałów przez dziennikarzy, ich wstępna selekcja (montaż) i przygotowanie planu na książkę. Hanna Krall powtarza, że jest niewolniczo przywiązana do faktów, więc wspomniane zadania wykonuje ze szczególną starannością. Konwencjonalny akt składania poszczególnych segmentów w jeden przekaz odzwierciedla metafora wańkowiczowskiej *mozaiki* – wynajdywanie faktograficznych kamyczków i proces łączenia ich w całość zależną od inwencji autora, którego ogranicza jednak konwencja reportażu, dlatego mistrz reportażu domagał się rozluźnienia jej zasad[10]. Wydaje się, że jego tropem podążają dziś Mariusz Szczygieł, Wojciech Tochman czy Filip Springer. Agregacyjność można uznać za *wrodzoną* cechę gatunkową reportażu, analogiczną do innych jego dominant – faktografii, weryzmu, dokumentaryzmu czy dyskusyjnej sprawozdawczości (ważniejszej dla reportażu publicystycznego i jego problemowej odmiany niż dla tekstów wyprofilowanych literacko).

Jak pamiętamy, reporter i beletrysta głosił, że *reportażowanie* jest zadaniem trudnym i męczącym, głównie z powodu wynajdywania faktów (kamyczków). Komponowanie wspomnianych artefaktów w jedną tekstową całość, która w końcowym efekcie okazywała się zazwyczaj zwycięstwem prawdy esencjalnej na rzecz generalnej, uczeni zaliczają do przejawów agregacyjności. Hanna Krall każdy fakt dzieli na drobne części i składa je w formę (formę reporterki rozumiem jako tekstową konkretyzację aspektów strukturalnego i stylistycznego wzorca gatunkowego dookreśloną tematycznie i pragmatycznie). Reporterka w pierwszym okresie twórczości unikała fikcji, zaś Wańkowicz w procesie splatania rozmaitych życiorysów, tworzył postaci-konstrukty, które mogły uchodzić za byty fikcjonalne. Za Katarzyną Frukacz

[10] Zob. Wańkowicz M., 1969*, O poszerzenie konwencji reportażu*, [w:] *Od Stołpców po Kair*, Warszawa.

uznaję, że opisane procesy powinny być traktowane jako wyraziste przejawy agregacji. Badaczka stwierdza, że postulowane przez Wańkowicza poszerzenie konwencji reportażu o elementy kreacyjne „stanowi w gruncie rzeczy radykalną odsłonę agregacyjności rozumianej jako określona metoda konstrukcji uprzednio wyselekcjonowanego materiału źródłowego" [Frukacz 2019: 210].

Pojmowany i realizowany w ten sposób wariant agregacji, który zachodzi w obrębie tekstualnej warstwy przekazu reporterskiego nie jest jednak tożsamy z utratą genologicznej tożsamości reportaży, choć współcześni dziennikarze niejednokrotnie ostentacyjnie manifestują odejście od poetyki książek wyprofilowanych referencyjnie na rzecz poszukiwań formy pojemnej w duchu miłoszowskich postulatów o rozluźnianiu konwencji generycznych oraz wszelkich ograniczeń spowodowanych wymogiem ujednoliconej formy czy bezwzględnej wierności faktom lub normatywnej bądź spetryfikowanej przez uzus praktyki. Znakiem nowych mediów, które z jednej strony poszerzają dystrybucję normatywnie wyprofilowanych i utrwalonych w tradycji piśmiennej książek, z drugiej zaś mogą przyczynić się do zbyt daleko idących przekształceń gatunkowych, czyli szeroko komentowanej *homogenizacji* – przeobrażeń polegających na ujednoliceniu wielu nieprzystających do siebie tworzyw. W przypadku tradycyjnej książki reportażowej jej podwójne życie w sieci, kooperacja autora z użytkownikami Internetu to z pewnością zjawiska sprzyjające ewolucji rynku wydawniczego i literatury faktu. Jednak nie decydują one o przemianach twórczości Hanny Krall w takim stopniu jak w tekstowych reprezentacjach autorów młodszego pokolenia (Szczygieł, Tochman, Springer), którym niejednokrotnie badacze zarzucają <u>genologiczną niechlujność</u> [podkreślenie – M.B.].

Konkludując: pojmowany w ten sposób wariant agregacji zachodzący w obrębie tekstualnej warstwy przekazu stanowi coraz częstszy wyróżnik twórczości współczesnego pokolenia polskich reporterów. Należy przy tym zaznaczyć, że łączenie rozmaitych gatunków w książkach reportażowych nie zawsze prowadzi do zatarcia ich genologicznego rdzenia. W podobnych kategoriach badacze traktują koncepcyjnie wyprofilowane elementy warsztatu reporterskiego Hanny Krall. Autorka odrzuca linearyzację narracji na rzecz fragmentaryzacji, miesza tematy i czasy, wprowadza wariantywne życiorysy postaci, wreszcie decyduje się na fikcjonalne konstrukty, które paradoksalnie mają za zadanie wzmocnić referencyjność reporterskiego przekazu. Wszystkie wymienione praktyki komunikacyjne polegają

na gromadzeniu materiału wyjściowego i łączeniu go w dowolny konglomerat treści i formy. Uznaję zatem reporterskie eksperymenty wyprofilowane aspektowo (a tylko takie pozostają w sferze dociekań niniejszej dysertacji) – ze szczególnym uwzględnieniem struktury i pragmatyki tekstów (typów wypowiedzi) za przejaw agregacji wzmocnionej świadomością generyczną twórców i dyskursywnym uposażeniem jako dopełnienie ich autorskiego, niezależnego projektu. Ryszard Nycz określa książki-agregaty jako „sylwy oparte na heterogeniczności i fragmentaryzacji tworzywa tekstu, zaś łączenie i przetwarzanie faktów służy – zdaniem badacza – estetyzacji przekazu reportażowego, który za sprawą tematycznej i formalnej różnorodności nabiera cech sylwicznych" [Nycz 1984: 15]. W podobnym tonie wypowiada się Marta Buława, która utożsamia pojęcie sylwy z szeroko pojętą agregacyjnością reportażu. Badaczka zauważa, że jest ona jedną z tradycyjnych cech strukturalnych (aspektu strukturalnego) jego pisanej odmiany:

> Materiał zebrany przez reportera ma zawsze tak naprawdę naturę sylwiczną […] Różnorodność materiału (od dokumentów, poprzez dane statystyczne, fragmenty książek naukowych, pojedyncze wypowiedzi, po wrażenia zmysłowe reportera) jest często bodźcem do poszukiwania klucza umożliwiającego połączenie odrębnych pod względem treści i formy materiałów [Buława 2015: 159].

Podobną opinię formułuje Agnieszka Mikołajczuk. Zdaniem autorki „wielość kodów, głosów, stylów, tekstów składających się na materię reportażu wpływa na swoistą kolażowość tego gatunku" [Mikołajczuk 2003: 247]. Wydaje się, że o tak wyprofilowanej formule reportażu myślał Marek Miller – reporter, autor książek i projektów polifonicznych – nazywając omawiany gatunek kolażem, czyli rozciągniętymi na blejtram gazety rozmaitymi materiałami – tekstami, zdjęciami, komiksami, które ostatecznie dają w miarę pełny obraz opisywanej rzeczywistości i odzwierciedlają heterogeniczną naturę gatunku, który cechują synkretyczność, otwartość, pojemność oraz politypiczność – zdolność do transgresji. Ta cecha reportażu koresponduje z wyznacznikami agregacyjności, szczególnie sylwiczności. Agregacyjny charakter – stwierdza Frukacz – „mają nie tylko reporterskie sylwy przybierające formę dokumentarnego kolażu, ale i zbiory reportaży publikowane w książkach" [Frukacz 2019: 211]. Stwierdzenie badaczki jest kluczowe dla badania ewolucyjności dzieł Hanny Krall. Jednym z jej przejawów jest tworzenie i publikowanie w wydawnictwach książkowych poszczególnych tekstów o określonej tematyce (rzeczywistość *małego realizmu*, teksty inspirowane Zagładą, *szczegóły znaczące* zastępujące werystyczne, dokumentarnie wyprofilowane opisy) oraz o strukturze dookreślonej pragmatycznie, podobnych

w obrazowaniu pewnego wycinka rzeczywistości i zastosowaniu rozmaitych przekształceń stylistycznych, które zdaniem Marii Wojtak wynikają ze skali paradoksów gatunku, do których lubelska naukowczyni zalicza między innymi szablonową nieszablonowość, nieszablonową szablonowość, uoficjalnioną potoczność i upotocznioną oficjalność oraz monologową dialogiczność i dialogową monologiczność. Gromadzenie wielorakich rejestrów stylistycznych w obrębie jednego utworu lub kilku utworów połączonych w jeden książkowy zbiór również uznaję za cechę agregacyjności reportażu książkowego.

Kończąc rozważania o skomplikowanym statusie współczesnej komunikacji prasowej wypada w kontekście tendencji do łączenia rozmaitych elementów tworzących reportaż pisany wspomnieć o działaniach wykraczających poza tekst właściwy, choć z nim powiązanych. Posłużę się przykładami z twórczości Hanny Krall. Reporterka, współpracując z reżyserami teatralnymi i filmowymi, przyczyniła się do upowszechnienia swoich tekstów na scenie oraz w kinie. Reportaże pisane poszerzyły zatem swoją konwencję. Zyskały status dzieł-agregatów poprzez połączenie typów wypowiedzi z różnych porządków semiotycznych. Autorka *Zdążyć przed Panem Bogiem* [1977] stała się główną bohaterką projektu medialnego zatytułowanego *Krall* [2015] – scalającego nie tyle rozmaite przestrzenie medialne, lecz uwypuklającego odmienne schematy narracyjne. Projekt Mariusza Szczygła i Wojciecha Tochmana nie jest reportażem w tradycyjnym rozumieniu, ale heterogenicznym, fragmentarycznym agregatem. Maria Wojtak nazwałaby go kolekcją. Katarzyna Frukacz, uwzględniając niejednorodną strukturę utworu podkreśla, że zdumiewający efekt współuczestnictwa trójki reporterów, ich obecność niewymuszona, a jednak konieczna, zderzenie odmiennych punktów widzenia i zastosowanie zróżnicowanych schematów kompozycyjno-narracyjnych pozwala traktować książkę jako przejaw łączenia, gromadzenia i przetwarzania komunikacji wymodelowanej kontrastowo. Pierwsza część jest wywiadem rzeką z Hanną Krall. Reporterka odsłania przed Wojciechem Tochmanem niektóre wątki autobiograficzne. W drugiej Mariusz Szczygieł symbolicznie i dosłownie przeszukuje szufladę dziennikarki. Znajduje w niej zapiski, fragmenty nigdy niepublikowanych tekstów, zdjęcia, skany dokumentów. Zdaniem Frukacz tworzą one sylwiczną kolekcję artefaktów, które dopełniają część pierwszą komponując osobliwy, nieco chaotyczny w zamierzeniu komentarz. To kolejny przykład dzieła o niejasnym statusie genologicznym, który urasta do rangi znaku czasów i synkretycznie przemodelowuje scenę

medialną, a co najważniejsze bierze w nim udział autorka, która całe życie poszukuje stosownej formy na zapisanie rzeczywistości.

Badacze twórczości Hanny Krall zauważają w omawianym projekcie fragmentaryczną i kolażową konstrukcję oraz niezaprzeczalny fakt, że tworzy go trójka wybitnych reporterów o eksperymentalnym podejściu do gatunku, pozwalając na powstanie hybrydy. Reasumując: współczesny reportaż książkowy pozostający w sferze cyfrowych odniesień, podatny na konceptowe rozwiązania strukturalno-stylistyczne wciąż broni się przed decentralizacją rozumianą jako gatunkowa atomizacja lub homogenizacja. Może rację mają ci badacze, którzy dopuszczają podobne eksperymenty, by poszerzać pole dziennikarskich doświadczeń i pozyskiwać czytelników dla książek wymodelowanych tradycyjnie, które można przeczytać, nie szukając nerwowo cyfrowych nośników informacji stanowiących już zupełnie inną przestrzeń dystrybucji i odbioru reporterskich tekstów. Rozluźnienie rygorów konwencji, próby wpisania się reporterów w realia współczesnej komunikacji uznaję za nowatorskie doświadczenia w poszerzeniu lingwistycznych portretów gatunków oraz nowe zadania stojące przed badaczami sieci, w której istnieją one na innych niż do tej pory zasadach.

Ważne dla moich badań i wniosków uwzględnionych w dysertacji pozostaje wieloaspektowe ujęcie twórczości reportażowej Hanny Krall, nie mogłam więc pominąć rozważań o agregacji, która jest, jak twierdzą genolodzy, jednym z najbardziej spektakularnych znaków przemian komunikacji w XXI wieku. Jej symptomy pojawiły się w tekstach reporterki przed erą cyfrową i dotyczyły poszerzania konwencji reportażu literackiego (rozluźnienia referencyjnych rygorów) oraz poszukiwań związanych z jego, zaznaczoną w tytule pracy doktorskiej, ewolucją gatunku i stylu Hanny Krall, która rozpoczęła się od faktograficznych opisów wycinka rzeczywistości i wyraźnie nadal trwa poprzez agregacyjne eksperymenty na poziomie dyskursywnym, choć należy zaznaczyć, że wspomniane wyzwania o kreacyjnym charakterze np. wprowadzanie innych gatunków w tekst reportażu prasowego czy książkowego raczej przyczyniają się do wzbogacenia logosfery badanej przez językoznawców wyposażonych w stosowne instrumentarium metodologiczne i opierających się na zawartych typologiach akcentujących synkretyczny charakter analizowanego gatunku.

Niniejsza dysertacja ma na celu wypełnienie luki badawczej w polskiej genologii lingwistycznej i medialnej (dookreślonej prasowo). Hanna Krall, jedna z najwybitniejszych reporterek współczesności, nie doczekała się ani rzetelnej monografii, ani zwartych analiz

wskazujących na unikatowość i odrębność jej twórczych eksperymentów wyprofilowanych aspektowo w perspektywie dyskursywnej, choć należy wspomnieć o interesujących analizach konkretnych typów jej wypowiedzi o charakterze quasi-lingwistycznym (łączą różne perspektywy badawcze). Ich rozproszenie i doraźność nie budują jednak zwartej publikacji wymodelowanej językoznawczo. Zauważyłam, że badacze, zwłaszcza literaturoznawcy i praktycy zawodu[11], rozpatrują jej utwory zgodnie z kluczem, który wyznacza niezbyt rozległy horyzont oczekiwań. Skupiają się na powiazaniu treści reportaży Krall z podejmowanymi przez dziennikarkę tematami. Poszukują kontekstów, pomijając zarówno dyskursywne uposażenie, jak również obecność dziennikarki w strukturze tekstu oraz jej wzmożoną aktywność w istotnych momentach genologicznych przełomów ważnych dla współczesnej literatury faktu. W polskiej przestrzeni naukowej brakuje również rzetelnych opracowań o profilu lingwistycznym konkretnych typów wypowiedzi (*case study*) autorki, których analiza mogłaby wskazać ewolucyjne tropy w jej reporterskiej aktywności trwającej nieprzerwane od ponad sześćdziesięciu lat. Dysertacja jest początkiem szerszego projektu – książki o genologicznych aspektach utworów reporterki w kontekście związków jej twórczości z reprezentatywnymi utworami innych polskich reporterek, które debiutowały w podobnym okresie (Małgorzaty Szejnert i Lidii Ostałowskiej).

Stawiam zatem hipotezę o ewolucji reportażowej twórczości Hanny Krall w sposobie ujęcia przemian zewnętrznych (czas powstania utworów, rola cenzorów, odnalezienie hipertematu – Zagłady i jej konsekwencji – czyli deklaratywnego postulatu autorki o potrzebie wypracowania stosownej formy na zapisanie tego, co powinno przetrwać nie tyle w przestrzeni odpodmiotowionej historii, ile w pamięci tych, którzy zechcą uczestniczyć i przeżywać Holokaust na zasadach reporterskiego zapisu) oraz immanentnych wynikających z przyjętej metody analitycznej wyprofilowanej preskryptywnie i deskryptywnie (obie

[11] Zob. Biełas K, 1997, *Dramaturgia uczuć*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, nr 223; Janowska K, Mucharski P., 2000, *O nienormalności świata*, [w:] *Tygodnik Powszechny*, nr 13; Janowska K., 2011, *Życie z pierwszej ręki*, [w:] *Przekrój* 30. 05. 2011; Cichy M., 1999, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*, [w*:] Gazeta Wyborcza*, nr 19; Janowska K, Bereś W., 1996, *Hanny Krall dowiadywanie się świata*, [w:] *Tygodnik Powszechny*, nr 17; Bartkowiak M., 2000, *Układam mozaikę ludzkich losów*, [w:] *Nowy Dziennik*, 6.10.2000; Horodecka M., 2018, *Wyjątkowo długa linia… Narodziny i śmierć w pisarstwie Hanny Krall*, [w:] *Mojry. Początek-trwanie-koniec. Komparatystyka polska: tradycja i współczesność*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, Kraków; Tatar A., 2016, *Wobec ocalałych i ich opowieści. Elementy warsztatu reporterskiego Hanny Krall*, [w:] *Pamiętnik Literacki*, z.3, s. 93-117; Tatar A., 2014, *Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie: „Ta z Hamburga" Hanny Krall i „Daleko od okna" Jana Jakuba Kolskiego*, [w:] *Rocznik Komparatystyczny*, nr, s. 281-312; Janicka E, Tokarska-Bakir J., 2013, *Sublokatorka po latach. Z Hanną Krall rozmawiają Elżbieta Janicka i Joanna Tokarska-Bakir*, [w:] *SLH*, nr 2, s. 3-25.

metodologie współbrzmią i ułatwiają analizy konkretnych, reprezentatywnych typów wypowiedzi autorki w perspektywie temporalnej). Tezy poboczne uzupełniają główną hipotezę i dotyczą poszukiwania przez reporterkę sposobów na zrealizowanie projektu życia, czyli eksperymentalnego, a jednocześnie spójnego i współbrzmiącego z poetyką dzieł Krall konglomeratu struktury, pragmatyki i stylistyki, co w praktyce oznacza stałe odwoływanie się do ustaleń typologicznych traktujących reportaż w perspektywie generycznej jako gatunek synkretyczny, pojemny, heterogeniczny o charakterze politypicznym, czyli dążącym do przekraczania granic zaznaczonych zarówno w polu gatunkowym jak i polu gatunkowych odniesień. Chodzi o stworzenie lingwistycznego portretu gatunku, który traktuję jako literacką odmianę reportażu fabularnego i wskazanie skali jego paradoksów (nie tylko w obrębie stylistycznych rejestrów, ale również inwencyjnie potraktowanej struktury oraz pragmatyki w kontekście illokucji analizowanych dzieł). W dysertacji staram się udowodnić, że w dobie agregacji zacierają się granice między poszczególnymi typami wypowiedzi reporterskich, a dziennikarski kreacjonizm i zaskakujące czytelników rozwiązania we wszystkich aspektach wzorca gatunkowego mogą podlegać twórczym przeobrażeniom o charakterze alternacyjnym lub adaptacyjnym nie tylko w reportażach publicystycznych, ale również literackich.

Kreacyjne eksperymenty, czy inwencyjne praktyki komunikacyjne reporterki, świadczą o dyskursywnie wymodelowanej i konsekwentnie kreowanej świadomości dziennikarskiego *ja*- autorki ponad tysiąca cenionych reportaży i mikropowieści reportażowych przetłumaczonych na kilkanaście języków i dystrybuowanych między innymi w Niemczech, Francji, Ukrainie, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Szwecji oraz Izraelu.

Metodologiczne podstawy dysertacji stanowią: genologia lingwistyczna i medialna w typologicznym ujęciu Marii Wojtak oraz wybrane zagadnienia teorii tekstu. Wykorzystano w niej również ustalenia innych genologów – zwłaszcza językoznawców-stylistyków między innymi Stanisława Gajdy (teoria stylu i stylistyka), Małgorzaty Kity (dyskurs prasowy), Anny Starzec (dyskurs popularnonaukowy), Jolanty Nocoń (dyskurs dydaktyczny) i Teresy Dobrzyńskiej (badania uczonej pozwoliły na sformułowanie pogłębionej, krytycznej refleksji o wyznacznikach delimitacji tekstów Hanny Krall). Wskazane kryteria badawcze wpłynęły na przyjęcie wieloaspektowej perspektywy metodologicznej wymodelowanej dyskursywnie ze szczególnym uwzględnieniem aspektów strukturalnego i pragmatycznego wzorca

gatunkowego w badaniu i wykazaniu ewolucyjnego charakteru twórczości reportażowej Hanny Krall.

Praca doktorska została podzielona na sześć rozdziałów. Pierwszy rozpoczyna autorski reportaż zatytułowany *Ga(tu)nek literacki Hanny Krall*. *Reporterka o reporterce*. Zależało mi na eksperymentalnym potraktowaniu biogramu autorki, dlatego zamiast podstawowych informacji o dziennikarce zaproponowałam nieco inną perspektywę poznawczą. Swój tekst traktuję jako tekstową reprezentację wariantu adaptacyjnego reportażu, który powstał wskutek pożyczek gatunkowych ze sfery dziennikarskiej i literackiej, czyli sylwetki, artykułu wyprofilowanego informacyjnie, wzmianek oraz wiadomości o charakterze publicystycznym, jak również fragmentów reportaży Hanny Krall, jej zapisków i listów. W tekście zawarłam między innymi wątki autobiograficzne dziennikarki oraz wprowadziłam postaci z poszczególnych typów wypowiedzi autorki, które zaistniały w późniejszych aspektowych analizach najbardziej reprezentatywnych, moim zdaniem, utworów reporterki. Pierwszy rozdział doktoratu ma charakter teoretyczno-metodologiczny ze szczególnym uwzględnieniem przełomów badawczo-historycznych wyprofilowanych generycznie. Obejmuje on zagadnienia związane z definicją, wzorcem gatunkowym i historią polskiego reportażu prasowego oraz książkowego w ujęciu gatunkowo-dyskursywnym. Przedstawiam w nim przegląd najważniejszych typologii, koncepcji i nurtów badawczych dookreślonych lingwistycznie oraz przypominam o postulacie Marii Wojtak, która w obliczu wielości i różnorodności perspektyw oraz wieloaspektowości oglądów naukowych apeluje o holistyczne podejście do badań wyprofilowanych genologicznie i dyskursywnie w duchu fleckowskiej wspólnotowości (kolektywności) uczonych. W opisywanym rozdziale omawiam również podstawowe założenia genologii lingwistycznej, przypominając najważniejsze rozstrzygnięcia uczonych (podstawy ich taksonomii oraz koncepcji badawczych) między innymi Michaiła Bachtina, Stefanii Skwarczyńskiej, Anny Wierzbickiej, Stanisława Gajdy, Bożeny Witosz oraz Marii Wojtak, której typologiczne ustalenia stanowią ważny punkt odniesienia w badaniu tytułowej ewolucji gatunku i stylu reportaży Hanny Krall. W omawianym rozdziale stawiam również zasadne pytanie o różnice w metodach badań genologii prasowej i medialnej próbując dociec, czy w procesie ich analiz warto wprowadzać dyferencjacje filiacyjne. W dysertacji ujmuję historię polskiego reportażu prasowego i książkowego w perspektywie diachronicznej oraz komparatystycznej, wskazując

na najważniejsze przełomy genologiczne w jego rozwoju aż do współczesności. Przywołuję uniwersalizujące stanowisko Przemysława Czaplińskiego, który zauważa wzrost zainteresowania literaturą faktu w ostatnich dwudziestu latach XXI wieku. Badacz wiąże je przede wszystkim z eksperymentalną naturą polskich reportaży oraz Nagrodą Nobla dla białoruskiej autorki – Swietłany Aleksijewicz za stworzenie polifonicznego pomnika współczesności. Ostatni podrozdział nawiązuje do genologicznie wyprofilowanej refleksji o konieczności zastosowania w badaniach wyprofilowanych aspektowo osiągnięć polskich genologów-lingwistów oraz przedstawia parametryzację wzorca gatunkowego reportażu, uwzględniając jego podział na warianty (kanoniczny, alternacyjny i adaptacyjny), jak również aspekty (strukturalny, pragmatyczny, tematyczny i stylistyczny). Pierwszy rozdział o charakterze teoretycznym stanowi podstawę metodologiczną dla kolejnych, bardziej uszczegółowionych rozstrzygnięć ujętych w perspektywę dyskursywną z uwzględnieniem bogatego uniwersum mowy i rozległej empirii tekstowej pozostającej, podobnie jak gatunki, w nieustannym ruchu tworząc ich rozmaite konfiguracje: od modeli autonomicznych po formy złożone, wśród których Maria Wojtak wyróżnia między innymi gatunki w formie kolekcji, kolekcje gatunków oraz ich tekstowe reprezentacje – mozaiki lub polifoniczne kolaże czy układy blokowe.

Drugi rozdział dysertacji, o charakterze teoretyczno-analitycznym, prezentuje zjawiska świadomości genologicznej oraz kompetencji dziennikarskich. Oprócz wybranych stanowisk naukowych znalazły się w nim liczne wypowiedzi autorów reportaży ze szczególnym uwzględnieniem refleksji Hanny Krall o wykonywanym zawodzie w kontekście odpowiedzialnych wyborów na poziomie genologiczno-dyskursywnym. W podrozdziale poświęconym metatekstom zastosowano analogiczną strukturę. Najpierw podjęto próbę zdefiniowania zjawiska, które występuje zarówno w tekstach reporterskich, jak i okołoreportażowych wypowiedziach dziennikarzy (wywiadach, komentarzach, wstępach do poszczególnych wydań książkowych). Wyróżnia się zatem metateksty wewnętrzne, które organizują przestrzeń typów wypowiedzi dziennikarskich oraz metateksty zewnętrzne tworzące z omawianymi przedmiotami wypowiedzi reporterskich swoistą kolekcję. Iwona Loewe traktuje je w kategoriach paratekstu ze względu na ich inwencyjnie wyprofilowany charakter oraz związki z konceptowymi rozwiązaniami praktyków dziennikarskiej profesji zauważalne na poziomie aspektowym z uwzględnieniem stylistyki oraz struktury

analizowanych reportaży. Omawiany rozdział zawiera również teoretyczno-badawczą refleksję poświęconą skomplikowanej tożsamości reporterów, którą tworzą aspekty świadomościowe związane ze sposobem konstruowania tekstów, jak również kompetencyjne, czyli wskazujące na rozmaite typy funkcjonowania autorów w tekście oraz poza nim. Zwraca się również uwagę na tożsamościowe rozchwianie dziennikarzy – ich rozterki natury moralnej, stosunek do bohatera / bohaterów, wybór metod zapisywania rzeczywistości oraz konieczne rozstrzygnięcia o charakterze ontologiczno-epistemologicznym dotyczące traktowania faktów (dokumentaryzm) i fikcji w tekstach określanych jako referencyjne (wyodrębnienie wśród badaczy oraz praktyków zawodu postaw panfikcjonalnych i separatystycznych kategorycznie odrzucających wszelkie fikcjonalne zabiegi w tekście bez uwzględnienia głosów o potrzebie rozluźnienia konwencji reportażowej motywowane poprzez tekstowe wyznaczniki opisywanego zjawiska, jak również argumenty związane z prawdopodobieństwem zdarzeń lub obecnością bytów-konstruktów, które – zdaniem zwolenników fikcji – mogłyby istotnie wzmocnić referencyjny przekaz reportaży).

Rozdział trzeci pracy doktorskiej został również wyprofilowany teoretyczno-analitycznie. Prowadzone rozważania dotyczą intertekstualności, intersemiotyczności i gier językowych w ewoluowaniu przestrzeni kulturowo-historycznej reportaży Hanny Krall oraz jej praktyki komunikacyjnej. Wskazano przede wszystkim najbardziej reprezentatywne aplikacje definicyjne wymienionych terminów, próbując je osadzić w przestrzeni genologiczno-dyskursywnej z wyraźnym wskazaniem na eksperymenty komunikacyjne reporterów, którzy – poszerzając pole gatunkowe i pole gatunkowych odniesień – wykorzystują heterogeniczność i wieloaspektowość współczesnej komunikacji prasowej w poszerzaniu konwencji omawianego gatunku o intertekstualne rozwiązania w aspektach tematycznym i strukturalnym wzorca gatunkowego reportażu. W części badawczej rozdziału przeprowadzono, stosując naukowe rozstrzygnięcia typologii Marii Wojtak, analizy utworów dziennikarskich, których struktura oraz tematyka zostały ukształtowane w toku intersemiotycznych przeobrażeń (translokacji, transpozycji), uzyskując interesujące wnioski prowadzące do konstatacji o uniwersalnym zastosowaniu instrumentarium badawczego lubelskiej badaczki w analizie utworów z różnych przestrzeni semiotycznych (za pomocą tekstotwórczego mechanizmu przebitki gatunkowej). W części badawczej rozdziału przyjęto perspektywy: lingwistyczną i komparatystyczną. Analizy intersemiotyczności w tekstach

Hanny Krall oraz wynikające z nich wnioski pozwalają na konstatację o agregacyjnym ukształtowaniu wybranych typów wypowiedzi reporterki, która eksperymentowała już pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, torując drogę dla kreacyjnych poszukiwań przyszłych pokoleń reporterów.

Kolejny, czwarty rozdział dysertacji, jest genologicznie wyprofilowaną analizą dyskursu reporterskiego Hanny Krall (często krzyżujących się dyskursów np. prasowego z medialnym lub literackim). Potraktowano go jako interdyscyplinarny styl myślenia o języku reporterki. W pierwszym podrozdziale omawianej części rozprawy skupiono się na teoretycznych aspektach stylu i stylistyki, przypominając najważniejsze stanowiska badawcze oraz uwzględniając rozstrzygnięcia i wyprofilowane dyskursywnie definicje obu pojęć obecne przede wszystkim w polskiej tradycji naukowej. W dalszej kolejności przedstawiono dominanty eklektyczności stylistycznej wypowiedzi prasowych reporterki oraz wskazano najbardziej reprezentatywne przykłady stylistycznych i pragmatycznych funkcji konstrukcji składniowych Hanny Krall – zwracając uwagę, że w sposobach dziennikarskiego wysłowienia reporterka dąży do kondensacji treści poprzez częste stosowanie wypowiedzeń prostych i parataktycznych, unikając konstrukcji hipotaktycznych, co może świadczyć o przyjętej zasadzie komunikacyjnej powściągliwości i dyskretności, jak również o ekonomizacji języka w poszczególnych analizowanych tekstach reporterskich. Następnie skupiono się na dominantach nieemocjonalnej składni Hanny Krall, wśród których wyodrębniono między innymi częste zastosowanie elipsy, wielokropka w funkcji eufemizmu, anonimizację bohaterów, szczegóły znaczące jako ekwiwalenty rozbudowanych struktur narracyjnych oraz wyeliminowanie z konstrukcji zdaniowych związków frazeologicznych na rzecz słów, które nie *zużyły się* i wnoszą do oszczędnie wyprofilowanej komunikacji w ujęciu Hanny Krall pewną świeżość na poziomie semantyczno-leksykalnym.

W kolejnym rozdziale doktoratu poruszono zagadnienia recepcji reportażu prasowego Hanny Krall po Zagładzie. Wśród wymienionych zagadnień wyodrębniono między innymi narracyjne i antynarracyjne modele zapisywania doświadczenia Shoah, porównano dwa sposoby upamiętnienia świata doświadczonego przez Holokaust – przyjęto dwie perspektywy analityczne: odpodmiotowioną, historyczną obudowaną przez dokumenty oraz podmiotową opierającą się na świadectwach uczestników wojennego spektaklu, by przywołać konstatacje Iwony Mandziej, Grzegorza Niziołka i Joanny Tokarskiej-Bakir. Ostatni, istotny analitycznie

rozdział dysertacji, jest próbą wykazania ewolucyjności dzieł reportażowych Hanny Krall. Przeprowadzone analizy o charakterze aspektowo-dyskursywnym wskazują na liczne przeobrażenia w wariantach i aspektach wzorca gatunkowego omawianych typów wypowiedzi. Szczególną uwagę poświęcono strukturze i pragmatyce dzieł. W analizach uwzględniono również aspekt stylistyczny uwarunkowany strukturalnie i dookreślony tematycznie oraz illokucyjnie. Poczynione tu obserwacje wskazują na dominanty gatunku i stylu reportaży oraz wybranych mikropowieści autorki. Ewolucyjność dzieł Hanny Krall, bazująca na skali paradoksów gatunku, jest zjawiskiem tyleż skomplikowanym, co fascynującym dla genologa, który odkrywa rozliczne przeobrażenia niezauważalne w pobieżnej lekturze wyekscerpowanych typów wypowiedzi, uwzględniając przede wszystkim dyskursywne i zarazem komunikacyjnie wyprofilowane sygnały przemian i zaskakujących modyfikacji na poziomie gatunkowo-stylistycznych rozstrzygnięć.

Podstawę materiałową przeprowadzonych w rozprawie doktorskiej analiz (aspektowo-dyskursywnych w perspektywie komunikacyjnej) stanowią następujące teksty reporterki (można uznać, że najbardziej reprezentatywne dla wykazania ewolucji gatunku i stylu): *Tematy do reportażu* (TE), *Ja nie chcę wiele, ale nie mniej niż wszystko* (JA), *Sublokatorka* (SU), *Narożny dom z wieżyczką* (ND), *Fantom bólu* (FB), *Hamlet* (HA), *Dom* (DO), *Spis rzeczy* (SR), *Wyjątkowo długa linia* (WDL), *Szczegóły znaczące* (SZ), *Bajki dzieciństwa. O dziadku* (BD*) oraz Otwock (1) Prusa 11* (O1), *Otwock (2) Prusa 11, cd*., (O2), *Otwock (3) Sędzia* (O3) i *Otwock (4) Heglista* (O4).

# ROZDZIAŁ I

## Definicja, wzorzec gatunkowy i historia reportażu w polskiej genologii

### 1. *Ga(tu)nek dziennikarski Hanny Krall*. Reportaż w formie sylwetki. Sylwetka w formie reportażu. Reporterka o reporterce

**Moim zadaniem jest nie wiedzieć -**
**Krzysztof Kieślowski**

**Moim zadaniem jest dowiadywać się -**
**Hanna Krall**

**Bez przerwy mam takie poczucie, że się zestarzeję, zniedołężnieję, umrę. Że nie zdążę napisać czegoś ważnego. Życie będzie się toczyć, świat nadal będzie ciekawy, a ja nie będę mogła go oglądać i opisywać. To straszne!**
**Hanna Krall**

**Gdybym nie wierzyła w Wielkiego Scenarzystę przedtem, zanim zaczęłam pisać, to uwierzyłabym dzięki losom, które poznaję. A życie byłoby straszne, gdyby nie było komu opowiadać.**
**Hanna Krall**

Ganek w domu nad Narwią – pamięć – zapisywanie świata. *Nie ma zbiegów okoliczności, wszystko łączy się ze sobą i ma swój cel* powiedziała – mogłaby powiedzieć Krall podczas spotkania, do którego nie doszło. Przeczuł to Czechowicz, bo wciąż powtarzał te słowa Franciszce Arsztajnowej w *Wyjątkowo długiej linii*. Zginął od pierwszej bomby, która spadła na Lublin. A miał długo żyć. Przynajmniej tak wynikało z ręki.

Domy. Miejsca, w których działo się zbyt wiele – domy zgliszcza, domy szafy, domy osieroconych dzieci, domy sublokatorek, domy do pisania, domy do życia, wreszcie domy sanktuaria, które najczęściej bywają nawiedzone, bo duchy odnajdują reporterkę, kiedy najmniej spodziewa się wysłanników pamięci. Bywają spokojne, znaczą tyle, ile powinny, nie narzucają się. Czasami zmieniają życie jej bohaterów. Adama S. z reportażu *Dybuk* nawiedził duch brata, który zginął w obozie. Podobno nigdy nie pożegnał się należycie ze światem. Miał tylko pięć lat, więc jeszcze nie zdążył wyćwiczyć dorosłości. A to zbyt poważna sprawa, żeby odpuścić, więc zamieszkał w ciele brata. Mieszkańców bloku na Muranowie, przy ulicy Andersa, odwiedzała cała rodzina żydowskich handlarzy z Kiercelaka. Krall pisze o tym w reportażu *Obecność*. Szwagier Mietek był wysoki, pracował w Towarzystwie Pogrzebowym, więc kot musiał zadzierać głowę, bo wtedy widział więcej, a może czuł i słyszał to, o czym ludzie boją się nawet pomyśleć? Z różnych względów. I sprawa zaraz stała się jasna. Był tam zatem szwagier, jego grubawy brat, też handlował i miewał różne sprawy nieczyste z tego handlu wynikające, wreszcie kilka hałaśliwych kobiet. Podobno były piękne – w futrach, etolach i cieniutkich koralikach na szyjach, które jak u Nałkowskiej najszybciej zdradzały wiek kobiety. Przykre, ale sprawdzone i porządnie przeżyte przez wszystkie, które urodziły się za wcześnie. Niby grzeczni, ale doniczki z parapetów spadały, kroki nie dawały zasnąć. O i jeszcze jakieś szepty tam były. W niezrozumiałym języku. Wszyscy zginęli w getcie. Nikt ich nie pochował. Leżeli przykryci gazetami. Do czasu. Do tego czasu, kiedy już ktoś musiał ich zakopać. Nie pomogły modły księdza, egzorcystka stwierdziła, że to sprawa beznadziejna a rabin, jak to rabin, rozłożył ręce, bo kadisz też nie zadziałał. Duchy zostały w domu. Z czasem ich obecność stała się niezbędna.

Wszystkie wizyty starannie dokumentuje, bo zapisywanie jest powinnością. Słuchanie też. Dla lepszego rytmu.

**Wracam** nad Narew, choć wcale mnie tam nie było.

Nieobecność może być rodzajem stawania się.

Rzeka niespokojna, niebo zasnute szarością.

Liście miękko poddają się stopom.

Zapraszają na stopnie.

Jest ich ponad sto.

Prowadzą na ganek.

Tam zapisuje życie.

Cierpliwie.

Narew jest od pisania.

Warszawa do poprawiania.

Na kartkach wydartych ze szkolnych zeszytów, bo taniej. Musi być ekonomicznie. Pisanie jednak łączy się z życiem. A już w sprawach uchodzących za banalne najbardziej.

Reporterka pisze i liczy. Przepisuje.

Napisze dwie strony. Po kilku godzinach zostaje parę zdań.

Kondensuje.

Nie może być za dużo słów.

Zwłaszcza tych zużytych, które straciły datę ważności i niewiele znaczą. Psują najlepszy tekst.

Reporterką została wcześnie. W 44' ludzie wychodzili całymi kolumnami z Warszawy. Powstanie skończyło się, a ona, w tym smutnym, pozbawionym nadziei tłumie, szła w sukience z kretonu. Matka, Felicja, prowadziła ją za rękę. Nagle spod nóg wyskoczył notes. Mały, niezapisany. Powie Tochmanowi o tym notesie: - *W ruinach leżały różne rzeczy. Odsłoniła je bomba - meble, talerze, ubrania. I ten notes, w twardej, czarnej okładce. Schowałam go do plecaka. Miałam zamiar napisać powieść. To był znak, że ja coś w życiu zrobię* – myślała i obserwowała tłum, który zdążył zgęstnieć, po chwili zaczął znikać w tumanach kurzu. Było jak na obrazach. Intensywnie, koniecznie z formą. Przyglądała się ludziom jak dorosła – *Mój organizm nie wytwarza zgorszenia, tylko mam taki wyraz twarzy kobiety wiecznie zdziwionej* – powie po latach. W powstaniu był z nimi pan z Polskiego Radia. Nie pamięta nazwiska. Napisał dla niej wiersz. Proroczy jak się okazuje:

*Nim będziesz książki pisała*

*Jako pisarka dorosła*

*By treść ich była wzniosła*

*Trzeba byś życie poznała*

*Takie Ci, Haniu, daję rady*

*Tak zwany redaktor*

*Co w wojnę został bez posady*

*Lecz Tobie chce dać życia plan.*

Życie, to prawdziwe, w którym mogła wybierać, co chce robić, zaczęło się na Targowej, na warszawskiej Pradze. Jechała na egzamin, na Wydział Dziennikarski UW. I wtedy, w tramwaju, w przenicowanej, kanciastej spódnicy po mamie, na moście Poniatowskiego pomyślała, że teraz wszystko ma sens. Między mostem Poniatowskiego a Nowym Światem nabrała pewności, że skończy studia, że zostanie reporterką, będzie pisać. ***Po prostu ja się wtedy zaczęłam*** – powiedziała Helenie Zaworskiej.

Pisarką została w latach osiemdziesiątych. Wydała *Sublokatorkę*, pierwszą powieść reportażową. Książka wywołała oburzenie. Krall przypisała jasność Polakom, czerń Żydom. Do dziś nie rozumie, dlaczego los pokrzywdzonych nie mógł mienić się czernią. Oderwała się od pisania o codzienności PRL-u – szarzyzny, błota, brudnych okien, bezbarwnego nieba, kolejek, krawatów na gumkach, czarnych garniturów o poranku, wody kolońskiej w nadmiarze, karaluchów w robotniczych hotelach. Marian Brandys, który uczył ją reportażu, nie mógł wtedy wiedzieć, że Krall chwilowo zdradzi ulubiony gatunek na rzecz prozy fikcjonalnej. W jego czasie była upartą studentką. Walczyła o każde słowo, nawet kiedy leżał w szpitalu wykłócała się o teksty, które musiały być kunsztowne. Ładne, z zawijasami i wymyślnymi słowami. Frymuśne, koniecznie zaskakująco frymuśne, czyli udziwnione. On nie przeczuł *Sublokatorki*, ona nie wiedziała, że rezygnowanie z nadmiaru kiedyś będzie jej pisarską obsesją i sposobem na zapisywanie. Obok siedziała Halina Mikołajska, aktorka i żona Brandysa. Pięknymi dłońmi wyciągała z szarej torby dojrzałe jabłka, a ona o kunsztownej nadwyżce z wyraźną nadwyżką w głosie. *Niestosownie, ale przecież z jakąś formą te kłótnie wzbudzała, bo skoro Mikołajska, jej długie palce, jabłka i szpitalna szafka to musiał być jakiś teatr* – powiedziała po latach. Z pewnością forma.

**Wracam** do domu Kebera w Milanówku. Denuncjował Polaków i Żydów. Pociąg uciął mu nogę, bo chciał legitymować podróżnych. Zawód: volksdeutsch.

Domu już nie ma. Jest ślad na trawie, między sosnami.

Ma dziewięć lat i dość dobry wygląd jak na Żydówkę.

Przypomina małe, czarniutkie dziewczynki, które spędziły wojnę w szafach. Perspektywa: szczelina, dziurka od klucza. Przyszłość: syndrom ocalonych. Życie bez marzeń.

Te małe z niedobrym wzrokiem i źle ufarbowanymi włosami zamieszkały w powieściach i reportażach Krall. Przypominały mitycznego Katoblepasa. Był potworem z mętnym spojrzeniem, które zabijało. Dlatego nie patrzyły przed siebie. Dla bezpieczeństwa i spokoju.

Nie umie się z nimi rozstać. Nie chcą odejść. Trwają w zawieszeniu. Zupełnie jak brat Adama S. Ten, który nie poczuł, czym jest dorosłe życie.

W willi Kebera czeka z matką na front. Ruscy przychodzą. Młodsze kobiety ukrywają się pod podłogą, dzieci leżą na zawszonych siennikach.

Dudni ziemia i nie dzieje się nic. Nie gwałcą. Bucha smród i mróz. Piją kawę z cykorii. Nie mają siły, ale stare kobiety pomagają im. Podnoszą. Widok? Trochę jak Pieta. Potem zasypiają. Rankiem wychodzą bez słowa. Matki wychylają głowy z piwnicy. Dzieci na siennikach. Niebo ciemnoniebieskie.

Jest bezpiecznie.

18 stycznia 45’ idzie do szkoły.

Ma dziewięć lat. Jest dorosła. To też prezent od wojny. Dorosłość przedwczesnego doświadczenia.

Nie wie, kim jest po wyzwoleniu. W powstaniu była Krysią Szczepańską, przed wpadką na komisariacie nazywała się Wiesia Ostrowska. Czy już jest Hanną Krall, bo wyzwolenie przywróciło jej prawdziwe imię i nazwisko?

Wojna dała jej też coś innego: obce mieszkania, szafy i książki, więc w tej nowej szkole czyta.

Nauczyciel pisze na tablicy wiersz…

*Kiedy się wypełniły dni i przyszło zginąć latem/*

*prosto do nieba czwórkami szli/*

*żołnierze z Westerplatte.*

Matka cała w guzach, odparzona, z bolącą głową.

Czas na dom sierot w Otwocku.

Mama do szpitala, do Warszawy.

**Teraz o rodzinie reporterki**. Niewiele tego, dużo pomyłek, jeszcze więcej białych plam. Szumy, zlepy, ciągi. Białoszewski by się ucieszył.

- *O czym mam opowiadać? –-* zapytałaby zniecierpliwiona. *Że dziadek w Treblince? Że babcia w piwnicy? Że zakopali ją w powstaniu na podwórku? O tym mam mówić? Dosyć mam tej martyrologii rodzinnej. Moja pamięć jest jak źle zmontowany film. W najważniejszych momentach są cięcia i nie wiem, co było dalej. Mój prawdziwy początek to II wojna światowa, ale nie chce mi się opowiadać o własnym smutku, a już na pewno nie w pierwszej osobie. Opowiadam o nim czasem, ale w trzeciej.*

Dla Władysława Bartoszewskiego zrobiła wyjątek. W pierwszej osobie wspominała dzieciństwo –

*Gra o moje życie.*

*Milczenie byłoby krzywdą największą, nie dla mnie, ale dla ludzi, którzy pomagali.*

*Dzięki nim żyję, a to dużo znaczy.*

*Byłam rozsądną pięciolatką, tam, w Lublinie, i już wiedziałam, że nawet z niemożliwych sytuacji jest jakieś wyjście: nawet, kiedy cię wyrzucają z kamienicy. Więc ludzie w jakimś marazmie krążyli i wracali do punktu wyjścia, a ja i mama stałyśmy w tym chocholim tańcu.*

*Niemcy wrzeszczeli.*

*Dzieci płakały.*

*Dorośli postanowili zamilknąć, a my tak stałyśmy i wtedy pojawił się on: Zygmunt Wojtecki - taki bohater, zupełnie filmowo umotywowany – załadował nas na furmankę – pamiętam wiejską drogę.*

*Potem było dużo miejsc i ludzi.*

*Krasnogliny. Małżeństwo z dzieckiem. Choinka. Stół wigilijny. Siedziałam na miejscu dla zbłąkanego wędrowca.*

*Było mieszkanie Szarkowskich. Konspiracyjne. Podczas zebrań AK stałam za szafą. Kiedyś jeden z nich mnie nakrył, a ja znowu za szafę. Rozeszło się jakoś. Nikt nie dopytywał. Ludzie mieli wtedy jakąś potrzebę milczenia, a już o rzeczach oczywistych albo trudnych do zrozumienia mówiło się szeptem i z jakąś formą.*

*Mieszkanie u Podhoreckiej. Jej chora córka zginęła w powstaniu.*

*Kryjówka u Nowaka. Krótko, bo ukrywał też innych.*

*Wytworne mieszkanie u Łysakowskich z frontowymi drzwiami i służbówką – on był dyrektorem w BGK przed wojną; syn zginął w akcji bojowej ruchu oporu.*

*Mieszkanie u Czapskich. Załatwili mamie pracę w swoim sklepie w Rykach.*

*Lejwoda, nauczycielka, uczyła mnie na tajnych kompletach, Makowa dawała rankiem mleko i masło. Wszystko w tych Rykach. I czytałam. Anię z Zielonego Wzgórza. Losy bohaterów wydawały mi się fascynujące. To nie była wojna. Tam była miłość.*

*Klasztor albertanek w Życzynie. Nauczyły mnie katechizmu i potrzebnych modlitw, owszem były takie specjalne modlitwy na przeżycie. Uratowały nas podczas wpadki na komisariacie – już w Warszawie. Pisałam o tym w Białej Marii: Niemcy kazali nam wybierać – wyjdzie ta, która nie jest Żydówką i wtedy mama: - Ja się już nażyłam, a ja: - nie dam bez ciebie rady…takie dialogi były wtedy w użyciu. Uratowała nas Maria, która wykradła papiery siostrze i wrzeszczała na Niemców: - Co? Moja siostra (niby) Żydówką? Co za świństwo! Ja wam pokażę! Jadziu, zaraz ja im powiem, co to znaczy nazywać ciebie Żydówką! Przywiozłam Twoje dokumenty…a policjant na to w jakimś niespodziewanym zdziwieniu: - Oczywiście, jesteście panie aryjkami, ale gdybym ja miał takie dziwne, czarne dziecko, to bym z nim po ulicy nie chodził….*

*Maria Ostrowska-Ruszczyńska do końca wojny użyczała nam swoich dokumentów. Nazywam ją Sprawiedliwą.*

*Potem ogromne mieszkanie z salonem i fortepianem.*

*Potem małe, zagracone, z lalką - Cyganką na błyszczącej kanapie, z sutereny obserwowałam ludzkie nogi i okupacyjne buty. Taką miałam perspektywę na życie i przetrwanie. Ale nie było źle. Na moje utrzymanie łożył dr Tadeusz Stępniewski (dyrektor Studium Kształcenia Lekarzy).*

*U Jadachowej mieszkałam najdłużej. Na Narbuta 48. Nie musiałam się ukrywać, więc tym razem szafa była pusta. Gospodyni powiedziała sąsiadom, że jestem kuzynką i niemal demonstracyjnie wyprowadzała mnie na spacery. W pełnym słońcu. Do kaplicy Boboli. Jej mąż, major, zginął w Dachau. Syn, lotnik, w 39'. Młodszy syn był w AK i uciekł z Gestapo po dachach (odnalazł się po wojnie w Norwegii). Jadachowa skrywała jeszcze jedno żydowskie dziecko. A mieszkanie było jak bombonierka przewiązana różową wstążką. Wykwintne, stare meble, listy, słodycze. Także broń i nielegalna prasa. Odwiedzała mnie w Otwocku. W Domu Sierot.*

*Nie narzekałam. Nie mogłabym. W grze o moje życie stawką było życie 45 osób. Nie mogłabym zatem umrzeć i zrobić im taką przykrość. Wielki Scenarzysta napisałby zbyt kiczowatą scenę. Widocznie akurat wtedy nie ciągnęło Go do picu!*

**Z Wikipedii niezbyt chętnie:** Hanna Krall urodziła się w Warszawie, w 1935 roku (wiele źródeł podaje 1937). Matka, Felicja Jadwiga, z domu Reichold. Ojciec, Salomon Krall, urzędnik. Zginął w obozie. Matka przeżyła wojnę. Zmarła w Warszawie, w 2001 roku.

**FELICJA**: w czasie wojny Jadwiga Ostrowska, kosmetyczka, wiedziała jak dbać o skórę, do śmierci nie miała zmarszczek. Była podobno piękna, choć córka nie myślała tak o niej. Podczas powstania warszawskiego mieszkały na Koszykowej pod 32, potem pod 28, potem w piwnicy. A po wojnie na Targowej. Kamienica nie przetrwała. Został tylko jej obrys na sąsiedniej ścianie. W karnawale nosiła tunikę z szyfon weluru. Wyglądała jak baletnica (z listu starej kobiety, która znała Felicję, list w autobiograficznej książce *Różowe strusie pióra:*

*Więc tunika ze strusimi piórami w kolorze ciemnoróżowym. Będziesz wyglądała jak ona. Jak baletnica).*

**Zdjęcia z kredensu**: dziewczyna ze skupionym wyrazem twarzy, w modnie obciętych włosach, to matka Hanny Krall. Obok, na fotografii, ciocia Ala, siostra matki, w Szczawnicy. I ciocia Jasia

w toczku fokowym na głowie: - *Słuchaj, musisz sobie kupić futro fokowe, mówiła. Jak nie masz pieniędzy, to ci dam. I koniecznie ten toczek fokowy musisz mieć. I mufkę!* – tak do matki mówiła.

Matka pojawia się w *Sublokatorce*. Jest postacią literacką utkaną z różnych życiorysów, ale można rozpoznać inspiracje rodzinne. Rozmawia z córką, Marią (Krall użyczyła swojego życiorysu dwóm bohaterkom mikropowieści: wspomnianej Marii i Marcie, tytułowej *Sublokatorce)*. Więc matka mówi: *Mario (Hanno), nie wolno się śmiać, Ojczyzna jest w niewoli!* albo: *Mario, nie wolno się śmiać z poważnych rzeczy, Tatuś i Ojczyzna w niewoli!* albo gdyby Hanna (Maria) jeździła zbyt szybko na rowerze, matka powiedziałaby: *Mario, jak możesz, Francja padła!*

Krall: *Śmierć matki jest pewną granicą. Od tego momentu świat dzieli się na ten, w którym jeszcze była, i na ten, w którym jej nie ma*.

**DZIADEK** (brak danych o imieniu i nazwisku) Hanny Krall przywiózł z Paryża cylinder. Cenny nabytek zachował się w rodzinnych pamiątkach. Dziadek nie przeżył. Paryski cylinder i śmierć pasują do siebie tylko w melodramatach. Ale i tak ludzie wiedzą, że to zmyślenie. Albo żart Wielkiego Scenarzysty, którego tym razem poniosło w stronę picu. Był jeszcze zegar. Też z Paryża. Kałamarz, z którego sennie spływał atrament i papierośnica, ale cylinder to najważniejszy artefakt. Dziadek wystąpił w nim w Łęcznej na ślubie swojego brata. Jest też pudło z napisem: GRAND PRIX PARIS 1900. Pudło jest szczegółem znaczącym.

**SALOMON**: ojciec Hanny, urzędnik. Zginął w obozie. Źródła podają, że w Treblince. Prawdopodobnie w Bełżcu. Duch w mieszkaniu Katii Puszkiny, wnuczki pisarza, powiedział reporterce, że jednak na Majdanku. Podał też datę śmierci, ale historyk Robert Kuwałek upiera się, że w Bełżcu. Krall pamięta imiona sióstr ojca: Stefa, Pola i Karola. Nie wie, gdzie i jak zginęły. Duch chyba też nie.

W *Sublokatorce* Krall tworzy fikcjonalne, ale prawdopodobne warianty życia ojca. Układają się tak:

- ojciec w niewoli;

- major Krall uderzony w twarz przez niemieckiego żołnierza;

- ojciec zagazowany w baraku 41 w Majdanku;

- major Krall, przywódca II Pułku Łączności, otoczony nocą przez oddział radzieckiego wywiadu;

- major Krall rozmawia z komunistą Bernardem Rajniczem (Krall, wnuk powstańca, jest zadeklarowanym wielbicielem Marszałka, Rajnicz zaś stara się przekonać go, że każdy oficer powinien być czekistą);

- ojciec reporterki aresztowany w 1947 roku za zorganizowanie spisku przeciwko władzy ludowej w Wojsku Polskim;

- listy ojca do matki, która w *Sublokatorce* nosi imię Delfina/Dela;

**Wracam** do domu nad Narwią, gdzie nigdy mnie…

Jesień. Pustka. Na niebie klucz żurawi. Pod stopami szeleszczą liście. Mienią się kolorytem chłodu i tajemnicy. U Krall zawsze jest jakaś tajemnica. Trzeba cierpliwości, żeby dotrzeć do prawdy. Można nie dotrzeć nigdy. Można się z tym pogodzić. Albo zaprotestować, albo odpowiedzieć na niewygodne pytanie lub pomilczeć. Wszystko ma tu swój rytm. I ukryty sens.

Krall grabi liście. Lubi się poruszać. Tuż za płotem sąsiad, młody chłopak, zdał maturę.

Rozmowa o niebie i ptakach. Potem o Marku Edelmanie. Robi się poważnie, więc rzeka narowiście zrywa się do biegu. - *Pani Haniu, a co by było gdybym to ja był wtedy Żydem? – A gdybyś był Polakiem i musiał Żyda ukrywać?*

Pomyślała, że dla takich chwil warto było *Zdążyć przed Panem Bogiem* napisać – o Marku Edelmanie w czerwonym swetrze z dwoma pasami na krzyż, na których zwiesił pistolet – Mordechaju Anielewiczu – przywódcy powstania w getcie warszawskim - Ruth, która chciała się zabić – *miała brzoskwiniową skórę, była piękna, ale zmarnowała nam sześć kul* – zawsze rzeczowy i reporterski Edelman, bez którego nie byłoby tej książki.

Zapamiętać to wszystko? – zapytałabym podczas spotkania, do którego nie doszło. Krall znad tych grabek i liści spojrzałaby wymownie: - *Przecież to proste. Potrzeba mówienia i zapisywania wynika z pamięci.*

Niebo gęstnieje, a my o doświadczaniu świata.

Rzeka wciąż niespokojna.

Zapisywanie jest prawdziwsze od opisywania. Nie ma w nim zmyślenia. Może białe plamy, może trochę wielokropków lub wyblakłej farby. Jest jak obraz, w którym nie dało się odtworzyć twarzy i konserwatorzy zostawili jakieś rozmazanie, a przecież mogli domalować, bo byli zdolni, bo wiedzieli, jak to zrobić, ale oni zostawili pustkę. Prawdę zostawili. Niedopowiedzenie zostawili. Krall jest wyczulona na fałsz. Bo nie ma formy. Kiedyś stanęła przed obrazem Fra Angelica, we florenckim klasztorze San Marco. Namalował równiutkie smugi krwi, spływające po twarzy Chrystusa. – *O, panie artysto, tak nie można, tu się pan pomylił, estetyka nie jest potrzebna, pan potrzebował prawdy*. Tak go rugała, podróżując w czasie. Ona nie potrzebuje kompasu. Przemierza świat i epoki jakby były jedną przestrzenią. *Bo wszystko się ze sobą łączy* i…tak, znamy to. Wiele razy powtarzała. Rytmicznie, bez zadęcia, że taka mądra, że Czechowicz i ta pechowa linia życia, że bomba spadła na zakład fryzjerski, a on akurat tam był. Akurat wtedy, bo golił brodę. Życie lubi teatr. Teatr to ten naddatek reporterski. Każda sytuacja z pogranicza domaga się uwzniośleni a i pamięci.
I jakiegoś przemilczenia, żeby miało sens. Czy taki sens miała śmierć młodej aktorki na grobie narzeczonego, młodego doktora, legionisty i syna Franciszki Arsztajnowej z *Wyjątkowo długiej linii?* Tam się zastrzeliła, bo chciała do niego. Ale nie tak zwyczajnie. Z formą. Z teatrem to zrobiła. A Franciszka, w czarnej sukni i Krzyżem Polonia Restituta na piersi, gotowa na śmierć w getcie, przed niemieckim żołnierzem, który szykuje się do strzału? Albo rozwiązana sznurówka Poli Machczyńskiej przed plutonem egzekucyjnym Niemców za starych na front, trochę znudzonych i rozmemłanych, bo zimowe popołudnie wymagało rozmemłania i jednocześnie dyscypliny, żeby skutecznie… a ona ratowała ludzi i nikt, żaden Polak, nie chciał jej pomóc, kiedy już wszystko się wydało. Teatr. Naddatek. Nadwyżka, bo *wszystko*… tak, znamy to przecież aż za dobrze.

Rzeka cichnie.

Bierze oddech.

Ganek na Narwią. Miejsce pośrodku świata, skąd widać najlepiej.

Nie byłoby *Sublokatorki* bez *Zdążyć przed Panem Bogiem*.

Bez lektury Martina Bubera nie odkryłaby Kocka, Tykocina, Przysuchy, Sędziszowa i Leżajska. Buber napisał *Opowieści chasydów*, książkę dał reporterce Krzysztof Masłowski, młody

socjolog, który miał płowe włosy, jasny wzrok i szukał Boga. Wkrótce potem zginął. Dociekliwość zawsze jest tajemnicą.

Świat przed Zagładą, który wyłonił się z książki, był jak zaginiona cywilizacja. Dużo miejsc pamięci, gdzie nie ma już żadnej rzeki. Są za to: dawne kirkuty, pożółkłe zdjęcia, obrysy żydowskich kamienic i narożny dom z wieżyczką, gdzie cadyk Mendel bluźnił Bogu i godzinami słuchał głosu kobiety, głos był piękny i zaklęty w zegarze, zaś cadyk wiedział, że grzeszy. Grzech zaprowadził go do synagogi. Podobno oszalał. Z żalu i zakazanej miłości. Milczał przez dwadzieścia lat. Nawet święty człowiek daje się uwieść głosowi z zegara. Pięknu daje się uwieść, a potem bluźni, bo zdrada Boga, choćby najmniejsza, miewa różne oblicza. Rozbieganych oczu cadyka też. Z pewnością niespokojnych. Pojawia się nagle i wybucha w buncie przeciwko temu, który tak właśnie urządził ten świat. I o tym jest ta opowieść. I jeszcze o Poli Machczyńskiej, która sto lat potem, niedaleko miejsca, gdzie cadyk bluźnił Bogu, z rozwiązaną sznurówką szukała nadziei, ale nie było jej w sercach. Był tylko strach. W miasteczkach nie ma już starych ludzi, którzy mogliby pamiętać, ale odzywają się z dalekich miejsc – Izraela, Kanady, Brazylii. Oni jeszcze pamiętają, ale ich pamiętanie jest dziurawe, więc reporterka musi zostawiać w tekstach białe plamy. Wojciech Tochman nazywa je *pustymi plamami*. Z sensem i po reportersku. Jak zapisać niepamięć? Krall ma jedną odpowiedź: urywa zdania, jeśli nie zna zakończenia. A ludzie? Zabrali, jak chleb, lichtarze i chałaty, chasydzki śpiew w świat. Teraz świat wraca do Kocka, Leżajska, Przysuchy. W Polsce są miejsca, w świecie ludzie ze swoim kłopotliwym niepamiętaniem. Z tego doświadczania zrodził się tom *Hipnoza*. To stan momentami kłopotliwy. Wciągający i niebezpieczny, bo co jest straszniejsze od pękniętego żydowskiego serca, które traci pamięć?

*Jedni żyją, inni zapisują. Urodzili się dla zapisywania, więc muszą usłyszeć to i owo.*

Tak naprawdę jest tylko kilka tematów: miłość, nienawiść, strach, samotność, śmierć. Reszcie nie warto się przyglądać. U Krall są wszystkie, które musiała zapisać, bo podsunął je Wielki Reżyser.

Dlaczego warto czytać jej reportaże?

*Polę*, bo nigdy nie wiadomo, ilu ludzi trzeba uratować, żeby świat się zatrzymał, choć na chwilę.

*Wyjątkowo długą linię*, żeby przekonać się, że śmierć domaga się teatru, życie zaś wymaga formy, a kiedy nie wiemy, co dalej, warto posłuchać Franciszki Arnsztajnowej.

*Sublokatorkę*, bo trenowanie jasności może przynieść ulgę, ale zapomnieć się nie da. Czerń jest wrodzona, czepliwa i bezdziatkowa. Taka jest żydowska czerń.

*Okna*, bo jedno zdjęcie otworzy kolejne okno i będą tematy na nowe opowieści.

*Powieść dla Hollywoodu*, bo im większa rozpacz, tym mniej trzeba słów.

*Rozenfelda*, bo wszyscy są szczęśliwi, że wyjechał.

*Dybuka*, bo możemy się śmiać z historii Adama S., w którym zamieszkał Dybuk, ale kto mieszka w nas?

*Fotel*, bo nawet najwygodniejszy mebel może być rekwizytem piekła.

*Teatr*, bo kiedy jesteśmy szczęśliwi nie musimy pamiętać o smutku dziewczynki siedzącej samotnie na ganku. Nie musimy patrzeć na jej łzy, bo po co?

*Król kier znów na wylocie*, bo kiedy pędzimy za miłością, ona ucieka, a my tracimy siebie.

**KSIĄŻKA SIĘ KOŃCZY, KTO WIE NAWET, CZY JUŻ SIĘ NIE SKOŃCZYŁA, A JA NIE NAPISAŁAM JESZCZE O**

Z *Sublokatorki*. Takie pointy daje Hannie Krall Wielki Scenarzysta. Reporterka dobrze wie, że wszystko ma swój cel i łączy się ze sobą: Pola, Axel, cadyk Mendel, panna z Ludomiru…Życie, nad którym unosi się ciemnoszare niebo, wciąż trwa. Kurtyna nie opadła. No, może trochę kurzu.

**Wracam**. Nad gankiem wschodzi słońce. A mnie tam… [12]

## 2. Genologia językoznawcza i prasowa. Przegląd stanowisk badawczych

### 2.1. Geologia językoznawcza: typologie i koncepcje. Wspólny cel, różne drogi

[12] W autorskim reportażu zrezygnowałam z przypisów. Przywołane w tekście utwory Hanny Krall znajdą się w części analitycznej dysertacji.

Genologia lingwistyczna jako subdyscyplina językoznawstwa przez kilkadziesiąt lat zajmowała stanowisko *hegemona*[13] w obszarze generycznych refleksji, przyjmujących formę zintegrowanych typologii lub pojedynczych koncepcji, a nawet epizodycznych nurtów badawczych wymagających twórczego rozwinięcia. Jej obecna pozycja, którą Maria Wojtak określa mianem *suwerena*, stawia przed badaczami trud zmiany postaw analitycznych i perspektyw: z *przedmiotowej*, *uogólniającej* na *podmiotową*, otwartą na wielość oglądów. I choć wśród pokrewnych dyscyplin wciąż nie ma pełnej zgody na ujednolicenie stanowisk, to z pewnością warto zadbać o rozbudowanie sieci inspirujących korelacji, zwłaszcza że, jak deklaratywnie stwierdza Iwona Loewe, „osiągnięcia polskich genologów są swoiste, oryginalne i mogą stanowić matrycę postępowania badawczego" [Loewe 2008: 5-15]. Genologia lingwistyczna wyrosła z teorii tekstu, więc genolodzy odczuwają silną potrzebę uwypuklenia nowych perspektyw badawczych i wieloaspektowego scharakteryzowania gatunków wypowiedzi oraz uporządkowania dotychczasowych poszukiwań naznaczonych generyczną proweniencją, nie odcinając się jednak od tekstologicznych lub dyskursologicznych konstatacji. Ogromne znaczenie w owych działaniach poznawczych mają opracowania o charakterze syntetyzującym. *Wprowadzenie do genologii* autorstwa Marii Wojtak [2019], jak zapewnia lubelska językoznawczyni, nie jest ani podręcznikiem, ani klasyczną monografią. Stwierdza, że jej cel to ujęcie pryzmatyczne, obejmujące różne płaszczyzny poznawcze i punkty widzenia z zakresu szeroko (holistycznie) rozumianej genologii. Wskazuje trzy zakresy postrzegania zagadnień, wyróżniając:

1. Genologię traktowaną w perspektywie ogólnej;
2. Genologię X;
3. Genologię X-a.

Genologia traktowana w perspektywie ogólnej oznacza spojrzenie obiektywizujące, odpodmiotowione i dystansowe. Badaczka zgadza się, że w środowisku genologów nie ma zgody na ustanowienie tak ogólnej perspektywy, dlatego proponuje usytuowanie subdyscypliny na mapie innych dyscyplin tworzących sieć korelacji. Genologia X

[13] Leksem *hegemon* zapożyczyłam od Marii Wojtak z jej definicyjnej eksplikacji w książce zatytułowanej: *Rozłożone gazety. Studia z zakresu prasowego dyskursu, języka i stylu* [Wojtak 2015]. Uczona pisze o językoznawcach, którzy występując w roli hegemonów ograniczali się do badań w łonie własnej dyscypliny z osobnym zapleczem metodologicznym. Badaczka zauważyła jednak, że dziś funkcjonują na stanowisku suwerenów, prezentując otwartość na rozmaite perspektywy badawcze i chęć współpracy z przedstawicielami innych filiacji naukowych.

(językoznawcza, literacka, kulturowa, medialna) w pewnym sensie powiela odpodmiotowioną perspektywę oglądu, ale pojawiają się zróżnicowane filiacje zakresów badań. Rozpatrując zaś genologię X-a należy uwzględnić kluczową dla myślenia Marii Wojtak zmianę perspektywy z *przedmiotowej* na *podmiotową*, co oznacza, że każdy badacz może pozostać przy swoich ustaleniach teoretycznych lub łączyć wiedzę ogólną z praktyką analityczną (realizacją lub reprezentacją tekstową badanych typów wypowiedzi) [Wojtak 2019: 59].

Badaczka deklaratywnie stwierdza, że jej typologiczne rozstrzygnięcia wynikają z potrzeby wskazania nowej perspektywy badawczej i wieloaspektowego scharakteryzowania własnych dokonań z zakresu genologii. Wiele jej wcześniejszych, uwzględnionych w konsekwentnie rozwijanej typologii, ustaleń zostało zaadaptowanych przez badaczy i omówionych w osobnych artykułach lub tomach o zróżnicowanym charakterze. Dla przykładu: pięć tomów pokonferencyjnych z serii *Gatunki mowy i ich ewolucja* pod redakcją Danuty Ostaszewskiej: t.1: *Mowy piękno wielorakie* [2000], t. 2: *Tekst a gatunek* [2004], t. 3: *Gatunek a odmiany funkcjonalne* [2007], t. 4: *Gatunek a komunikacja społeczna* [2011] i t. 5*: Gatunek a granice* [2015]. Warto przywołać również publikację *Genologia dzisiaj* pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ireneusza Opackiego [2000] oraz tom pokonferencyjny *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej* pod redakcją Anny Burzyńkiej-Kamienieckiej [2012]. Autorzy artykułów pomieszczonych w powyższych publikacjach skupili się zarówno na teoretycznych zrębach typologii genologicznych, jak i zaproponowali szereg zróżnicowanych koncepcji analitycznych, mieszczących się w ujęciach syntetyzujących, opisujących, jakościowej analizy treści, komparatystycznych oraz historycznych, tworząc wieloaspektowy model badań genologicznych.

Maria Wojtak, uwzględniając intelektualny klimat ostatnich lat oraz dyskusje związane z polaryzacją postaw badawczych, postuluje w swoim syntetyzującym opracowaniu:

> modyfikacje postaw badawczych i naturalne w naukach humanistycznych zmiany metodologicznej tożsamości, które zaowocują możliwością wypracowania zintegrowanego modelu badań genologicznych [Wojtak 2019: 12].

Wobec powyższych ustaleń badaczka definiuje genologię jako:

> naukę o konwencjach kształtowania ludzkich zachowań komunikacyjnych, typach i wzorcach tych zachowań, realizowanych w różnych kodach semiotycznych, choć filolog ma prawo skupić się jedynie na tworach werbalnych [Wojtak 2019: 14].

Uwzględniając otwartą, dążącą do syntezy perspektywę badawczą lingwistki oraz udane próby wypracowania zintegrowanego modelu badań generycznych, definicję genologii można rozszerzyć o aspekt wspólnotowości i rozmaitych doświadczeń naukowców, reprezentujących zarówno zgodę na budowanie relacyjnych postaw badawczych, jak i broniących przywiązania do separatystycznych koncepcji w dążeniu do intensyfikacji własnych celów i metodologicznej tożsamości:

genologia może być ujmowana jeszcze szerzej i traktowana jako nauka o typach wytworów kultury, które człowiek do pewnego stopnia powiela, w trosce o zachowanie tradycji, tożsamości kulturowej i tworzenia wspólnoty przekonań, zachowań i wartości. Tak pojmowana genologia byłaby transdyscypliną poddawaną procesom fragmentaryzacji i partykularyzacji, funkcjonującą jako konstelacja subdyscyplin, nurtów badawczych i koncepcji wzajemnie uzupełniających się lub jedynie współwystępujących w przestrzeni dyskursu naukowego [Wojtak 2019: 14].

Wartość szerokiej koncepcji poznawczej, jaką niewątpliwie jest taksonomia Marii Wojtak, lubelska naukowczyni ujmuje jako *wspólny styl myślenia o* możliwościach i kierunkach badania różnych przestrzeni rozległej logosfery, a nawet semiosfery [Wojtak 2019: 14]. Badaczka podkreśla, że mnogość propozycji metodologicznych popularnych w ostatnich latach, sprzyja nie tylko poszerzaniu obszarów badawczych, ale i poszukiwaniu nowych metod analizy zmieniających się przedmiotów poddanych naukowej refleksji, czyli tekstów obejmujących różnorodne zakresy piśmiennictwa. Wystarczy przypomnieć, że w obrębie zainteresowań uczonej, zarówno jej teoretycznych ustaleń, jak i analitycznych aplikacji, pozostają gatunki o zróżnicowanej tematyce, strukturze i stale poszerzających się zakresach wielostylowości: m.in. prasowe, medialne, telewizyjne, teatralne, religijne.

Mediolingwistka konsekwentnie dąży do ujęcia genologii jako programu badawczego o profilu humanistycznym, a jej celem nadrzędnym jest określanie wspomnianej subdyscypliny jako nauki o charakterze interdyscyplinarnym. Genolożka dodaje, że chodzi o pewnego rodzaju kolektywność czy wspólnotowość w tworzeniu zbioru spójnych założeń badawczych. Odwołuje się do epistemologii Ludwika Flecka, który w latach trzydziestych XX wieku reprezentował stanowisko o ograniczonej poznawczej autonomii jednostki,

której sposób myślenia wyznaczony jest przez przeszłość i przyszłość dziedziny wiedzy […], która jednostkę ukształtowała i której treść jest tworzywem […] myślenia jednostki […] nie oznacza to jednak, że jednostka może być pominięta jako czynnik poznania [Fleck 1986: 74]; zob. [Cackowski 1986: 11].

Maria Wojtak twierdzi, że dla Flecka, którego badania zostały odkryte dla genologii dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku, niezwykle istotne okazują się: historyzm, kolektywizm i paradygmatyczność. Rozważania uczonego stały się dla badaczki punktem wyjścia do stworzenia syntetyzującej typologii o profilu humanistycznym i źródłem kulturowej, ogólnoludzkiej refleksji o gatunkach wypowiedzi zanurzonych w dyskursie/dyskursach oraz wielości oglądów o rozmaitych zakresach operacjonalizacyjnych. Fleckowski kolektyw ludzi myślących i działających wspólnie oraz uwagi Bożeny Witosz [Witosz 2005: 17], która zauważyła rozmaite ograniczenia w sytuowaniu badań genologicznych w obrębie tylko jednej dyscypliny badawczej, potwierdzają, że dążenia Marii Wojtak do wykrystalizowania wspólnoty, która nie tylko stworzy kolektyw myślowy, ale i pozwoli na rozszerzenie metodologicznych ustaleń o dyskursie, pozostają aktualne i uzasadnione [Wojtak 2019: 15].

Stanowisko lubelskiej genolożki zdaje się wspierać Magdalena Pastuch, która postuluje „wielość oglądów i antyautorytatywność spojrzenia na problemy badawcze" [Pastuch 2018: 32], Artur Rejter zaś opowiada się za dogłębnymi poszukiwaniami wspólnotowości syntetyzujących postaw, przestrzegając przed *mgławicowością* tracących aktualność dyskursów lub ich jednostkową niedoskonałością operacyjną [Rejter 2008: 39]. Danuta Kępa-Figura i Magdalena Ślawska nazwały typologię Marii Wojtak *holistyczną* [Kępa-Figura, Ślawska 2023: 5], w której lingwistka połączyła humanistyczną refleksję z nowatorskimi rozstrzygnięciami w ramach przyjętych perspektyw i teoretyczno-badawczych ustaleń, kształtujących wiedzę o gatunkach wypowiedzi[14]. Lubelska uczona stworzyła podczas trzydziestoletnich badań, poświęconych genologii i pojęciom tworzącym genologiczny dyskurs, rozległy i wielopłaszczyznowy system, czyli metodologię w optymalnym stopniu

[14] Magdalena Ślawska i Danuta Kępa-Figura pisały o holistycznej typologii Marii Wojtak, podkreślając, że system lubelskiej badaczki pozwala na analizę najbardziej skomplikowanych zjawisk komunikacyjnych. Autorki artykułu *Koncepcje Marii Wojtak – perspektywa mediolingwistyczna* [Ślawska, Kępa-Figura: 2023] zauważyły, że naukowczyni oparła swoje odkrycia na komunikacyjnej empirii medialnej, a badania nad gatunkami medialnymi ściśle złączyła z polem badań medioznawczych. Jej odkrycia zostały przejęte przez środowisko polskich mediolingwistów. Zob. Kępa-Figura D, Ślawska M., 2023, *Koncepcje Marii Wojtak w polskich badaniach komunikacji medialnej – praktyka aplikacyjna*, [w:] *Studia Medioznawcze*, t. 24, s. 15-41. Do syntetyzujących opracowań, w których przedstawiane są dokonania i najważniejsze ustalenia badaczki w obrębie jej genologicznych konstatacji należą następujące artykuły: Loewe I., 2008, *Polska genologia lingwistyczna: rekonesans*, [w:] *Tekst i Dyskurs*, z. 5, s. 5-15; Grochala B., 2019, *Genologia lingwistyczna w służbie medioznawstwa*, [w:] *Współczesne media. Problemy i metody badań nad mediami*, t. 2, s. 205-219, Lublin; Ślawska M., 2019, *Perspektywa genologiczna w badaniu tekstów prasowych/medialnych*, [w:] *Współczesne media. Problemy i metody badań nad mediami,* t. 2, s. 221-234, Lublin; Rejter A., 2008, *Genologia lingwistyczna w perspektywie analiz dyskursu – szanse i ograniczenia*, [w:] *Tekst i Dyskurs*, z. 1, s. 17-30.

opisującą podstawy materiałowe mojej dysertacji – reportaże i mikropowieści reporterskie Hanny Krall w ich ewolucyjnym wymiarze.

Maria Wojtak podkreśla, że genologia jako nauka o gatunkach sytuowana jest w rozmaitych przestrzeniach badawczych, a jej zasięgi i wyjątkowa ekspansywność pozwalają ujmować wiedzę wielopłaszczyznowo, wielozakresowo i wielokierunkowo z uwzględnieniem wielostylowości typów wypowiedzi. Lubelska uczona zachęca, by genologię traktować szeroko, w zależności od naukowych preferencji: potrzeby tworzenia zwartych typologii bądź pozostawania w obrębie pojedynczych koncepcji. Lingwistyczny portret omawianej subdyscypliny w ujęciu historycznym stworzony przez badaczkę ujawnia następującą konfigurację:

1) subdyscyplina (genologia literacka, lingwistyczna, medialna);

2) program badawczy oparty na jednolitych i ściśle przestrzeganych (respektowanych) założeniach metodologicznych, a realizowany przez zespół (zespoły) badaczy w stosownie zaprojektowanych analizach;

3) styl myślowy oparty na dobrowolnie przyjmowanych założeniach o zróżnicowanej genezie, oznaczających gotowość określonego ujmowania zagadnień teoretycznych i sposobu analiz, a ponadto zarówno nawiązywania do bogatej tradycji badań, jak i ich modyfikowania;

4) koncepcje autorskie (koncepcje takie zwykle stają się komponentami dyscyplin, programów, stylów myślowych) [Wojtak 2019b, 2020a, 2020b].

Obfitość prac naukowych poruszających omawianą problematykę wymaga wybiórczego stanowiska i skrótowego podejścia do innych postaw badawczych.

Wśród prekursorów genologii należy wymienić Michaiła Bachtina. W 1986 roku ukazało się polskie wydanie *Estetyki twórczości słownej*. Rosyjski uczony stwierdził w przywołanej publikacji, że w komunikacji werbalnej nie posługujemy się słowami lub zdaniami, ale gatunkami[15]. Głosił zatem chwytliwe postulaty o braku wypowiedzi bezgatunkowych,

[15] Katarzyna Wyrwas i Katarzyna Sujkowska-Sobisz w *Małym słowniku terminów teorii tekstu* podkreślają, że […] według Bachtina gatunki mowy wyrastają z ogromnego zróżnicowania ludzkich zajęć. Odpowiadają one zatem typowym sytuacjom komunikacji językowej i typowym tematom. Ilość gatunków mowy jest nieograniczona, zaś

eksponował złożoną strukturę wypowiedzi oraz powiązał gatunki mowy ze stylem. Bożena Witosz stwierdza w swoim rozległym opracowaniu, dotyczącym założeń teorii gatunków mowy, że owe byty odznaczają się plastycznością, swobodą i giętkością, co sprawia, że w konkretnym użyciu mogą być modyfikowane w ramach dookreślonej operacjonalizacji [Witosz 2005: 45-46]. Badaczka umieszcza wśród zasług bachtinowskiej myśli następujące aspekty:

- zniesienie granicy między gatunkami literackimi a gatunkami praktycznymi i dążenie do ich integralnego opisu w ramach gatunku mowy;

- rozpoznanie złożonej struktury wypowiedzi (rozróżnienie gatunków prostych i złożonych);

- rozluźnienie ramy tekstu (i jego modelu) pozwalające na dialog nie tylko między gatunkami, ale także na dialog między wnętrzem (strukturą) gatunku a jego kulturowym, społecznym i językowym otoczeniem [Witosz 2005: 46].

Danuta Ostaszewska docenia w bachtinowskiej teorii trzy zasadnicze aspekty: uczony odkrył, że każda wypowiedź jest zdeterminowana przez określone konwencje gatunkowe, rozszerzył zakres naukowych penetracji – obserwacją objął całość uniwersum mowy oraz zainspirował badania nad pragmatycznym aspektem gatunków mowy. Uwypuklił również kontekstologiczne uwarunkowania, czyli uwikłanie wypowiedzi w kontekst użycia [Ostaszewska 2008: 22][16].

Należy podkreślić, że Bachtin nie stworzył spójnej teorii gatunku [Wojtak 2019: 40]. Jego koncepcja zainspirowała jednak wielu badaczy do prowadzenia własnych analiz. Maria Wojtak polemizuje z niektórymi postulatami rosyjskiego literaturoznawcy. Uczona kwestionuje np. uznanie przez badacza za gatunki mowy bytów, które nie mogą zostać konceptualizowane jako modele genologiczne[17].

ich rozmiary pozostają zróżnicowane: od złożonej z jednego słowa repliki do wielotomowej powieści [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 47]; por. [Bachtin 1986, Duszak 1998, Gajda 1993].

[16] Katarzyna Wyrwas i Katarzyna Sujkowska-Sobisz ujmują kontekst jako jeden ze składników aktu komunikacji i symbolizuje wszystkie parametry sytuacyjne towarzyszące aktowi komunikacji [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 88]. Anna Duszak zaś proponuje następującą definicję zjawiska: język i kontekst współtworzą się nawzajem, przy czym język zarówno kontekstualizuje, jak i jest kontekstualizowany [Duszak 1998: 247].

[17] Jerzy Bartmiński i Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, autorzy *Tekstologii*, uznają wśród zasług Bachtina następujące składniki jego teorii gatunków mowy i formułują je w formie tez – to nieco inny ogląd bachtinowskiej myśli genologicznej: 1) Gatunki są gramatyką mowy, 2) Mają status społecznej konwencji, 3) Każdy gatunek ma

Wśród prezentowanych tu postaw badawczych nie sposób pominąć fundamentalnych dokonań Stefanii Skwarczyńskiej. Poglądy literaturoznawczyni upowszechnił Stanisław Gajda [Gajda 1982: 136, 1993: 248], akcentując wpływ badaczki na rozwój genologii lingwistycznej. Uczony zgadzał się ze Skwarczyńską przede wszystkim w ujęciu aspektu strukturalnego, ponieważ uznał za naukowczynią, że strukturę gatunkową konstytuują następujące czynniki:

- nadawca,

- odbiorca,

- stosunek nadawca-odbiorca,

- sytuacja: nadawcza, nadawczo-odbiorcza, odbiorcza,

- funkcja tekstu,

- przedmiot (temat) tekstu,

- ujęcie przedmiotu,

- tworzywo tekstu,

- przedstawienie i wyraz,

- kod[18] [Gajda 1993: 248].

Ważne dla teorii Skwarczyńskiej pozostaje rozróżnienie *przedmiotów genologicznych* (rodzajów, gatunków, odmian), *pojęć genologicznych i nazw* [Wojtak 2019: 42]. Co zasadne, jak słusznie zauważa Maria Wojtak, w koncepcji uczonej rysują się konfiguracje wykładników semantycznych (świat i sposób jego przedstawiania), pragmatycznych (podmioty, relacje między nimi i funkcje komunikatów), a także stylistycznych. Kod gatunkowy traktuje zaś jako potrzebę syntetyzującego ujęcia wyznaczników, które czynią z gatunku jakość komunikacyjną [Wojtak 2019: 42]. W przeglądowym ujęciu stanowisk badawczych przypominam również

typowego adresata, 4) Są nierównorzędne – proste i złożone, 5) Gatunek ściśle łączy się ze stylem [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009: 135-136]. Maria Wojtak, doceniając wkład uczonego w rozwój genologicznych ustaleń, interesuje się szczególnie i jednocześnie aplikuje do swojej typologii pojęcie morfologii wzorca [Wojtak 2019: 41]. Zob. parametryzacja wzorca gatunkowego [Wojtak 2010, 2015, 2019, 2023].

[18] Proces kodowania, jak zaznaczają Katarzyna Wyrwas i Katarzyna Sujkowska-Sobisz, to generowanie treści w określonym kodzie, przekładanie myśli, intencji na wybrany kod werbalny lub pozawerbalny. Można komunikować się werbalnie dzięki wypowiedziom ustnym lub pisanym. Kodowanie może być też budowaniem komunikatów w kodzie ikonicznym (mimika, gestykulacja, proksemika), w kodzie dźwiękowym lub zapachowym [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 78].

ustalenia Anny Wierzbickiej. Jej koncepcja, jak twierdzi Stanisław Gajda, z kilku powodów zasługuje na zainteresowanie. Uczona rozwijała myśl Bachtina, teorię aktów mowy Johna Austina i Johna Searle'a[19] oraz włączyła do teorii aktów mowy własną koncepcję semantyki elementarnych jednostek znaczeniowych. Najważniejsze założenia koncepcji poświęconej teorii genrów mowy uczona rozwinęła w rozprawie zatytułowanej *Genry mowy* [1983]. Maria Wojtak stwierdza, że oryginalna propozycja Anny Wierzbickiej, polegająca na modelowaniu poszczególnych jednostek znaczeniowych poprzez ciąg prostych zdań, wyrażających założenia, intencje i inne akty umysłowe mówiącego oraz powiązanie zbioru genrów z konkretną kulturą, zainspirowały szereg badań komparatystycznych, jak również w znaczącym stopniu zaważyły na kierunku genologicznych perspektyw analitycznych[20]. Warto odnotować również twórczą obecność Antoniego Furdala, który uchodzi za ojca polskiej genologii lingwistycznej. Wrocławski badacz w 1982 roku zaproponował, aby językoznawcy zainteresowali się opisem i klasyfikacją komunikatów językowych, ponieważ, jak słusznie przewidywał, ta gałąź nauki nie musiałaby się *autonomizować*. Postulował i nie wykluczał powołania jednej genologii, choć przyznawał, że prymat w dociekaniach i formułowaniu trafnych wniosków należy się literaturoznawcom. Za istotny składnik swojej teorii genologicznej badacz uznał formalne kryteria wyodrębniania i klasyfikacji komunikatów, wymieniając: informacje o samym akcie komunikatywnym, strukturę linearną komunikatu, segmentację komunikatu, obecność lub brak kodów pozajęzykowych, jakościowe elementy tekstu, tradycyjne elementy stylistyczne. Jak podkreśla Maria Wojtak, analogiczne postulaty pojawiają się w innych koncepcjach autorskich, które nie są jednak zwartymi, syntetyzującymi typologiami [zob. Furdal 1982; Wojtak 2019: 45].

[19] Katarzyna Wyrwas i Katarzyna Sujkowska-Sobisz nazywają akty mowy pojedynczymi przypadkami działania poprzez mowę. J. Austin wydzielił trzy aspekty (składniki) aktu mowy: aspekt lokucyjny (dotyczy płaszczyzny językowej aktu), aspekt illokucyjny związany jest z intencją mówiącego, aspekt perlokucyjny dotyczy ubocznych, wtórnych celów aktu mowy. Wydzielenie tych składników pozwoliło J. Searle'owi na rozróżnienie pośrednich i bezpośrednich aktów mowy [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 13].

[20] Oryginalną koncepcję genrów mowy Anny Wierzbickiej przedstawili Jerzy Bartmiński i Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska. Uczeni wskazali, jak w praktyce funkcjonuje formuła opisu genrów mowy i jakie uwzględnia składniki:
- założenia (wiem, że…),
- intencje (chcę, żeby…),
- nazwanie aktu mowy (mówię, że…),
- nazwanie aktu umysłowego (sądzę, że…),
- nazwanie uczucia (czuję coś dobrego z tego powodu) [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009, Bartmiński 2012]. Zob. także [Wyrwas 2002, Rejter 2004, Wilkoń 2002].

Dekadę później, w latach dziewięćdziesiątych XX i na początku XXI wieku krystalizowała się genologiczna koncepcja Stanisława Gajdy, który swoje badania oparł w dużej mierze na fundamentalnych założeniach poprzedników, czyli teoriach Stefanii Skwarczyńskiej, Michaiła Bachtina i Anny Wierzbickiej. Opolski uczony uważał, że lingwistyka tekstu jako dyscyplina filologiczna, zmierza w stronę genologii integralnej, zajmującej się wszystkimi wypowiedziami, w tym polisemiotycznymi, z ograniczonym udziałem tworzywa werbalnego [Gajda 2009:136]. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku silnie rozbrzmiewał też głos Bożeny Witosz. W monografii zatytułowanej *Genologia lingwistyczna* [Witosz 2005] badaczka, traktując przestrzeń poznawczą jako pojemną i otwartą, dostrzegła możliwość wspólnotowego działania naukowców reprezentujących rozmaite subdyscypliny, jednak zauważyła pewnego rodzaju trudności w scalaniu koncepcji lingwistycznych i literaturoznawczych. Naukowczyni konstatowała, że podstawowym celem genologii jest zintegrowana analiza gatunków mowy. Genolożka, poszukując odpowiedniego instrumentarium badawczego, stwierdziła:

> istotniejsze od dążeń do budowania wspólnego metajęzyka jest tworzenie i wspieranie wspólnego stylu myślenia, który odnajdując różne werbalizacje i ich metodologiczne uzasadnienia, może zespolić wiele epizodycznych projektów w zróżnicowaną, ale zorganizowaną teorię [Witosz 2005: 223].

Wspólnotowość czy kolektywizm myślowy w duchu fleckowskim, zamiast eklektycznego paradygmatu postulowanego przez wielu uczonych, promuje również od kilkunastu lat Danuta Ostaszewska. Godną odnotowania aktywność śląskiej naukowczyni, scalającą środowisko genologów prezentujących rozmaite subdyscypliny, docenili szczególnie badacze gatunku – uczestnicy cyklu konferencji zatytułowanych *Gatunki mowy i ich ewolucja*. W tomach pokonferencyjnych naukowcy opublikowali artykuły dotyczące nie tylko sposobu funkcjonowania gatunków czy pól gatunkowych, ale również ich *teraźniejszego* statusu ontologicznego (np. biogram, felieton, esej, wywiad, reportaż, recenzja naukowa, wizytówka, list motywacyjny, życiorys, SMS, wywiad telewizyjny, talk show). W *aspekcie diachronicznym* ogląd tychże również budzi rozmaite skojarzenia (np. dedykacja, meldunek, pieśń kościelna, poradnik myśliwski, postylla, przewodnik turystyczny, rozkaz, suplika, zaproszenie, życzenie). Dopiero w tak szerokiej perspektywie badawczej, traktowanej między innymi jako potrzeba odnalezienia metodologicznej tożsamości, uwidacznia się bogactwo uniwersum mowy i trudne zadanie generycznego uporządkowania oraz opisania gatunków funkcjonujących

w rozmaitych przestrzeniach i perspektywach czasowych. Uczona i jej zespół podjęli interesujące problemy teoretyczne, dążąc do stworzenia uniwersalnego portretu gatunku, w ujęciach lingwistycznych lub medialnych, np. status gatunku, relacja gatunek – tekst, gatunek – styl funkcjonalny, gatunek a granice, gatunek a komunikacja społeczna. Ostaszewska dookreśla genologię lingwistyczną jako gałąź lingwistyki tekstu, funkcjonującą w korelacji lub zespoleniu z innymi subdyscyplinami np. socjolingwistyką, pragmalingwistyką i stylistyką[21].

Inspirujące dla odkryć polskiej genologii okazują się również dociekania Barbary Santig[22]. Lingwistka ustaliła, że wzorzec gatunkowy można traktować jako społecznie wyłonione i reprodukowane formy działania (operacyjne). Wyodrębniła też aspekty wzorca w następujących konfiguracjach: kardynalne przy opisie stylistycznym, kontekst, ocena sytuacji, motywacja, plan działania, cele, sposób wykonania, analizy i wnioski [Santig 1986: 45]. Porównanie wzorca działania z jego realizacją pozostaje kluczowym zagadnieniem w rozważaniach uczonej. Istotne w konstatacjach Barbary Santig okazało się również określenie, w pragmalingwistycznej perspektywie, pojęć wzorca gatunkowego i jego wariantów oraz aspektów[23]. Ustalenia badaczki wybiórczo wykorzystał Jan Mazur [Mazur 1990: 70-85], twórczo – Maria Wojtak. Lubelskiej medioznawczyni zainspirowanej koncepcją Santig, polska myśl genologiczna zawdzięcza „wypełnienie się, jak i dopełnienie zarazem założeń pragmatycznej stylistyki" [Loewe 2008: 5-15]. Barbara Santig penetruje aspekt pragmatyczny wzorca gatunkowego i jego rozmaite funkcje oraz zakresy [zob. Wyrwas 2002; Sujkowska-Sobisz 2001; Makuchowska 1998; Malinowska 2001]. Iwona Loewe przypomina

[21] Zob. Ostaszewska D., 2000, (red.) *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, Katowice; Ostaszewska D., 2004, (red.), *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.2, *Tekst a gatunek*, Katowice; Ostaszewska D., 2007, (red.), *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 3, *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, Katowice; Ostaszewska D., 2011 a, (red.), *Kształtowanie się systemu transferu informacji w formę dyskursów i gatunków zamkniętych*, [w;] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 4, *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. Danuta Ostaszewska, Joanna Przyklenk,Katowice; Ostaszewska D., 2015, *Między architekturą a twórczością literacką – wpływ profesji na kształt i zawartość treściową gatunku*, [w;] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, red. Danuta Ostaszewska i Joanna Przyklenk, Katowice; Ostaszewska D, Cudak R., 2008, *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa; Ptaszek G., 2017, *Wkład Profesor Marii Wojtak w rozwój genologii medialnej*, [w:] *Współczesne media. Gatunek w mediach*, t. 1, *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, red. Iwona Hoffman, Danuta Kępa- Figura, Lublin.

[22] Zob. Santig B., 1986, *Stilistik der deutschen Sprache. New York-Berlin*, [w:] Wojtak M., 1992, *Stylistyka I*, s.162-169.

[23] Iwona Loewe stwierdza, że wyobrażenie wzorca tekstu i jego wariantów w perspektywie pragmalingwistycznej to kluczowe pojęcie operacyjne we współczesnej genologii [Loewe 2008: 5-15].

zaś, że na obraz pola gatunkowego składa się szereg efektownych gier między wzorcem a jego tekstowymi realizacjami lub reprezentacjami [Loewe 2008: 5-15].

Wszystkie destynacje: legitymizacji, kontynuacji lub odrzucenia satelickich w założeniu koncepcji czy poruszanie się w zwartych typologiach wspierają dyskursywny oraz interdyscyplinarny (powiązanie genologii z pragmalingwistycznym ujmowaniem stylistyki) dialog, wzbogacając wiedzę nie tylko o samej genologii, ale i jej historycznych uwarunkowaniach, o których nie należy zapominać w teoretycznych rozważaniach i analitycznej praktyce aplikacyjnej. Na szczególną uwagę zasługuje fakt twórczego wykorzystania przez polskich genologów rozmaitych inspiracji i doświadczeń naukowców przypisanych do innych dyscyplin. Oznacza to wytrwałe dążenie badaczy do stworzenia metodologicznego i poznawczego modelu tożsamości rozwarstwionej dyscypliny. Warto ponownie przywołać Stefanię Skwarczyńską i jej postulat uwzględnienia, w zespoleniu różnorakich dyscyplin (zwłaszcza języka), aspektu diachronicznego. To również teza Danuty Ostaszewskiej.

Konsekwencję powyższej prezentacji wybranych stanowisk badawczych z zakresu genologii lingwistycznej stanowi konieczność zasygnalizowania paradygmatów genologii prasoznawczej. Jej młodsza odmiana, genologia medialna, obejmuje swoim zakresem media związane z różnymi nadawcami i sposobami rozmaicie wyprofilowanej komunikacji. Warto również odnotować zadania stojące przed stosunkowo młodą subdyscypliną - *mediolingwistyką*, która za sprawą m.in. Bogusława Skowronka zyskuje coraz silniejszą pozycję w genologicznej refleksji i praktyce badawczej. Danuta Kępa-Figura i Magdalena Ślawska zauważają, że nowa dyscyplina funkcjonuje jako subdyscyplina językoznawstwa i medioznawstwa. Jej powstanie Skowronek ogłosił w 2012 roku, a inspiracją dla krakowskiego badacza była konsekwentna droga naukowa Walerego Pisarka: od filiacji lingwistycznych do prasoznawczych/medialnych, a właściwie interdyscyplinarnie wyprofilowane badania prowadzone równolegle, które ukonstytuowały mediolingwistykę jako subdyscyplinę pozwalającą interpretować dotychczasowy dorobek uczonych w nowych, stosownie wymodelowanych ujęciach i perspektywach. Skowronek postulował zatem:

> Badanie struktur i użycia języka w jego medialnym kontekście; opis i analiza poszczególnych podsystemów, mechanizm tworzenia określonych tekstów (także w wymiarze genologicznym), celów pragmatycznych, kontekstowych warunków funkcjonowania, wreszcie sposobów oddziaływania [Skowronek 2013: 18-19].

Po latach praktyki analitycznej, Bogusław Skowronek zrewidował swoje poglądy. Uczony jako pole badań subdyscypliny wskazał dyskurs medialny, gatunek i styl, a za najpilniejsze zadanie uznał pogłębienie analiz multimodalnych [Skowronek 2018a: 11-19, 2018b: 68-70, 2019: 21-55, 2021:157-170][24]. W zróżnicowany dyskurs zaprojektowany mediolingwistycznie włącza się Danuta Kępa-Figura, która postuluje natomiast, inspirując się wnioskami niemieckich przedstawicieli omawianej subdyscypliny, uwzględnienie zrewidowanych postulatów Skowronka, a pytania o przedmiot analiz oraz cele mediolingwistyki wiąże koherentnie z poszerzonymi refleksjami o granicach tekstu jako realizacji wyznaczników gatunkowych, jak i metatekstowością, paratekstowością i hipertekstowością komunikacji medialnej. W kontekście genologicznych nurtów, koncepcji i typologii o poszerzonych zakresach poznawczych, uczona uznaje tekst również w jego pozawerbalnym znaczeniu, celu i funkcji oraz rozmaitych strategiach (przejaw dyskursywności) [Kępa-Figura 2021: 137-155].

Genologia lingwistyczna ze swoim rozbudowanym instrumentarium analitycznym ma szansę zmierzyć się z nowym obliczem kultury multimedialnej i polisensorycznej oraz z inwencyjnie wyprofilowanymi typami komunikacji za pomocą mediów [Loewe 2008: 5-15]. I ostatni wniosek, podsumowujący powyższe dociekania: termin pole gatunkowe[25] w ujęciu Marii Wojtak różni się od definicyjnej eksplikacji tegoż Bożeny Witosz. Pierwsza badaczka widzi w nim przestrzeń parametryzacji wzorca gatunkowego w perspektywie synchronicznej, druga traktuje go jak konstelację, którą tworzą gatunki wyodrębnione ze względu na funkcję, cel, intencję, wartość temporalną, aksjologię, podmiot, nadawcę, odbiorcę, analizę i temat. Witosz za mało zasadne uznaje badanie wariantów odsyłających do wartości tekstowych (semantyczność), strukturalnych (rama delimitacyjna), stylistycznych wyróżników, pozostawiając to zadanie analizie dyskursologicznej. Jej postulaty odnoszą się do konkretnej analizy jednego/pojedynczego gatunku, nie uwzględniając jego polimorficzności i rodzinnych powiązań tworzących sieć generycznego kontinuum – za Marią Wojtak – *gatunki*

[24] Por. Skowronek B., 2012, *Mediolingwistyka: założenia koncepcji. Zeszyt Naukowy: Socjologia*, z. 26, s. 340-351; Skowronek B., 2013, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków; Skowronek B., 2018a, *Technologia. Multimodalność. Komunikacja. Nowe wyzwania dla mediolingwistyki*, [w:] *Współczesne media. Media multimodalne Zagadnienia ogólne i tematyczne*, red. Iwona Hofman i Danuta Kępa-Figura, Lublin; Skowronek B., 2019*, Mediolingwistyka w Polsce. Próba podsumowania*, [w:] *Współczesne media. Problemy i metody badań nad mediami*, t. 2, red. Iwona Hofman, Danuta Kępa-Figura, Lublin.

[25] Zdaniem Katarzyny Wyrwas i Katarzyny Sujkowskiej-Sobisz pole gatunkowe określonego gatunku mowy tworzą wszystkie teksty wykazujące podobieństwo do najlepszego egzemplarza tego gatunku [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 124]. Zob. parametryzacja wzorca gatunkowego w ujęciu Marii Wojtak [Wojtak 2019: 115], [Kępa-Figura, Ślawska 2023: 9], [Wojtak 2023: 23], [Rejter 2008: 18], [Ślawska 2017: 15-29], [Wojtak 2011: 70-78].

*w formie kolekcji lub kolekcje gatunków* [Loewe 2008: 54]. Iwona Loewe, podobnie jak Magdalena Ślawska oraz Danuta Kępa-Figura, określa genologiczną typologię Marii Wojtak jako holistyczną[26], uwzględniając w jej dokonaniach obejmujących styl myślenia oraz syntetyzujący (scalający rozmaite koncepcje badawcze) trud podtrzymywania językoznawczej dyscypliny jako wiodącej i podmiotowej. Lubelska lingwistka obejmuje analitycznymi aplikacjami niezwykle rozlegle uniwersum mowy, uznając wielość rozmaitych stanowisk poznawczych, zachęcając uczonych do otwartości metodologicznej i łączenia lingwistyki oraz jej subdyscyplin z wyprofilowanymi pojęciami świadomości generycznej, metatekstowości i paratekstowości.

### 2.2. Genologia dziennikarska/medialna? Dylematy generyczne

Maria Wojtak uznaje, że problematyka genologiczna funkcjonuje w obrębie nauk o mediach w dwóch zasadniczych dyscyplinach – jako genologia dziennikarska lub medialna [Wojtak 2019: 94]. W tym podrozdziale dysertacji skupię się na stworzeniu – uwzględniając okrzepłe typologie, jak i różnorakie koncepcje, niekiedy epizodyczne projekty badawcze – genologicznego portretu subdyscypliny prasoznawczej. Z uwagi na problematykę rozprawy doktorskiej interesują mnie przede wszystkim zagadnienia teoretyczne i problemy analityczne związane ściśle z genologią dziennikarską/prasową.

Kazimierz Wolny-Zmorzyński i Andrzej Kaliszewski uznają, że genologia prasoznawcza jest stosunkowo młodą dziedziną nauki wywodzącą się z teorii literatury i genologii literackiej. To atrakcyjna poznawczo teza przede wszystkim dla uczonych prezentujących swoje badania w koherentnym zespoleniu z teoretycznymi założeniami omawianej subdyscypliny. Naukowcy zwracają zatem szczególną uwagę na zakresy badań, tradycję komunikacyjną jako kontekst naturalny dyscypliny, zadania stojące przed teorią (systemem) oraz możliwości wielu zastosowań operacjonalizujących. Wolny-Zmorzyński uzupełnia ponadto definicyjną eksplikację o szereg założeń układających się w uszczegółowiony portret omawianej subdyscypliny. Badacz wspomina zatem o: podziale na gatunki i rodzaje, eksponowaniu

[26] Badaczki nazwały typologię Marii Wojtak holistyczną, ponieważ dostrzegły w koncepcji uczonej potencjał, który może wykorzystywać mediolingwistyka. Dodatkowo uznały, że narzędzia operacyjne użyte przez genolożkę w parametryzacji gatunków wypowiedzi można zwizualizować. Nałożyły taksonomiczną siatkę na obraz Van Gogha (*Gwieździsta noc*) oraz animowany film poświęcony artyście (*Twój Vincent*, reż. Dorota Kobiela i Hugh Welchman)), aby stwierdzić czy można w taki sposób ująć rodzaj myślenia o komunikacji i jej funkcjonowaniu w rozwarstwionej przestrzeni nadawczo-odbiorczej. Badaczki uznały, że i taki sposób aplikacji teorii lubelskiej genolożki ma głęboki sens badawczy i nieograniczony potencjał poznawczy [Kępa-Figura, Ślawska 2023: 10].

komunikatu z jego stylem, rolą podmiotu i kompozycji, historycznej zmienności gatunków, ale z uwzględnieniem ahistoryczności kategorii rodzaju oraz normatywności ujęcia [Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski, Kozieł 2013].

Maria Wojtak dostrzega, w tak zarysowanej typologii, szereg tendencji, z którymi należałoby polemizować wskazując np. izolacjonizm lub nadmierne autonomizowanie opisów poszczególnych gatunków bez ich konkretyzującego powiązania z innymi typami wypowiedzi. Autorzy przywoływanej klasyfikacji uznają jednak, że genologia dziennikarska stosuje własne metody badań i wymieniają wśród nich jakościową analizę treści, metodę historyczno-opisową, lingwistyczną i komparatystyczną [Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski, Kozieł 2013].

Jestem przekonana, że w obliczu odkryć i dążeń językoznawców do tworzenia syntetyzujących systemów badawczych, stwierdzenia uczonych pozostających w kręgu oddziaływań dyscyplin literaturoznawczych, wydają się mniej adekwatne do opisu gatunków, ich uwarunkowań i osadzenia tychże w dyskursie, tekstach i stylu. Doceniam konceptowe pomysły i rozwiązania rozmaitych problemów typologicznych zaproponowanych przez cytowanych badaczy, jednak uważam, że instrumentarium operacyjne, które aplikują uczeni filiacyjnie powiązani z lingwistyką tekstu, pozwala na bardziej komplementarne rozwinięcie koncepcji i uwidocznienie tożsamości przedmiotu badań. W toczącej się dyskusji warto przywołać dwie wypowiedzi badaczy, które podważają zasadność tworzenia typologii genologicznych lub wskazują na pozorność i nietrwałość klasyfikujących operacjonalizacji. Magdalena Lisowska-Magdziarz uzasadnia swoje poglądy następująco:

> nauka o mediach nigdy nie dopracowała się względnie trwałych taksonomii genologicznych, bo zawsze wtedy, gdy pojawiają się takie próby, ich wynikiem jest terminologiczne zamieszanie, Powstające klasyfikacje okazują się niepełne, nieadekwatne. Posługujący się nimi, bo w pewnych sytuacjach okazują się funkcjonalne, ale nie da się zapomnieć, że gatunki medialne mają płynne granice, mieszają się, nakładają wzajemnie, pojawiają nowe, które nie mają nazwy lub występują jako formaty. Próba wytworzenia jednolitej taksonomii ugina się pod ciężarem podziałów, wciąż nowych wynalazków i jednorazowych pomysłów [Magdziarz-Lisowska 2015: 21].

I jeszcze stanowisko Stanisława Balbusa:

> Od romantyzmu trwa i konsekwentnie natęża się *zagłada wszystkich tradycyjnych gatunków*, które przestały mieścić się w kręgu aktualnych światopoglądów i potrzeb estetycznych […] nie ma poetyckich ani opisowych poematów, a ody, ballady, sonety zjawiają się najwyżej w ramach stylizacji. Nie trzeba jednak wielkiej przenikliwości, aby dostrzec, jak bardzo byłaby ta metafora myląca […] zagłada gatunków oznaczałaby zatem

tylko zdjęcie z literatury siatki taksonomicznej, krępującej ruchy tekstowym indywiduom oraz procesom twórczym [Balbus 1999: 26].

Narzędzia współczesnej lingwistyki, w ramach wielokrotnie przywoływanej typologii Marii Wojtak, potwierdzają konieczność klasyfikujących ujęć, w obrębie których mieszczą się byty będące kanonicznymi, alternacyjnymi lub adaptacyjnymi wariantami wzorca gatunkowego, jak również okazy, które choć zdają się rozsadzać gatunkowe granice, wciąż pozostają w relacjach pokrewnych z centrum pola gatunkowego, nie tracąc generycznej tożsamości (o gatunkach i ich definicyjnych eksplikacjach oraz parametryzacji piszę w kolejnych podrozdziałach pracy doktorskiej).

Kazimierz Wolny-Zmorzyński i Andrzej Kozieł używają terminu *genologia dziennikarska*, Magdalena Magdziarz-Lisowska operuje określeniem *genologia mediów*, a Edward Balcerzan określa subdyscyplinę jako *genologię multimedialną* [zob. Wolny-Zmorzyński 2006; Lisowska-Magdziarz 2015; Balcerzan 2000].

Pojawienie się genologii medialnej, traktowanej jako młodsza siostra genologii dziennikarskiej, rzuca nowe światło na niektóre problemy analityczne. Janina Fras dookreśla, że owa dyscyplina (subdyscyplina) nie całkiem jeszcze okrzepła, lecz z całą pewnością może być ujmowana jako nauka zajmująca się badaniem typów i gatunków wypowiedzi: przekazów, komunikatów, tekstów, publikacji i tekstów kultury w mediach masowych (zatem również w prasie) oraz ich zbiorów (pól, systemów gatunkowych) [Fras 2013: 59]. Wśród dyscyplin, które wpływają na sieć generycznych korelacji i można je uznać jako komplementarnie osadzone w uniwersum mowy, uczona wymienia genologię literaturoznawczą, PR, filmową, naukową i polityczną. Maria Wojtak zauważa jednak, że wspomniana badaczka pomija językoznawczą, choć w jej analizach można dostrzec inspiracje płynące z kręgu lingwistycznych dociekań oraz ustaleń [Wojtak 2019: 39]. Podstawowym pojęciem dla omawianej genologii jest *gatunek wypowiedzi medialnej*, który można potraktować jako abstrakcyjny model wzorca i zastosować go w konkretnych wypowiedziach lub typach komunikacji [Fras 2013: 14]. Należy podkreślić, że zrozumienie tej atrakcyjnej poznawczo definicji jest możliwe wobec konkretnych ustaleń badaczki, która zaznacza następujące problemy analityczne: identyfikacja i wyodrębnienie typowych wypowiedzi w zawartości mediów masowych, użytkowanych w ramach określonej wspólnoty; poznanie swoistości gatunkowej; uzasadnienie znajomości

zasad świadomości generycznej i kompetencji zarówno twórców, jak i użytkowników mediów masowych oraz poznanie i opis relacji między gatunkami [Fras 2013: 69].

Maria Wojtak stwierdza natomiast, że autorytatywne osądy, mgławicowe koncepcje badawcze i nieadekwatne narzędzia operacyjne wciąż spowalniają procesy integracji rozmaitych postaw badawczych w duchu wspólnotowego stylu myślowego, który wspierając analizy rozległej empirii tekstowej, skutkowałby dynamicznym rozwojem zarówno genologii dziennikarskiej, jak i medialnej. Druga z opisywanych subdyscyplin powinna zmierzyć się z wieloma nierozwiązanymi problemami i rozmaitymi, wielozakresowymi paradoksami np. wynikającymi ze skomplikowanych relacji wobec dyskursu/dyskursów – ich funkcji, celów oraz intencji, zarówno w mediach tradycyjnych, jak i rozleglej, polimorficznej i polifonicznej, przestrzeni Internetu.

Zbigniew Bauer powołując się na stosunkowo nowe zjawiska, które zmieniają sposób funkcjonowania tradycyjnych, normatywnie dookreślonych mediów stwierdza, że:

> Konwergencja, remediacja, agregacja i mediatyzacja to klucze do nowej sytuacji mediów (także dziennikarskich), a zatem także do ich klasyfikacji genologicznej. W współczesnej sytuacji generycznej […] jesteśmy skazani na poruszanie się w obszarach przejściowych, „szarych" i niejasnych strefach wzajemnych wpływów, nieczytelnych przepływów [Bauer 2000: 255].

Polemika z tezami uczonego ma głęboki sens, ponieważ to właśnie genologia lingwistyczna i jej pojmowanie gatunku jako wzorca organizacji tekstu, pozwala nie tylko na wyodrębnienie oraz typologiczne uporządkowanie magmowych i nieczytelnych podziałów, o których wspomina Zbigniew Bauer, ale przede wszystkim ułatwia ich analizy w ramach koncepcji lub klasyfikacji uwzględniając zarówno dyrektywność poglądów, jak i próby poszerzenia pól badawczych o nowe perspektywy analityczne. Szeroko pojmowana typologia ułatwia skodyfikowanie licznych i różnorodnie wymodelowanych przeobrażeń w obrębie pól gatunkowych i pól gatunkowych odniesień oraz pozwala umieścić proces oświetlania gatunków w szerokim kontekście fundamentalnych dla genologów kategorii: dyskursu, gatunku, tekstu oraz stylu konkretnych typów wypowiedzi dziennikarskich.

## 3. Historia polskiego reportażu prasowego i książkowego. Etapy rozwoju i kluczowe przełomy genologiczne

### 3.1. Spór o geny, czyli kto jest ojcem polskiego reportażu prasowego?[27]

**Literaci – miejcie w poważaniu praszczura, z którego lędźwiście się poczęli.**

**Bo reportaż jest tak stary jak mowa ludzka. Począł się już, kiedy pierwszy tryglodyta**

**przyniósł wiadomość o pasących się na polanie mamutach.**

**Melchior Wańkowicz, *Karafka Lafontaine'a*** [28]

Interesująca sytuacja komunikacyjna: reporter Wańkowicz donosi, że quasi-reporter tryglodyta poinformował wspólnotę plemienną o istotnym fakcie. W przestrzeni nadawczo-odbiorczej pojawia się zatem powiadomienie o powiadomieniu. Wypowiedź metatekstowa, która jest obrazową definicją reportażu i wskazuje na cztery aspekty wzorca gatunkowego reporterskiej wypowiedzi (wg parametryzacji zaproponowanej przez Marię Wojtak [Wojtak 2019: 35]): pragmatyczny (plastycznie zarysowana sytuacja nadawczo-odbiorcza), stylistyczny (w domyśle środki pozawerbalne albo rodzaj quasi-języka), treściowy (zawiadomienie o konkretnym fakcie) i strukturalny (wpisanie reportera w zdarzenie, jego rola w procesie powiadamiania). Wańkowicz zauważył w prehistorycznym wydarzeniu najważniejszy aspekt reportażowej konwencji, czyli *komunikację*. Autor *Dziejów rodziny Korzeniewskich* słynął z wnikliwej obserwacji, ciętych ripost, skłonności do kłótni i obrażania się. Jego osobowość zdradzała stosunek do świata i ludzi. Wybujałe ego tłumił ujmującym wdziękiem i konsekwentnie budował mit założycielski fundowany na etykiecie *ojca polskiego reportażu. Z* pewnością podnosiło to jego morale, budowało markę erudyty z reporterskim zacięciem, dawało poczucie ważności i przekonanie, że autorytatywnie może formułować wnioski, które na stałe weszły do historii medioznawstwa, zwłaszcza rozważania z zakresu teorii reportażu oraz rozliczne, o anegdotycznym charakterze, pełne swobodnych skojarzeń, przykłady reporterskich dylematów, a nawet nieprawdopodobnych przygód. Był znakomitym

[27] Trawestacja tytułu artykułu Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego: *W sprawie ustalenia ojcostwa…, czyli kto naprawdę jest ojcem polskiego reportażu*? [w:] *Zapisując świat. Prace ofiarowane dr. hab. Andrzejowi Kaliszewskiemu, prof. UJ*, 2021, red. Edyta Żyrek-Horodyska, Kraków.
[28] Melchior Wańkowicz, *Karafka Lafontaine'a*, 1981, Kraków.

gawędziarzem, który wypominał innym mitologizację rzeczywistości, choć sam robił to chętnie i z rozmachem. Uwierzył, że jest *ojcem polskiego reportażu*.

Trudno zresztą dyskutować z opinią Marka Święcickiego, który na łamach *Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza* w 1947 r., pisał:

Tak, jak Kochanowski uważany jest za ojca poezji polskiej, a Ignacy Krasicki za ojca powieści polskiej, tak zapewne Melchior Wańkowicz w przyszłości zasłuży na zaszczytne miejsce w polskim reportażu **jako jego ojciec** i piewca znakomity, a ciągnie się za nim szereg dokonań wielkich, wręcz na miarę światową, a już z pewnością polską arenę literacką zdominował w tej sztafecie niełatwej [Święcicki 1947: 2].

W Czechach, pozycji Wańkowicza zagrażał jednak inny reporter. Egon Erwin Kisch, praski Żyd piszący po niemiecku, autor *Jarmarku sensacji* i tomu *Zapisz to, Kisch*! wyrastał na *ojca światowego reportażu*, więc Wańkowicz śledził jego karierę wnikliwie, z nieskrywaną fascynacją, choć i lekkim niepokojem. Wiedział jednak, że w Polsce ma ugruntowaną pozycję, ale to Kisch, autor kultowego reportażu *Wniebowzięcie Szubienicznej Toni,* pierwszy nazywał w prasie swoje utwory reportażami, wbrew nowym trendom i silnym wpływom krytyki literackiej z początku dwudziestego wieku. Nie zależało mu na etykietach. Chciał być dziennikarzem, nie pisarzem. Jego teksty, które uważał za *zawzięte reportaże* wciąż czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem, zatem przeszły próbę czasu i obroniły się, zaś Wańkowicz z uporem stronił od genologicznych dookreśleń [por. Kisch 2014, 1957, 2014; Kaliszewski, Żyrek-Horodyska 2018: 35-43]. Sytuację poznawczą komplikuje pytanie, które postawił Kazimierz Wolny-Zmorzyński, o prawdziwego ojca polskiego reportażu, bo na horyzoncie pojawił się konkurent Wańkowicza: Konrad Wrzos. Odważnie zatytułował swoją *książkę Oko w oko z kryzysem. Reportaż z podróży po Polsce* [1933]. Mariusz Szczygieł nazwał ją „p i e r w s z y m u n a s t e k s t e m o k r e ś l o n y m w p r o s t j a k o r e p o r t a ż" [Szczygieł 2021: 377]. Zapisał to zdanie rozstrzelonym drukiem, sugerując znaczący przełom genologiczny. Wrzos pozostał zaś przy ulubionym gatunku i jakby na przekór wańkowiczowskiej manierze trwania w permanentnym zawieszeniu między reportażem a literaturą piękną, rozwijał swoje dziennikarskie pisarstwo w ramach prereporterskiej narracji. W książce *Rewolucja w Grecji* dodał podtytuł *Reportaż* [*1935*], a we wstępie entuzjastycznie napisał, akcentując jej dokumentarny charakter:

Jest to reportaż, reportaż w dosłownym znaczeniu: relacja reportera, któremu przypadek pozwolił przybyć do Aten w przeddzień wybuchu rewolucji, być świadkiem jej przebiegu i jej stłumienia; relacja reportera, który 24

godziny przed wybuchem rewolucji przyjęty był przez prezydenta republiki greckiej […] relacja reportera, który przeżył rewolucję w Grecji, wstrząsanej hukiem armat, który odwiedził miasteczka i okopy Macedonii, widział wojnę bratobójczą, rozmawiał z żołnierzami, rozmawiał wreszcie z pogromcą rewolucji, ministrem wojny generałem Kondylisem [Wrzos 1935: 5-6].

Wańkowicz zaś konsekwentnie unikał nazywania swoich tekstów reportażami. Jego nazwiska na próżno szukać w artykule *Asy światowego reportażu* autorstwa Wacława Rogowicza, który opracowanie zamieścił w *Kurierze Literacko-Naukowym* [1935]. Trudno dziś deklaratywnie stwierdzić, czy na wyborze o charakterze plebiscytu zaważyło wańkowiczowskie niezdecydowanie w sprawie genologicznych deklaracji. Rogowicz wymienił: Alberta Loudresa, H. R Knickerbockera, Egona Erwina Kischa i Konrada Wrzosa (!). O konkurencie Wańkowicza napisał:

pojawił się u nas przedstawiciel tak rzadkiego w polskim dziennikarstwie rodzaju, jakim jest wielki reportaż, wojna wysunęła go do rzędu reporterów światowych, a rewolucja w Grecji umocniła tę pozycję […] jego reportaże tłumaczone są na czeski i francuski, jest autorem reportaży europejskiej miary […] [Sanetra 1980: 91-92].

Po II wojnie światowej Wańkowicz nadal pisał wnikliwe, wciągające czytelników teksty o zabarwieniu publicystycznym. Dookreślał je jednak jako: *opowiadania, szkice, pamiętniki, strzępy, listy, gawędy i diariusze*. Kazimierz Wolny-Zmorzyński przypuszcza, że Wańkowicz osobliwie pojmował termin *opowiadanie*. Traktował je jako gatunek dziennikarski/prasowy, nie literacki. Uznał, że jego utwory są autentycznymi relacjami naocznego świadka bez pośredniczącego narratora. Dopuszczał jednak bohaterów do głosu, mówił ich językiem, skracał dystans między nadawcą a odbiorą (dzięki metatekstowym określeniom) oraz często pokazywał opisywane zdarzenia, uwzględniając punkt widzenia bohatera. Andrzej Kaliszewski nazwał zatem teksty Wańkowicza quasi-reportażami i tym samym przyczynił się do rozstrzygnięcia genologicznych dylematów [Kaliszewski 2017: 149-177]. Może Wańkowicz nie zamierzał jednoznacznie określić się jako reporter? Może wciąż przygniatał go prestiż tzw. literatury pięknej, zmuszający do niełatwego lawirowania między rozmaitymi gatunkami i strachem przed reporterskim *coming outem*? Wrzosowi nie odpuścił. W *Karafce Lafontaine'a* wspomniał o nim tylko raz i to niepochlebnie, nazywając go *człowiekiem wścibskim, potrafiącym wszędzie wejść i za wszelką cenę zdobyć informacje* [Wańkowicz 1974: 78].

Interesujące, ponieważ skrytykował akurat te cechy konkurenta, które pozwoliły osiągnąć mu zasłużenie wysoką pozycję w literackim świecie międzywojnia, w dodatku na arenie

międzynarodowej. Określały również, cenionego przez Wańkowicza, Kischa i jego metodę obserwacji reporterskiej. *Praski karzeł* z godnym podziwu uporem, jak przystało na *szalejącego reportera*[29], śledził ludzi w tramwajach, by poznać ich tożsamość, nagabywał dzieci i kobiety, całe noce spędzał w tawernach, siedział pod stołami, bawił się w kelnera, nawiązał kontakty z praskimi prostytutkami i podsłuchiwał pod drzwiami bohaterów, udając listonosza, wreszcie zaciągnął się do wojska, by zobaczyć wojnę od środka. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, czy Wańkowicz był zazdrosny, czy raczej patrzył na wszystko i wszystkich z dystansem? Z całą pewnością jego niechęć wobec Wrzosa pozostaje zagadką. Nie jest to odosobniona postawa. Mariusz Szczygieł przytacza takie oto przykłady inwektyw, jakimi Truman Capote, wybitny pisarz i reportażysta, obdarzał swoich kolegów po fachu:

Hemingway – zakamuflowana ciota i w ogóle,

T.S. Eliot – nigdy nic dla mnie nie znaczył,

John Updike – nie cierpię go, nudzi mnie w nim dokładnie wszystko,

James Jones – biedaczek, niezbyt utalentowany,

Albert Camus – jeżeli istniał kiedykolwiek absolutnie przeciętny pisarz, był nim Camus,

Eugene O'Neill – szczerze mówiąc, uważam, że był beztalenciem,

W.H. Auden – malutki człowieczek,

A. Gide – wielka, stara, ordynarna francuska ciota, z ordynarną gębą [Szczygieł 2022: 84].

Kazimierz Wolny-Zmorzyński uznał ostatecznie Konrada Wrzosa za ojca polskiego reportażu, choć, jak sadzę, to odosobniona postawa badawcza. Z pewnością otwiera ciekawą dyskusję i jest przyczynkiem do poznania historii polskiego prasoznawstwa. Po reportersku, poprzez szczegóły i zderzanie różnych punktów oglądu rzeczywistości.

[29] Praski karzeł, szalejący reporter. Tak nazywał samego siebie Egon Erwin Kisch. Z czasem określenia weszły do wielu tekstów i opracowań poświęconych twórczości reportera.

### 3.2. Reportaż przełomu XIX i XX wieku. Quasi reportażowe formy. Narodziny świadomości gatunkowej

Początki reportażu prasowego sięgają starożytności, a nawet czasów prehistorycznych. Medioznawcy uznają przecież za pierwsze quasi-reportażowe zapiski rysunki na skałach i grotach w Lascaux. Ich zdaniem pełniły ważne funkcje powiadamiające. Pierwsi reporterzy, jak twierdzi Kazimierz Wolny-Zmorzyński, byli najczęściej podróżnikami, kupcami lub dziejopisami. Badacz wyraźnie zaznacza, że w Polsce wczesne formy reportażowe wyodrębniły się z literatury. Elementy dziennikarskich narracji pojawiały się już w sprawozdaniach z podróży, itinerariach, diariuszach czy poematach podróżniczych, a nawet w kronikarskich notacjach. Medioznawca uznaje zatem za pierwszych reporterów literatów, którzy wówczas kierowali się jedynie chęcią opisu obserwowanej rzeczywistości, ale trudno podejrzewać ich o wiedzę specjalistyczną z zakresu genologii czy świadomości dziennikarskiej. Wśród prekursorów prereportażowych form wymienia:

Sebastiana Klonowica i jego *Flis* (1595), Marcina Borzymowskiego autora *Morskiej nawigacji do Lubeka* (1651), Jana Potockiego i dzieło *Podróż do Turek i Egiptu* (1789), Juliana Ursyna Niemcewicza autora *Podróży po Ameryce* (1797-1807), Seweryna Goszczyńskiego autora *Dziennika podroży do Tatarów* (1853), Józefa Ignacego Kraszewskiego i jego *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* oraz *Obrazy z życia i podróży* (1839) [Wolny-Zmorzyński 2006: 53].

Wolny-Zmorzyński jest przekonany, że ówczesne pamiętnikarsko-powieściowe pisarstwo miało cechy literatury dokumentarno-reportażowej, o ambicjach literackich, nie tylko poznawczych i wpłynęło na rozwój dziewiętnastowiecznego realizmu [zob. Burkot 1985: 6].

W okresie pozytywizmu wrażenia z podróży opisywane były w listach, przesyłanych z różnych zakątków świata przez podróżników-korespondentów prasy codziennej. Warto tu wspomnieć Henryka Sienkiewicza *Listy z podróży do Ameryki* [1867-78] oraz *Listy z Afryki* [1891-92], a także Adolfa Dygasińskiego i jego *Listy z Brazylii* [1891].

Za reporterskie relacje można też uznać werystyczne nowele i opowiadania opisujące przejmujący los niższych klas społecznych. Autorzy tych wczesnych form prereporterskich wnikliwie przyglądali się obyczajom i codzienności wiejskich grajków, chłopów oszukanych przez obszarników, kobiet z marginesu, drobnych przestępców i alkoholików, bezdomnych, dzieci, które musiały utrzymywać rodziny, żebraków, wreszcie dotkniętych obłędem i chorych

bez szans na jakąkolwiek poprawę losu. O reporterskim charakterze przywołanych form świadczyły między innymi: dokumentaryzm, obrazowość, stylistyka i wyrazista struktura wywiedziona z nowel lub opowiadań, także próby wpisania zarówno autora, jak i czytelnika w publikowane teksty o artystycznej proweniencji, jednak z wyraźnymi sygnałami gatunkowymi reportażu (Henryk Sienkiewicz w *Janku Muzykancie*, Bolesław Prus w *Antku*, Eliza Orzeszkowa w *ABC*…i noweli *Tadeusz*).

W okresie zaborów do głosu doszły dwie tradycje piśmiennicze. Pierwsza jest nierozerwalnie związana z powstaniem w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku prasy masowej, która podlegała wyraźnym wpływom zachodnim, zwłaszcza francuskim. W efekcie owej masowości rynek zalały pospolite formy reporterskie o wyraźnie pejoratywnym wydźwięku. Jolanta Sztachelska zaznacza, że:

wówczas terminem *reporter* określano drugorzędnego pracownika redakcji, uchodzącego za wyrobnika, takiego człowieka od wszystkiego, dostarczyciela tematów o charakterze sensacyjnym, plotek i niedyskrecji, wytwórcę tzw. blagi w najbardziej chwytliwym i oczekiwanym wydaniu [Sztachelska 2013: 153].

Większym prestiżem cieszyła się publikowana na łamach gazet twórczość prozatorska, ukierunkowana werystycznie. Katarzyna Frukacz stwierdza, że zanim reportaż zyskał pełną autonomię gatunkową, ukształtowały się dwie jego odmiany: dziennikarska oraz literacka, obejmująca prozę dokumentarną, beletrystykę *prawdziwościową* oraz wszelkie formy listów, notatek, szkiców i kartek. Wspomniane publikacje cechowała niejednorodność gatunkowa, czyli brak ustalonych/ustabilizowanych wzorców. Miało to związek z wymogami wydawców oraz wciąż nikłą świadomością generyczną twórców. Na potrzeby niniejszych rozważań cenne pozostają ustalenia Zenona Kmiecika, który podkreśla, że na przełomie XIX i XX wieku zawód dziennikarza/reportera był ściśle związany ze sferą literacką. Dzieła tworzyli pisarze, którzy zyskiwali rozgłos, poklask krytyki i zainteresowanie czytelników. Ich nazwiska były nie tylko gwarancją jakości drukowanych tekstów, ale i chwytliwą reklamą gazet czy oficyn wydawniczych. Inną, wyraźnie zarysowującą się tendencją, była ustabilizowana praktyka publikacyjna. Publicystyczne lub podróżnicze teksty Prusa, Sienkiewicza, Reymonta najpierw drukowane były w odcinkach na łamach prasy. Później ukazywały się ich książkowe realizacje. Dla przykładu: *Listy z podróży do Ameryki* Henryka Sienkiewicza, uznane za dzieło kluczowe dla polskiej tradycji literatury reportażowej, [Sztachelska 2003: 36-55] drukowane były najpierw w *Gazecie Polskiej* [1876-1878] w cyklu *Listy Litwosa z podróży*, dopiero dwa lata później

ukazały się nakładem oficyny Gebethnera i Wolffa w drugim i trzecim tomie wyboru pism autora. Na podobnych zasadach opublikowano reymontowską *Pielgrzymkę do Jasnej Góry*, którą Kazimierz Wolny-Zmorzyński określił *„jako pierwszą pełną realizację konwencji reportażu w Polsce”* [Wolny-Zmorzyński 1996: 176]. Twórca *Chłopów* zamieścił najpierw jasnogórską relację w odcinkach na łamach *Tygodnika Ilustrowanego* [1894], a następnie wydał w oficynie Geberthnera i Wolffa [1895]. Katarzyna Frukacz zaznacza, że:

powstałe w ten sposób kolekcje tekstów z reguły tytułowano jako zbiory drobiazgów, kartek, szkiców, wrażeń lub notatek, quasi-reportażowe nazewnictwo było specyficzną metodą projektowania wirtualnego odbioru tekstu reportażowego, jeszcze przed ukonstytuowaniem się jego teoretyczno-analitycznych podstaw. Poprzez takie zabiegi wydawcy sygnalizowali pojawienie się pewnego rodzaju osobliwości formalnej, bliższej tradycji piśmiennictwa użytkowego czy publicystycznego niż literackiego [Frukacz 2019: 35].

Za pierwszy polski reportaż wydrukowany w prasie [*Tygodnik Petersburski*, 1895] medioznawcy uznają *Pracownię Suchodolskiego*. Autorem tekstu był Józef Ignacy Kraszewski, natomiast do form wyprzedzających krajowe reportaże Kazimierz Wolny-Zmorzyński zalicza między innymi: *Szkice warszawskie* [1874-75] Bolesława Prusa, obrazki więzienne i szpitalne Marii Konopnickiej: *Za kratą* [1886], *Ludzie i rzeczy* [1898]. Cechy reportażowe nosi również nowela autorstwa Adolfa Dygasińskiego zatytułowana *Dzień letnika* [1892]. Utwór, jak pisze Kazimierz Wyka, przedstawia:

jarmark w Skale i jeden dzień spędzony w Ojcowie, oraz tegoż autora opis kopalni w Borysławiu, to nowela odtwarzająca przebieg procesu wytwórczego, informująca szczegółowo o środowisku socjalnym i sytuacji ekonomicznej w zakładzie produkcyjnym [Wyka 1973: 55].

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa zaznacza, że właściwy czas dla reportażu nadszedł wraz z powstaniem rynku światowego i rozwojem komunikacji masowej:

szybki rozwój prasy spowodowany był głodem informacji oraz wiadomości prawdziwej, możliwej do zweryfikowania, ale już niezredukowanej do suchej, bezbarwnej relacji, lecz bodaj bliskiej niekiedy noweli i z tej tęsknoty, z tego pragnienia zrodził się reportaż [Pleszkun-Olejniczakowa 2005: 4].

### 3.3. Reportaż podczas Wielkiej Wojny (1914-1918). Trudy krystalizowania wyznaczników gatunkowych reportażu prasowego i jego skodyfikowanej formuliczności

Irena Maciejewska zauważa, że wybuch I wojny światowej wywołał wśród Polaków nastroje radosnego uniesienia, które literaturoznawcy łączą z ponownym wskrzeszeniem idei

mesjanistycznej historiografii opartej na wierze w skuteczność powszechnej wojny w imię narodów:

myśl Mickiewicza, że tylko konflikt ogólnoeuropejski, ściśle: konflikt państw zaborczych może stworzyć warunki do odzyskania niepodległości, w momencie wybuchu wojny podjęta została z nową wiarą. Stała się rzeczywiście rodzajem pacierza narodowego, który powtarzali ludzie czynu zbrojnego, publicystyka obozu niepodległościowego i literatura tej orientacji [Maciejewska 1981: 42].

W literaturze omawianego okresu pojawiały się utwory realizowane według wzorców romantycznych, naznaczone mitem tyrtejskim. Bohaterowie poetyckich ujęć byli zazwyczaj żołnierzami Legionów Polskich. Wielu młodych ludzi angażowało się w działania wojenne, które były inspiracją dla ich *pogranicznego pisarstwa* – przywdziewającego romantyczno-modernistyczne kostiumy i przesuwające konkretność wojny w rejony uwznioślenia. Warto zaznaczyć, że na drugim krańcu literackich aktywności sytuowały się beletrystyczno-reportażowe relacje z pól bitewnych utrzymane w duchu weryzmu i dokumentarnej prawdy.

Na przypomnienie zasługuje zbiór tekstów Gustawa Daniłowskiego zatytułowany Z *jednego źródła* [1919], wydany nakładem Kasy Przezorności i Pomocy Warszawskich Pomocników Księgarskich (organizacji samopomocowej księgarzy działającej od końca XIX wieku). Teksty dedykowane Józefowi Piłsudskiemu nie były reportażami w dzisiejszym znaczeniu, ale ich dokumentarność pozwalała na sytuowanie ich w kręgu piśmiennictwa użytkowego i publicystycznego. Dzięki takiej perspektywie inni pisarze czy kronikarze Wielkiej Wojny (m. in. Andrzej Strug, Władysław Orkan, Zygmunt Nowakowski) zaczęli odrzucać estetykę poetyzowania przedstawianych zdarzeń. Wiedzieli już, że proza winna ujawniać pozbawione modernistycznych zawijasów, odpoetycznione ujęcia codzienności i rzeczywiście często przenikała się z piśmiennictwem ufundowanym na dziennikarskich, wspomnieniowych lub epistolograficznych relacjach, wzbogacanych nierzadko o nutę osobistych refleksji. Reasumując, Maria Jolanta Olszewska dowodzi, że:

specyfika wojny wymuszała zrewidowanie i rozwiązanie na nowo referencyjności literatury z rzeczywistością oraz podjęcie innowacyjnych prób literackiego (reporterskiego) sposobu wyrażania tego typu doświadczeń […] jednym z takich porządkujących wielość form stała się formuła prasowego i książkowego reportażu wojennego […] jednak pomysł okazał się po trosze chybiony; publikacje odznaczały się synkretyzmem i hybrydycznością oraz tendencją do zacierania granic między tym, co przeżyte a wydumane, między wypowiedzią paraliteracką a szczerym autentykiem [Olszewska 2004: 4-5].

Andrzej Kaliszewski określa wojenną literaturę jako polimorficzną, swobodnie przenikającą granice gatunkowe, często rozmytą i niepoddającą się jednoznacznym klasyfikacjom. Znawca tematu dodaje, że gatunkowe zróżnicowanie rozmaitych form literackich i prereportażowych, które tworzyły pisarski obraz epoki, wciąż skażone było twórczością żołnierskich literatów, którzy łączyli pisarstwo profesjonalne z nieprofesjonalnym, prawdę z fikcją, wprowadzali pomieszanie rozmaitych form i zacieranie granic między nimi. Nie bez znaczenia pozostaje ich propagandowy charakter związany z agitacją. Warto uświadomić sobie zatem, w jakich okolicznościach powstawały zręby pierwszych genologicznych teorii reportażu prasowego i książkowego. Kaliszewski dostrzega w wojenno-literackim kontekście ważną fazę: dochodzenia do czystej formy reportażowej w ogniu bitew i pod presją wydarzeń, często przerastających samych autorów jako pisarzy [Kaliszewski 2016: 21]. I choć literatura o zabarwieniu publicystycznym nie wykształciła jeszcze genologicznej tożsamości reportażu, to z pewnością przyczyniła się do odważnych przemian i odkryć w okresie międzywojnia. Jej znaczenie pozostaje wciąż niedocenione, mimo starań literaturoznawców, medioznawców i historyków. Konstatując: reportaż na polu bitewnym odzwierciedlał chaos okopów i przegranych bitew o każdy skrawek niepodległej Polski. Powstające utwory były bardziej osobistymi zapisami niż obiektywną panoramą wojny. Jednak utrwalone za sprawą bitewnej agitacji utylitarne pojmowanie reporterskich relacji w znaczący sposób ukierunkowało recepcję publicystycznych dzieł o zabarwieniu dziennikarskim w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Szkoda, że wymienione w niniejszym opracowaniu pozycje książkowe i drukowane w prasie docierały do niewielkiej grupy odbiorców. Znane oficyny drukarskie plajtowały, a ich miejsce zastępowały organizacje militarne o ambicjach wydawniczych.

### 3.4. Reportaż w międzywojniu. Narodziny polskiej odmiany reportażu literackiego

Już w początkowej fazie okresu międzywojennego pojawiły się dogodne okoliczności do rozwoju literackiej formuły reportażu. Specyficzna sytuacja nadawczo-odbiorcza sprzyjała zainteresowaniu przekazami faktograficznymi. Jak twierdzi Zbigniew Ziątek odzyskanie niepodległości rozpaliło w czytelnikach głód szybkiej i, co ważne, wiarygodnej informacji o wydarzeniach w Polsce oraz na świecie:

potrzeby te spełniały reporterskie relacje z podróży oraz teksty ilustrujące niestabilną sytuację w kraju. Wypada stwierdzić, że międzywojenną tradycję gatunku tworzyły formy typowo publicystyczne oraz utwory beletrystyczne, obejmujące szeroko pojętą prozę dokumentarną i turystyczno-krajoznawczą [Frukacz 2019: 43].

Zbigniew Bauer konstatuje zaś, że międzywojenny reportaż, pozornie czerpiący z awangardowych nurtów epoki, z nielicznymi wyjątkami bazował na wzorcach zapożyczonych z XIX wieku, pozostając twierdzą nader tradycjonalistycznych form literackiej ekspresji [Bauer 2004: 48]. Inni badacze [zob. Frukacz: 2019; Sztachelska: 2013; Niedzielski: 1966] stwierdzili, że reportaż literacki okrzepł dzięki rozlicznym dyskusjom toczonym w ówczesnej prasie i przyjmował coraz częściej oblicze autonomicznego tekstu, który lokowany był w opozycji wobec doświadczeń pisarskich i społecznych XIX wieku, wywiedzionych z prozy realistycznej i naturalistycznej. W opinii Czesława Niedzielskiego *stał się ważnym elementem sporu o kierunek literatury faktu w XX wieku* [Niedzielski 1966: 109-110]. Badacz twierdzi, że ówczesną literaturę określały atrakcyjne postulaty autentyzmu i wzorce zagraniczne. Wypada zatem wspomnieć o wpływach niemieckich prądów literackich ujętych w *Nową Rzeczowość*, którą należy interpretować jako estetyczno-warsztatową tendencję opartą na kulcie faktu i dokumentarnej precyzji. Konstytutywną rolę w kształtowaniu reportażu przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku miały również postulaty radzieckiej myśli analitycznej *Nowego LEF-u*. Program ów został w Polsce zaadaptowany przez lewicujących twórców za sprawą redagowanego przez Aleksandra Wata *Miesięcznika Literackiego*. Publikowane na łamach czasopisma artykuły przeznaczone były głównie dla czytelników, o których pisano: przedstawicieli niższych, ciemiężonych warstw społecznych. Bardziej elitarny charakter miały *Wiadomości Literackie* Mieczysława Grydzewskiego, a wydawane wówczas książki (zawierające publikowane wcześniej w prasie artykuły, listy, nowele) można podzielić na cztery bloki tematyczne obejmujące: a) utwory społeczno-obyczajowe (eksplorowały ciemne strony życia publicznego np. prostytucję, ubóstwo, bezrobocie czy przestępczość), b) krajową publicystykę podróżniczą, c) relacje z przebiegu zagranicznych podróży politycznych i d) zdecydowanie mniej doraźne podróżopisarstwo reportażowe [Frukacz 2019: 25].

*Utwory społeczno-obyczajowe*, jak twierdzi Urszula Glensk, sprzyjały reporterskim ujawnieniom, budziły zainteresowanie wykluczonymi środowiskami, nie będącymi w stanie wyartykułować własnej opowieści [Glensk 2014: 23]. Ową tendencję ilustruje demaskatorski tom reportaży *Sąd idzie* autorstwa Ireny Krzywickiej [1935] lub Wandy Melcer: *Kochanek*

*zamordowanych dziewcząt* [1934] oraz *Czarny ląd* [1936]. W pierwszym tomie znalazły się drastyczne opowieści o zabitych prostytutkach, w drugim rozważania o społeczności żydowskiej. Utwory Melcer i Krzywickiej ukazywały się w kolumnie *Reportaże Wiadomości Literackich*, uchodzącej za jeden z najpopularniejszych działów tygodnika Grydzewskiego.

Na drugą grupę książek reportażowych, określanych jako *krajowa publicystyka podróżnicza*, składały się reporterskie relacje z wędrówek po Polsce, utrwalające gospodarcze przeobrażenia kraju, podnoszącego się po zniszczeniach wojennych. Wypada przy tej okazji przypomnieć znany wańkowiczowski tytuł. W *Sztafecie* [1939] reporter pisał o uprzemysłowieniu kraju w przededniu wybuchu II wojny światowej, podążając szlakiem wybranych ośrodków między innymi Stalowej Woli. Ksawery Pruszyński w *Podróżach po Polsce* [1937] przedmiotem obserwacji uczynił bieżącą politykę wewnętrzną państwa, rejestrując wzrost nastrojów nacjonalistycznych i konflikty na tle narodowościowym, a także postępy w procesie industrializacji. Trzeci typ publikacji książkowych, które Małgorzata Szpakowska określiła mianem *podroży politycznych*, reprezentuje *Na tropach smętka* Wańkowicza [1936], książka, którą Katarzyna Frukacz nazwała *kanonicznym przykładem reportażu odmiany politycznej, ukazującym sytuację polskojęzycznej ludności mazurskiej w Prusach wschodnich w kontekście plebiscytu narodowościowego z 1920 roku* [Frukacz 2022: 49]. W omawianej grupie sytuują się również: *Niemcy a la minute*…Zygmunta Nowakowskiego [1933] – książka reportażowa ukazująca narodziny nazizmu w III Rzeszy, *W czerwonej Hiszpanii* Ksawerego Pruszyńskiego [1937], także *Moja podróż do Rosji* Antoniego Słonimskiego [1932] oraz *W głąb Z.S.R.R*. Aleksandra Janty-Połczyńskiego [1933]. Wszystkie z wymienionych książek drukowane były najpierw w odcinkach na łamach *Wiadomości Literackich* Grydzewskiego. Czwartą kategorię publikacji, dla której adekwatnym określeniem pozostaje *podróżopisarstwo reportażowe*, cechuje mniejszy stopień osadzenia w kontekście bieżącej polityki krajowej, zaś silne upublicystycznienie omawianej odmiany książek wynika nie tylko z chęci dokumentowania przebiegu konkretnych wydarzeń i konfliktów, ale przede wszystkim z zamiaru kompleksowego uchwycenia kolorytu odwiedzanych miejsc. Najsłynniejsze z omawianych publikacji to: *Nowa Kolchida* Wacława Gąsiorowskiego, *Drapacze i śmietniki* Aleksandra Szczepańskiego, *New York w pięć dni* Karoliny Beylin oraz *Pod zwrotnikiem* i *Dziennik okrętowy* Antoniego Słonimskiego. Prozę reporterów-podróżników szczególnie doceniała *Gazeta Polska* będąca centralnym pismem promującym obóz Piłsudczyków.

Najpierw drukowano na łamach gazety fragmenty przesyłanych tekstów, potem ukazywały się w formie książkowej, zgodnie z ówczesną praktyką wydawniczą.

Podsumowując ten etap rozwoju prasy, warto wspomnieć o *Zespole Literackim Przedmieście*, który skupiał pisarzy postulujących bezwzględny autentyzm i konkret w zapisie dokumentującym rzeczywistość. Zdaniem Katarzyny Frukacz twórczość reporterska międzywojnia miała charakter *pograniczny*. Decydowały o tym powinowactwo z beletrystyką oraz pierwotne miejsce druku, czyli prasa, także rozpięcie między dokumentaryzmem a dość swobodną tendencją do fantazjowania, zwłaszcza w reportażach podróżopisarskich. Wspominane pozycje w aspekcie formalnym odznaczały się wysokimi walorami estetycznymi i często przybierały beletrystyczną formułę. Dla mniej wyrobionych czytelników były po prostu ciekawymi powieściami.

### 3.5. Reportaż w czasie II wojny światowej. Zahamowanie rozwoju reportażu literackiego. W stronę chaosu genologicznego

Politykę hitlerowską wobec polskiej prasy oraz instytucji wydawniczo-księgarskich Stanisław Pazyra nazwał *ponurą nocą wojenną* [Pazyra 1970: 77]. Efektem nasilonych działań okupantów, dążących do anihilacji polskiej kultury, było zahamowanie rozwoju reportażu literackiego – zarówno w wersji prasowej, jak i książkowej. O regresie form reportażowych w czasie okupacji pisała Krystyna Goldbergowa – redaktorka *Państwowego Wydawnictwa Iskry*. Na łamach miesięcznika *Kontrasty* przypominała, że liczba książek reportażowych powstałych w czasie II wojny światowej lub ją dokumentujących była niewielka, a formom reportażowym z konieczności przypisywano funkcje utylitarne:

> to prawda, że wielu reporterów pracowało w konspiracji. To prawda, że mieli do dyspozycji prasę podziemną, której sieć rozbudowana była nieprawdopodobnie, ale prawdą jest też to, że dla wielu redakcji sprawą podstawową były syntetyczne informacje i że absolutnie czasu nie było na przetwarzanie tych wiadomości w literaturę faktu o pogłębionych walorach rasowego reportażu. A ponadto reportaż, znów ze swej istoty, nie jest przecież literaturą ku pokrzepieniu serc, zaś w ówczesnym czasie na taką literaturę istniało duże zapotrzebowanie [Goldbergowa 1983: 39].

Słuszne spostrzeżenia Goldbergowej potwierdza *Antologia polskiego reportażu wojennego 1939-45 w* opracowaniu Stanisława Nadzina, w której obok utworów wytrawnych beletrystów i rasowych reporterów znalazły się okołoreportażowe formy, które cechowały:

doraźność, porażający brak troski o formę i chybione poszukiwanie jakichkolwiek powinowactw z reportażem literackim (strukturalnych, stylistycznych lub pragmatycznych). Choć w antologii można znaleźć utwory Wańkowicza, Pruszyńskiego, Fiedlera, Osmańczyka i Brandysa, to niestety, sąsiadują one z tekstami anonimowych amatorów. Stanisław Nadzin, który badał literaturę reportażową omawianego okresu, dobitnie podkreślał, że publikowane wówczas utwory o reporterskiej proweniencji przybierały postać relacji naocznych świadków lub uczestników walk frontowych i były odbierane wyłącznie przez pryzmat dokumentarnej prawdy. Badacz zapisał we wstępie do przywołanej *Antologii*, że:

> kryterium walorów warsztatowych nie było jedynym ani nawet pierwszym przy dokonywaniu selekcji tak ogromnego materiału. Kierowaliśmy się ambicją, by z kart tej książki raz jeszcze powstał obraz zbrojnego wysiłku narodu – obraz, jaki utrwalili na gorąco, niemal współcześnie z wydarzeniami ludzie mający wciąż przed oczami blask płonących miast, w uszach świst pocisków i palce poplamione anilinowym ołówkiem [Nadzin 1962: 6].

Andrzej Kaliszewski dopowiada zaś, że reporterzy konstruowali obraz II wojny światowej podobnie jak w czasach Wielkiej Wojny, tj. na fundamencie heroizmu, dumy, patosu, głębokiej troski o Ojczyznę, pochwały dowódców i ich wojskowego kunsztu, nawet gdy ostatecznym celem była przegrana sprawa [Kaliszewski 2016: 61].

W istocie przegląd reportaży i quasi-reporterskich form z lat 1939-45 w syntetyzująco-opisowym ujęciu jest obrazem literatury propagującej postawy *ku pokrzepieniu* i mitologizacji heroizmu walczących żołnierzy, których zapiski wzbogaciły, w aspekcie treściowym wzorca gatunkowego, wiedzę o konkretnych, powszechnie nieznanych zdarzeniach lub faktach. Mimo starań twórców (quasi-reporterów lub zaangażowanych w walkę amatorów) reportaż tracił na znaczeniu i przestał się rozwijać, powrócił niejako do formy wyjściowej, znanej z literackich notacji w latach 1914-18. Katarzyna Frukacz stwierdza zatem za Kazimierzem Wyką, że:

> klasycznych wyznaczników gatunku na próżno szukać w książkach uchodzących za reportażowe. *Bitwa o Monte Cassino* Wańkowicza, *Dywizjon 303* Fiedlera czy Pruszyńskiego *Droga wiodła przez Narvik* nie realizują reportażowej konwencji, lecz nabierają beletrystycznego, kreacyjnego charakteru [Frukacz 2022: 61].

Kazimierz Wyka nazywa beletryzowane quasi-reportaże formami, które *nie stały się powieściami ani tym bardziej dokumentarnymi zapisami* epoki [Wyka 1948: 85].

Andrzej Kaliszewski staje w obronie twórców, którzy podjęli heroiczny trud pisania w obliczu wojny. Ich *gatunkowe rozchwianie* tłumaczy okolicznościami: cenzurą, obowiązkami

propagandowymi oraz perswazyjnymi postulatami, by krzepić ludzkie serca. Podsumowując, należy przypomnieć, że wiele utworów ukazywało się w obiegu podziemnym lub w zagranicznych oficynach wydawniczych ściśle związanych z wojskiem. Były też takie, które w Polsce pojawiły się dopiero kilka lat po wojnie np. *Hubalczycy* i *Westerplatte* Melchiora Wańkowicza [1959], Z *notatnika korespondenta wojennego* Janiny Broniewskiej [1953] lub Waldemara Kotowicza *Frontowe drogi* [1958].

Krystyna Goldbergowa zauważa, że deficyt *prawdziwie* reporterskich książek w omawianym okresie zrekompensowały dopiero utwory Krzysztofa Kąkolewskiego i Andrzeja Mularczyka, które otworzyły okres reporterskiej aktywności w PRL-u. Paradoksalnie trud okupantów, dążących do unicestwienia polskiej kultury, przyczynił się do rozkwitu nowatorskich, w pełni realizujących reporterskie konwencje form sprawozdawczo-dokumentarnych z poszanowaniem ich literackiej proweniencji dopiero w okresie Polski Ludowej.

### 3.6. Reportaż w PRL-u. Między obligatoryjnością a wolnością prasy drugiego obiegu

Po zakończeniu II wojny światowej zmienił się rozkład sił na polskim polu medialnym. Władze komunistyczne wdrażały odbudowę narodowego dziedzictwa kulturowego. Oznaczało to umasowienie książek i popularyzację czytelnictwa (walka z analfabetyzmem, zwiększenie nakładów i obniżenie cen książek, centralizacja ruchu wydawniczego). Rządzący rozumieli, że w tak zakrojonej akcji tworzenia nowego, quasi - demokratycznego społeczeństwa, reportaż powinien odegrać kluczową rolę w propagowaniu nowych idei. Miał on kreować pożądaną przez partię wizję świata i poprzez konkretne zanurzenie w rzeczywistości przyczynić się do stworzenia nowego mitu: konstruktu-pomnika dla tych, którzy trzymali stery władzy i mieli ambicję, by wnikać/kontrolować każdy aspekt ludzkiego życia. Reportaż był zatem elementem konsekwentnie przemyślanej akcji edukowania mas w duchu socjalistycznej doktryny.

Obie formy pisarskie: reportażowa i okołoreportażowa funkcjonowały z jednej strony na gruncie literatury społeczno-politycznej, dotyczącej krajów demokracji ludowej, z drugiej w twórczości poświęconej przemianom ustrojowym i gospodarczym państw kapitalistycznych. Do pierwszego nurtu wypada zaliczyć propagandowy, w zamierzeniu autora i zleceniodawców, tekst Kazimierza Koźniewskiego zatytułowany *Siedemdziesiąt lat w dwa tygodnie*. Była to

relacja z IV Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Bukareszcie (1954). Zgodna z wytycznymi doktryny. Drugą, przeciwstawną grupę tworzyły teksty o charakterze podróżniczym (*Gorące dni Manhattanu* Zygmunta Broniarka [1961], *Lordowie i heretycy* Maksymiliana Berezowskiego [1965]).

Dariusz Jarosz tak ocenia pojawienie się zróżnicowanych genologicznie form reportażowych, które niezmiennie pozostawały w służbie ideologii komunizmu:

tym, co je łączyło była bezpośrednia użyteczność dla kształtowania postaw, świadomości i zachowań uznanych za właściwe przez władze komunistyczne […] tak specyficznie rozumiany utylitaryzm uwidocznił się w twórczości reportażowej i okołoreportażowej, którą traktowano jako formę przekazu jedynie słusznych treści propagandowych. Skrajnym przejawem upolitycznienia były tzw. produkcyjniaki, mające potwierdzać pełne zaangażowanie polityczne autorów […] utrwalony w ten sposób wizerunek reportera-wyrobnika piszącego propagandowe teksty o sukcesach komunistycznych czynników, zdecydowało o negatywnej ocenie całego środowiska dziennikarskiego [Jarosz 2013: 136].

Nadzieją dla wielu reporterów była gomułkowska odwilż i założenia tzw. małego realizmu. Twórcy mieli odejść od jawnej ideologizacji literatury na rzecz pisania o życiu zwyczajnych ludzi, jednak zanurzonych w doktrynie i zaangażowanych w socjalistyczne dylematy. Dzięki takiej perspektywie reporterzy sięgnęli po alegorię. W zakamuflowany sposób przemycali krytyczne wobec systemu aluzje. Przykładem wspomnianej optyki jest z pewnością *Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego [1978]. Wnikliwi czytelnicy potraktowali książkę jako parabolę i opowieść o uniwersalnych mechanizmach legitymizowania i obalania władzy autorytarnej, możliwych do odczytania w realiach ówczesnych rządów w komunistycznej Polsce. Nie wszystkim badaczom spodobał się jednak taki sposób na cenzurę. Jerzy Jastrzębski krytycznie odniósł się do kamuflażowych praktyk reporterskiej krytyki systemu, uznając jej pozorność:

tzw. „zmowa faktów" nie mogła nikomu na serio zaszkodzić ani pomóc, niczego rzeczywiście nie podważała i nie próbowała zmienić, wręcz przeciwnie, mieściła się znakomicie w modelu ówczesnej propagandy, w kręgu wielkiej ściemy i mistyfikacji przy zgodzie piszących, recenzujących i czytających. Była rzeczywiście rodzajem tajemniczego paktu, który sankcjonowało prawo i uzus społeczny [Jastrzębski 1992: 191].

Odmienną postawę zaprezentował Zbigniew Bauer, który w działalności reporterów dostrzegał elementy walki o prawdę, godność i rodzaj dziennikarskiej wiarygodności w sytuacji zagrożenia o codzienny byt i nieustanną bitwę o czytelnika. Zdaniem badacza był to dyskurs skomplikowany, ale zamierzony i przez niektórych wręcz mistrzowsko zrealizowany:

reportaż rozsadzał skamieniałą hierarchiczność oficjalnego systemu informacji i propagandy, przywracał wiarę we wspólnotowe doświadczenia, może dlatego był niewygodny dla decydentów prasowych i asekuranckich redaktorów naczelnych zbyt często ulegających cenzorskim naciskom. Może dlatego został zepchnięty do miesięczników i książek i stał się częścią literatury elitarnej [Bauer 1980: 5].

Bauer przypisuje zatem periodykom i książkom cechy elitarne. Prasa codzienna pozostawała zaś bastionem zadeklarowanych (dobrze opłacanych) zwolenników doktryny.

Dla kronikarskiego porządku należy odnotować powstanie w 1976 roku Komitetu Obrony Robotników. Konspiracyjna działalność KOR-u uchodzi za początek drugoobiegowego ruchu wydawniczego w Polsce. Literaturę faktu drukowano również w innych podziemnych oficynach np. w *Bibliotece Reportera* utworzonej przy piśmie *Słowo*. W serii *Reporterów OKO* (Oficyna Wydawnicza Pokolenie) ukazały się: *Trudności ze wstawaniem* Hanny Krall [1988], utwory Józefa Kuśmierka z cyklu *Jak rządzi się gminą* [1987] oraz Ewy Berberyusz *Człowiek z innego świata* [1989].

Konkludując: autonomię książek reportażowych w omawianym okresie, ograniczały kontekst empirycznych odniesień i okoliczności oddziałujące na poetykę omawianych utworów, czynniki obligacji partyjnych oraz relacja zależności zachodząca między tekstami reporterów a sektorem prasy (cenzura) [zob. Frukacz 2022:83]. Należy podkreślić, że książki reporterskie zawsze pozostawały w ścisłym związku z literacką odmianą reportażu oraz coraz odważniej zwracały się ku kreacjonizmowi czy poszukiwaniu rozmaicie wyprofilowanych dyskursów. Krystalizujące się formy literacko-dokumentarne, realizując w zasadzie adaptacyjny wariant wzorca gatunkowego reportażu, widać u Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall. Autor *Cesarza* wybrał perspektywę uniwersalizującą, Krall podążała od szczegółu do ogółu z przemilczeniami i konsekwentnie utrzymywaną narracją w 3. osobie liczby pojedynczej. Obiektywizacja opisywanego świata pozwoliła reporterce na większą swobodę twórczą.

### 3.7. Reportaż wobec przełomu: cenzura 1989

Upadek monopolu państwa w zakresie zarządzania kulturą, zniesienie cenzury i reglamentacji papieru to znaczące oznaki przełomu. Pierwsza dekada po upadku komunizmu charakteryzowała się prymatem reportaży prasowych, kolejne lata to dominacja zwartych wydawnictw. Powstanie *Gazety Wyborczej* (1989) znacznie wpłynęło na uformowanie się

nowej generacji reporterów i ekspansję prozy reportażowej. Rozpoznawalnym znakiem zmian stał się kierowany przez Hannę Krall dział reportażu, przejęty po kilkunastu latach przez inną reporterkę, Małgorzatę Szejnert. Reportaże młodych, gniewnych, poszukujących swojej tożsamości i miejsc publikacji twórców, interesowały wydawców *Polityki*, *Rzeczpospolitej* czy *Tygodnika Powszechnego*. Jednak dziennikarze urodzeni w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku (Irena Morawska, Piotr Lipiński, Lidia Ostałowska, Jacek Hugo-Bader, Mariusz Szczygieł i Wojciech Tochman) konsekwentnie pozostawali wierni *Gazecie Wyborczej*. Właśnie na jej łamach kształtowały się najważniejsze konwencje współczesnego reportażu, otwartego na codzienność oraz eksplorującego tereny *Innych* (obce kultury, konflikty na tle nacjonalistycznym i narodowościowym, fascynacja odrębnym sposobem myślenia i funkcjonowania w stanie permanentnego zagrożenia w sensie dosłownym i metaforycznym). W tym samym okresie zaczęły ujawniać się nowe tendencje np. brak finansowania reporterskich relacji (nawet *Wyborcza* dopłacała do prestiżowego dodatku *Duży Format)*. Małgorzata Wyszyńska genezy zmian upatrywała w wygasaniu koniunktury na reportaż prasowy uchodzący za formę zbyt obszerną, kosztowną i czasochłonną, by skutecznie konkurować z bieżącymi informacjami i publicystyką [Wyszyńska: 2005: 5]. Reporterzy musieli zatem ponownie odnaleźć się w nowej, niekomfortowej sytuacji. Zbigniew Ziątek zauważa, że „usunięcie reportażu z prasy spowodowało przecięcie jego dziennikarskiej pępowiny, pozbawienie aktualności i naoczności przekazu oraz wymusiło na nim znalezienie innych form i racji istnienia" [Ziątek 2010: 360]. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że ratunkiem dla reporterskiej prozy okazał się rynek książkowy, który również przechodził dynamiczne przekształcenia [zob. Frukacz 2022: 92; Ziątek: 2010; Pielecki: 1990].

Wojciech Pielecki deklaratywnie stwierdzał:

> w ostatnich latach nastąpiła ogromna dewaluacja autorytetów. Odwaga staniała. Cale nasze środowisko dosięgła pauperyzacja w sensie ekonomicznym. Nie ma żadnego poczucia stabilizacji, upadają tytuły, rozwiązują się zespoły, niepewność jutra stała się zjawiskiem powszechnym […] z młodymi reporterami nie chcą pracować wydawnictwa państwowe, wolą wydawać hity wydawnicze, gwarantujące zysk i poklask, a na reportera nikt już nie czeka z otwartymi drzwiami, ale sytuacja jest do opanowania: powstają prywatne oficyny zainteresowane reporterskimi książkami [Pielecki: 1990: 24]

Pielecki myślał o *Globie*, *Dziennikarskiej Spółce Wydawniczej Omnibus* z Wielkopolski i warszawskich oficynach: *Alfie, Alma-Press, Zetpress*. Tendencja marginalizowania twórczości młodych reporterów przejawiała się w publikowaniu ich debiutów w niszowych, nieznanych

jeszcze na rynku, wydawnictwach. Wczesne reportaże Mariusza Szczygła zebrane w tomie *Niedziela, która zdarzyła się w środę* wydała peryferyjna oficyna *Emka*. Nawet utwory Hanny Krall, która zdążyła już przecież umocnić swoją pozycję reporterską, publikowały pomniejsze wydawnictwa (w *Alfie* wydała *Trudności ze wstawaniem* i *Okna* [1993], a w *Wydawnictwie a5* ukazały się jej *Dowody na istnienie* [1995] oraz *Tam już nie ma żadnej rzeki* [1998]. Tylko Ryszard Kapuściński wciąż mógł liczyć na przychylność i wsparcie *Spółdzielni Wydawniczej Czytelnik* (chodziło między innymi o wysokie wyniki sprzedaży dzieł autora *Imperium, jego* międzynarodową karierę i uznanie światowych gremiów literackich oraz wykłady reportera na prestiżowych wydziałach dziennikarskich między innymi w Stanach Zjednoczonych). W pierwszej dekadzie postkomunistycznej wciąż nie wyspecjalizowały się znaczące oficyny, które preferowałyby reportaże jako przejaw odświeżenia literackiej formuły, odejścia od fantastyki i tzw. literatury *poczytnej* tworzonej z myślą o niezbyt wymagających czytelnikach.

Renesans poetyki reportażowej należy datować dopiero na drugą dekadę po przełomie. Za sprawą *Wydawnictwa Czarne* Andrzeja Stasiuka i Moniki Sznajderman. W 2006 roku wciąż niszowa oficyna w Beskidzie Niskim (Wołowiec), z dala od opiniotwórczych i związanych z centrum życia kulturalnego ośrodków, uruchomiła wymownie zatytułowaną serię: *Reportaż*. Mariusz Szczygieł opublikował w niej wielokrotnie nagradzany *Gottland* [2006], a Włodzimierz Nowak *Obwód głowy* [2007]. W analizowanym okresie prozą reportażową zaczęły interesować się duże, uznane i ugruntowane na polskim rynku wydawniczym oficyny pierwotnie wyspecjalizowane w promowaniu literatury pięknej. Nakładem krakowskiego *Znaku* ukazały się trzy kolejne utwory Wojciecha Tochmana: *Córeńka* [2005], *Wściekły pies* [2007] oraz reedycja *Schodów się nie pali* [2006]. Hanna Krall nawiązała zaś współpracę z innym wiodącym wydawcą, Światem Książki, który w 2006 roku opublikował nowy tom reporterki zatytułowany *Król kier znów na wylocie*. U progu XXI wieku zmiana zasięgu i, co najważniejsze, prestiżu oraz reporterskiego zwrotu poznawczego wywołała dyskusje w środowisku branżowym, co z kolei doprowadziło do uwzględniania reporterów w uznanych plebiscytach literackich. Należy zatem wyraźnie zaznaczyć, że reportaż książkowy i pokrewne mu nurty dokumentarne zaczęły funkcjonować w Polsce na zasadach równorzędnych z literaturą piękną (fikcjonalną). Historycy reportażu uważają, że zmiany spowodowała śmierć Ryszarda Kapuścińskiego (2007). Odejście mistrza docenianego przez międzynarodowe gremia branżowe spowodowało w Polsce daleko idące zmiany: zjednoczenie środowiska

dziennikarskiego w walce o *„swoje”*, ekspansję reportażu na niespotykaną dotąd skalę, nadanie reporterskim relacjom rangę literatury ambitnej, popularność i uznanie w Europie oraz innych kontynentach (sukces prozy reportażowej Mariusza Szczygła w Czechach, entuzjastyczna recepcja książek Hanny Krall w Niemczech, Izraelu, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych).

Należy również zauważyć, że trzy lata po śmierci autora *Podróży z Herodotem* ustanowiono *Nagrodę im. Ryszarda Kapuścińskiego* za *Reportaż literacki*. Rok wcześniej (2010) powstał warszawski *Instytut Reportażu* z inicjatywy Mariusza Szczygła, Wojciecha Tochmana i Pawła Goźlińskiego. Cel był jeden: kompleksowo kształcić młodych reporterów i umożliwiać im start, możliwie jak najszybciej, na arenie międzynarodowej. W ramach Instytutu założono *Szkołę Reportażu* oraz uruchomiono wydawnictwo *Dowody na Istnienie* (na cześć Hanny Krall), tuż obok otwarto księgarnio-kawiarnię *Wrzenie Świata* – tym razem by oddać hołd Ryszardowi Kapuścińskiemu. Stanisław Skarżyński ujął opisane zjawiska jako przemiany bliskie praktykom agregacyjnym:

> Instytucje Szczygła powiązały twórców, rynek, klientów i reklamę tak, że finansują one kulturę. Reportaż ma swoją szkołę, swoją gazetę, swoją nagrodę i swoich bohaterów. Jest młode pokolenie autorów, czyli przyszłość. Są pieniądze i wymyślony wróg w postaci fikcji literackiej [Skarżyński 2014: 10].

Wobec powyższych wniosków ważnym przesłaniem okazują się słowa Zbigniewa Ziątka, który uważa, że reportaż jest traktowany dziś jak literatura, zarówno przez tych, którzy go piszą, jak i przez tych, którzy świadomie po niego sięgają:

> Mimo, iż najwybitniejsi reportażyści zawsze aspirowali do „literackości”, to raczej nie mieli złudzeń, że świat literatury uważa ich za swoich. Dzisiejsi twórcy reportażu, średniego obecnie i najmłodszego pokolenia, po raz pierwszy do owej mitycznej „literackości” nie muszą aspirować, mają poczucie naturalnej przynależności do niej. Mają poczucie, że reportaż wyemancypował się już z dziennikarstwa, przeszedł na stronę literatury, i jeśli wikła się wciąż jeszcze w dawne podziały, to jest już raczej w opozycji do gatunków gazetowych [Ziątek: 2010: 353].

Katarzyna Frukacz podkreśla polaryzację stanowisk wśród wydawców. Dzieli ich na kanonicznych instytucjonalnie i działających pośrodku, ale promujących zarówno uznanych, jak i debiutujących autorów spod znaku nowoczesnego reportażu. Zwraca też uwagę na kryterium *arcydzielności*, które przyświeca redaktorom Wydawnictwa *Dowody na Istnienie*, wybierającym teksty do druku według subiektywnych kryteriów, uznając je za *dobrą* lub *złą*

literaturę. Funkcja kanonotwórcza uwzględnia zatem jeszcze szerzej rozumianą kompetencję redakcyjną, choć z lekką obawą o zbyt osobistą ingerencję wydawców.

Przemysław Czapliński zwraca uwagę na inny aspekt reporterskiego ożywienia: tworzenie antologii reporterskich.

Mariusz Szczygieł jako antalogista, z wyraźnie zaznaczoną obecnością w obrębie tekstów zamieszczonych w *100/XX. Antologii polskiego reportażu XX wieku* [2014-2015], nie tylko decyduje o wyborze dzieł, ale opatruje każde z nich rozległymi metatekstowymi wypowiedziami o roli reporterów i gatunku, który reprezentują. Zdaniem Leszka Bugajskiego mają one felietonową formę, więc Szczygieł wewnątrz jednej książki napisał drugą – osobistą, szczerą i dowcipną, z dużą wiedzą o rozwoju i recepcji gatunku, dodajmy z ugruntowaną, popartą doświadczeniem, literacką i kreacjonistyczną dominantą poszerzającą generyczny portret reportażu [Bugajski 2014: 98]. Przywołany tryptyk Mariusza Szczygła, którego w pracach redakcyjnych i selekcyjnych wsparli między innymi Hanna Krall, Elżbieta Sawicka, Małgorzata Szejnert i Kazimierz Wolny-Zmorzyński, stanowi medialną i zdecydowanie nowatorską odmianę prywatnych kanonów reportażu. Trzy tomy pomieściły reportaże od 1900 do 2000 roku. Czapliński nazywa ową strategię sojuszem *genologii z genealogią*. Joanna Szydłowska dopowiada, że:

> antologia Szczygła, promowana w mediach społecznościowych, jest pomnikiem polskiego reportażu i otwiera kolejną epokę przemian, zaznaczając nie tylko osobowość antalogisty, ale i sposób skrzyżowania pojedynczego dyskursu z mnogością dyskursów zapośredniczonych z dzieł udostępnianych w tak niezwykły i przemyślany sposób oraz przyczyniających się do powstania nowych, często hybrydycznych środków przekazu reporterskich treści [Szydłowska 2014: 239].

Katarzyna Frukacz zabiera głos w sprawie zmian zachodzących zarówno w wewnętrznych schematach współczesnego reportażu, jak i sposobów jego wpisania w procesy konwergencji. Odrzuca zatem deklaratywne stwierdzenie Wojciecha Józefa Burszty, który twierdzi, że książka, również reporterska, jest niezmienna, nie da się jej zrewolucjonizować, podobnie jak samego procesu czytania. Uznaje ponadto książkę za działalność konserwatywną, idącą pod prąd konsumeryzmowi [Burszta 2007:139].

Przywołana w powyżej konstatacji autorka, badając książki reporterów dochodzi do wniosku, że jedną z cech dominującą we współczesności, celową i wymuszoną przez rynkowe

przeobrażenia, jest konwergencja mediów[30], a za jej szczególnie istotny przejaw medioznawcy uznają agregacyjność reportażowych wypowiedzi. Zdaniem badaczki ów termin można potraktować jako wieloaspektową definicję konwergencji i jednocześnie ukonstytuowaną praktykę dziennikarską. Agregację słusznie należy zatem rozumieć jako demonstrowanie fragmentacji i heterogeniczności materiału tworzącego opowieść, a reportaż książkowy, dominujący na polskim rynku wydawniczym, wypada uznać za sumę komponentów niejednorodnych pod względem formalnym i funkcjonalnym występujących w *medium wyjściowym i poza nim***.** Frukacz twierdzi, że postulowana przez Wańkowicza teza o poszerzeniu granic reportażu np. o fikcjonalność, która skutkuje wydobyciem w utworze prawdy esencjalnej kosztem dosłownej jest przejawem owej tendencji. Selekcja, atrakcyjność, zagęszczanie, koncentracja, krzyżowanie, mieszanie – to tylko niektóre przykłady dziennikarskiej innowacyjności, które definiują zakresy agregacyjności. Rozmaite przekształcenia – publikowanie reportaży prasowych w ujednoliconych książkach, powstawanie antologii, promowanie działalności reporterów w mediach społecznościowych – tworzą pojęcie agregatu rozumianego również jako przestrzeń powstawania hybryd gatunkowych [Frukacz 2019: 210].

## 4. Stan badań na temat polskiego reportażu. Przegląd wybranych stanowisk teoretycznych i analitycznych

**Biorę się do tematów, które mnie epicko wkurwiają.**

**Filip Springer**

**Twój własny temat musi wyrosnąć na twojej duszy. Gdy to poczujesz, gdy chwycisz temat, to tak, jakbyś zeżarł łychę amfetaminy. Dosłownie.**

**Jacek Hugo-Bader**

**Trzeba i ucho nadstawić, i oko wytrzeszczyć, i coś się tam trafi. I jeszcze pisać tak, żeby człowiek to zobaczył. Jak film albo obraz. Zobaczył dosłownie i metaforycznie.**

**Lidia Ostałowska**

[30] Pojęcie konwergencji wywodzi się od łacińskiego terminu *convergere*, co oznacza: ‘zbierać się’. Medioznawcza definicja konwergencji charakteryzuje ją, w kontekście twórczości reportażowej, jako wielowymiarowy proces przemiany mediów, prowadzący w istocie do ich upodobnienia i integracji [Kopiecka-Piech 2011: 11-12]. Por. Jenkins H., 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów,* Warszawa.

**(wypowiedzi reporterów z niepublikowanej broszury pamiątkowej studentów *Polskiej Szkoły Reportażu*, 2015)**

Leksemy: *wyrosnąć, poczuć, kręcić, przełożyć, nadstawić, wytrzeszczyć, zobaczyć* wyekscerpowane z powyższych cytatów, ujmują reportaż w kategorii empirycznego doświadczenia. Maria Wojtak, nazywając go *informacją zobrazowaną*, określa istotę reporterskiego widzenia świata: być, dotknąć, zrozumieć i przekazać odbiorcom w zrozumiały sposób zachowując prawo do dziennikarskich eksperymentów. Uczona nazywa je konceptami. Reporterzy umiejętnie wykorzystując wskazaną przez genolożkę skalę paradoksów gatunku potrafią stworzyć dzieła, które w pragmatycznym wymiarze zaciekawią odbiorców, zaproszą do komunikacyjnej gry jako uczestników dyskursywnie wyprofilowanego spektaklu dziennikarskiego. Potencję innowacyjnych reporterskich zaskoczeń oświetlonych świadomością generyczną twórców oraz ich zawodowymi kompetencjami zawierają zatem gatunki oraz ich przeobrażenia związane z absorbcyjnym charakterem dyskursu medialnego lub wielości tworzących go dyskursów. Uniwersum komunikacyjne dopuszcza bowiem rozmaite typy sytuacji nadawczo-odbiorczej uzależnionej od koncepcyjnie wymodelowanych propozycji twórców, preferencji czytelniczych oraz zwyczajów redakcji lub oficyn wydawniczych, jeśli reportaż ukazuje się w formie książki. Definicyjną aplikację lubelskiej genolożki przyjmuję jako niezwykle ważną wskazówkę, jak poruszać się po bogatej empirii gatunków *utekstowionych*[31] ukształtowanych w procesach konkretyzacji poprzez realizację lub reprezentację konkretnych wariantów wzorców gatunkowych. Uczona podkreśla, że choć reportaż był od wieków przedmiotem analiz i burzliwych dyskusji, zarówno badaczy, jak i praktyków, to wciąż pozostaje gatunkiem *niepochwytnym, na* tyle złożonym i dynamicznym, że nie poddaje się łatwo jednoznacznym, obligatoryjnym definicjom ani taksonomicznym zaszeregowaniom, ani nawet wyczerpującej, satysfakcjonującej charakterystyce uznającej rozmaite konceptualizacje niezależnie od dyscyplinowych metodologii – medioznawczej, literaturoznawczej czy lingwistycznej [Wojtak 2004: 268]. „Wstępnych danych do budowania definicji reportażu dostarcza semantyka nazwy. Wywodzi się ją od łac. *reportare* ‘odnosić, donosić’ oraz umieszczać w określonym kontekście sytuacyjnym [dopisek – M.B.] i fr.

[31] Określenie Magdaleny Ślawskiej.

*reportage* oznaczającego (od II połowy XIX wieku) dziennikarskie sprawozdanie" [Wojtak 2004: 269][32].

Pierwsze lakoniczne, często tendencyjne lub interpretacyjnie niedoskonałe próby określenia istoty reportażu prasowego koncentrowały się jedynie na funkcji informacyjnej opisywanego gatunku. Ujmowały go jako dokumentarnie wyprofilowane sprawozdanie z wydarzeń, których autor był obserwatorem, świadkiem lub uczestnikiem. Rzadziej rekonstruktorem lub słuchaczem. Współczesna genologia dziennikarska, uwzględniając lingwistyczną perspektywę badawczą, traktuje dziennikarza jako składnik struktury tekstu[33]. Maria Wojtak postuluje świadomy wybór jednej z technik dziennikarskiego relacjonowania, ich łączenie lub poszerzanie strategii komunikacyjnej autorów. Przykładem jest choćby umotywowane stosowanie fikcji w utworach uznawanych powszechnie za referencyjne w ramach ukonkretnionej wypowiedzi, ponieważ według uczonej, „[wybór] ma istotny wpływ na inne składniki reportażu, a więc na sposób przedstawiania bohatera, charakteryzowania miejsca wypadków, czasu zdarzeń oraz ukształtowanie stylistyczne wypowiedzi" [Wojtak 2004: 273][34].

Charakteryzując reportaż jako gatunek prasowy należy uwzględnić dyferencjacje dyscyplinowe, odmienne metodologie, zakresy badań i wynikające z wskazanych różnic typologiczne ustalenia: prasoznawcy/medioznawcy uznają go za typ wypowiedzi dziennikarskiej, literaturoznawcy, w charakterystyce omawianego gatunku, podkreślają jego związki z literaturą piękną. W takim ujęciu reportaż funkcjonuje jako gatunek synkretyczny. Kazimierz Koźniewski nazywa go relacją, która pokazuje realia i prawdę dnia codziennego z użyciem wszelkich środków artystycznych – oprócz fikcji [podkreślenie – M.B.], zaś Krzysztof Kąkolewski za najważniejszą dominantę gatunku uznaje aktualność w opowiadaniu o prawdziwych faktach. Praktycy, do których społeczności należę, decydują się na zmetaforyzowane definicje gatunku reporterskiego. Dla Melchiora Wańkowicza rola dziennikarza nie różniła się od powinności autora beletrystyki, przynajmniej w aspekcie stylistycznym wzorca gatunkowego. Egon Erwin Kisch „szalejący praski karzeł", uznawany

[32] Za Marią Wojtak przytaczam publikacje, w których umieszczono szereg zróżnicowanych, uwzględniających rozmaite koncepcje i teorie, rozważań o charakterze definiującym reportaż jako gatunek dziennikarski. Por. [Jedliński 1984:111-112]; Litwin [1989: 8-15]; [Wolny-Zmorzyński 2000: 175]; {Furman, Kaliszewski, Wolny-Zmorzyński 2000: 54].

[33] Por. [Kąkolewski 1966]. Jego koncepcję przedstawia i rozwija Marek Miller [Miller 1983: 84-85].

[34] Por. [Wolny 1991: 144]; Piechota [2002: 39-54].

za ojca światowego reportażu, stwierdzał, że bez *reportażowania*, czyli gromadzenia faktów nie może być mowy o duchowym opracowaniu materiału w aspekcie dokumentarnym, jednak w kostiumie literackim. Wańkowicz w *Karafce Lafontaine'a* porównał reportaż do *mozaiki*, której kamyczki muszą być tak ułożone, by mogły stworzyć obraz rzeczywistości lub jej wycinek, ale bez żadnych fuszerek. Każdy trzeba odpowiednio wynaleźć i nie podmalowywać, bo tak chce reporter. Marek Miller z Laboratorium Reportażu Uniwersytetu Warszawskiego nazywa reportaż *hiperrealistyczną sztuką pop* lub zwierciadłem czasu teraźniejszego. Posługuje się również terminem *kolaż,* uwzględniając bogactwo materiałów użytych w konstrukcji tekstu, zwracając uwagę, że owe dopuszczone fakty, zdjęcia, infografiki pozostają rozciągnięte na blejtram gazety [Miller 1983: 43]. Na ustalenia dziennikarza i jego reportażową typologię powołuje się Kazimierz Wolny-Zmorzyński stwierdzając, że reportaż jako gatunek *pograniczny,* rozpięty między dziennikarstwem a literaturą, czerpie z poetyki obu [Wolny-Zmorzyński 1991: 35].

Do dyskusji o wyznacznikach gatunkowych reportażu prasowego, zwracając uwagę na jego dokumentaryzm, publicystyczność oraz literackość uniwersalizującą i poszerzającą kontekst reporterskiego przekazu, włącza się Ryszard Jedliński. Jego zdaniem:

> dzisiaj możemy uznać reportaż za autonomiczny gatunek publicystyczno-literacki, który uogólniając w sposób artystyczny aktualne oraz autentyczne wydarzenia lub fakty znane autorowi z bezpośredniego oglądu bądź z dokumentów, przedstawia środowiska ludzkie i przyrodnicze najczęściej z myślą o kształtowaniu opinii publicznej [Jedliński 1984: 12].

Maria Wojtak, uwzględniając niejasny status reportażu, bogactwo jego form oraz dynamikę przeobrażeń, stwierdza, „że trudno znaleźć zarówno pojęcie nadrzędne, jak i wymienić w definicji cechy specyfikujące" [Wojtak 2004: 269]. Uczona powołując się na stanowisko Michała Szulczewskiego, który postuluje włączenie omawianego gatunku do informacji: „Reportaż zaliczany bywa niekiedy do publicystyki, a nawet włączany do literatury, ponieważ jest on w dziennikarstwie aktualną relacją o autentycznych faktach, w zasadzie zaliczyć go należy do informacji" [Szulczewski 1976: 103-104] podkreśla, że stosunkowo rzadko sytuuje się reportaż wśród gatunków informacyjnych, choć nie brakuje zwolenników teorii o jego informacyjnej dominancie gatunkowej. Podobne stanowisko zajmuje Zbigniew Bauer, nazywając ten rodzaj wypowiedzi dziennikarskiej *skomplikowanym gatunkiem informacyjnym* [Bauer 1996: 122], z dość istotnym zaznaczeniem, że może on być sytuowany również po

stronie publicystyki. Szulczewski zaś wśród najważniejszych cech reportażu informacyjnego dostrzega: wierność wobec faktów, szczegółowość, jednoznaczność, zwięzłość, aktualność i zrozumiałość [Szulczewski 1964: 91-93]. Typologiczne rozstrzygnięcia często bywają modyfikowane. Rewizje wcześniejszych aplikacji badawczych wiążą się przede wszystkim z uwzględnianiem przez uczonych zmiany perspektywy analitycznej pod wpływem nowych oglądów, anektowania wybranych komponentów innych metodologii lub obserwacji sygnałów, które wysyłają same gatunki pozostające w procesie nieustannej zmiany. Rzadziej odrzucenie wcześniejszych postaw metodologicznych wiąże się z otwartością i kolektywizmem stanowisk badawczych, co mogłoby oznaczać świadome wpisanie swoich spostrzeżeń w nurt holistycznej, interdyscyplinarnej a nawet transdyscyplinarnej wspólnoty uczonych.

Z upływem lat stanowisko w kwestii podziału reportażu na odmiany gatunkowe zmieniał Kazimierz Wolny. W pierwszej monografii [1991] wyodrębniał rozmaite wersje reportażu na podstawie czterech kryteriów: a) ze względu na miejsce i sposób publikacji wyróżniał: reportaż pisany, dźwiękowy, filmowy, telewizyjny i fotoreportaż; b) sposób ujęcia tematu pozwalał mu dostrzegać odmianę literacką i publicystyczną reportażu; c) uwzględnienie cech strukturalnych gatunku stwarzało możliwość dalszej dyferencjacji odmian z grupy b) i wyodrębnienie z każdej z nich reportażu fabularnego i publicystycznego; d) kryterium tematyczne umożliwiało wprowadzenie podziału na następujące odmiany – reportaże produkcyjne, kryminalne, podróżnicze, krajowe, zagraniczne itp. [Wolny 1991: 70-73]. Nową perspektywę analityczną Wolny-Zmorzyński zaprezentował w książce współautorskiej [Furman, Kaliszewski, Wolny-Zmorzyński 2001: 31; 50-66; 80-81]. Modyfikując swoje dotychczasowe ustalenia, badacz wskazał dwa zasadnicze typy reportażu: fabularny i problemowy. Pierwszy z nich umieścił w ramach rodzaju informacyjnego, który podzielił na następujące odmiany: reportaż pisany, feature (sprawozdanie reportażowe), reportaż radiowy i telewizyjny oraz fotoreportaż. Reportaż problemowy zakwalifikował do rodzaju publicystycznego piśmiennictwa dziennikarskiego [Furman, Kaliszewski, Wolny-Zmorzyński 2001: 31; 50-66; 80-81]. Badacz w pierwszej typologii zakładał, że reportaż jako gatunek publicystyczno-literacki posiada dwa wydzielone podgatunki: literacki (fabularny) i publicystyczny. Dylematy rozstrzygnął Artur Rejter dookreślając, że publicystyczność reportażu manifestuje się najczęściej w tematyce lub/i w jego funkcji […], natomiast literackość w sferze stylu [Rejter 2000a: 28]. Szczegółowiej i po reportersku pojęcie literackości

w reportażach Hanny Krall określił Mariusz Szczygieł. Omawianą kategorię ujął w następujące dominanty i instrukcje dla przyszłych adeptów sztuki dziennikarskiej:

1. Nie interpretuje, opowiada jak najprościej.
2. Wydarzenia, które już występują w postaci roztworu (te z przeszłości) zagęszcza w postać minerału (współczesny tekst).
3. Nie dopuszcza sentymentalnego języka. Skromny materiał potrzebuje skromnego ściegu.
4. Nie używa słów wyświechtanych np. o Zagładzie nigdy nie mówi, że była straszna, co najwyżej dojmująca.
5. Proponuje czytelnikowi *ścinki* filmu. Musimy sami odgadnąć, w jakim filmie jesteśmy i o czym opowiada.
6. Należy mieć reporterski słuch. Słuchanie jest ważniejsze od zadawania pytań.
7. Pisanie to dążenie do rytmu. Wszystko inne trzeba usunąć [Szczygieł 2022: 359].

W reportażu fabularnym (wielu badaczy nazywa go literackim) dominuje (w wariancie kanonicznym wzorca gatunkowego) dramaturgiczne ukształtowanie akcji i związanej z nim stosownie wymodelowanej reporterskiej narracji. Autor tekstu, komponując układ segmentów korpusu wypowiedzi, konceptualizuje je jako odwzorowanie struktury trzech aktów, znanej z lektury *Poetyki* Arystotelesa. Pojawiają się zatem w strukturze tekstu następujące komponenty: normalny świat bohatera, zakłócenie z pytaniem dramaturgicznym I punkt zwrotny, punkt bez powrotu, II punkt zwrotny i kulminacja (zakończenie), w której następują rozwiązanie akcji i rozładowanie emocji [Aronson 2019: 73]. Opisywane zdarzenia mogą być prezentowane z perspektywy reportera lub pokazywać w praktyce postulowaną przez badaczy zasadę zderzania punktów widzenia – dla uzyskania dokumentarnej prawdy obiektywnej lub zdynamizowania dziennikarskiej narracji. W omawianym typie reportażu fabularnego autor podaje zatem fakty w porządku chronologicznym (lub lekko zmodyfikowanym poprzez kreacyjne rozwiązania w aspekcie strukturalnym), ale nie ujawnia ani swojego stosunku do opisywanych zdarzeń, ani tym bardziej nie ocenia decyzji bohatera, ale ma prawo do opisu metod powstawania tekstu (metatekst) oraz ujawnienia się nim np. jako narrator pierwszoosobowy lub jedynie za pomocą modalizatorów tekstowych sygnalizujących jego artystyczne koncepty.

W reportażu problemowym (publicystycznym) przeważają natomiast: dokumentaryzm, elementy sprawozdawczości, komentarz odautorski, często o zabarwieniu parenetycznym lub egzemplifikującym opisywane zagrożenia (patologie, konflikty).

Kazimierz Wolny-Zmorzyński zauważa, że przetrwanie i rozwój gatunku mogą zapewnić tylko te realizacje lub reprezentacje tekstowe, które wynikają z innowacyjnych, obejmujących wszystkie lub wybrane aspekty wzorca gatunkowego koncepcji reporterskich. Zdaniem badacza dziennikarze powinni sięgać po odpowiednio wyprofilowane i stosowne środki stylistyczne, budujące obrazowość przedstawionych faktów. Te z kolei tworzą wycinek rzeczywistości, osadzając przedstawione wydarzenia w szerokim kontekście. Autor, chcąc umotywować prezentowane stanowisko badawcze, przywołuje adekwatny fragment wypowiedzi Ernesta Hemingwaya:

gdy opisujesz coś, co zdarzyło sią akurat tego dnia, ludzie zobaczą to w swojej wyobraźni. Po miesiącu aktualność zniknie, a twój tekst stanie się płaską relacją, a ludzie nie zatrzymają tego w swojej pamięci. Lecz, jeśli stworzysz to, zamiast tylko opisywać, możesz uczynić je okrągłym, ważnym, ponadczasowym i tchnąć życie. Stwarzasz je przecież na dobre i złe, a tworzenie jest ponadczasowe i przetrwa, bo włożyłeś w to serce i to, co daje ci literatura [zob. Wańkowicz 1972:196-197].

W powyższy dyskurs o literackich dominantach wzorca gatunkowego włącza się Zbigniew Żabicki, który upatruje szanse rozwoju reportażowej prozy w jej sojuszu z literaturą piękną, co pozwala wpisać dokumentaryzm w uniwersalistyczną sferę poznania, ujętą jednak za pomocą środków powszechnie stosowanych przez literatów (zwłaszcza w zakresie stylistyki). Proponuje zatem: „przybranie wyszukanej konwencji narracyjnej, dramatyzację wydarzeń, które staną się osią konstrukcyjną tekstu, eksponowanie sylwetki bohatera na zasadzie tworzenia portretu, metatekstowe (autotematyczne) dopowiedzenia zdradzające warsztat reporterski” [Żabicki 1966: 148].

Melchior Wańkowicz stwierdzał, że jeden z wielu paradoksów literatury niefikcjonalnej polega na porządnym udokumentowaniu faktów, dzięki dociekliwości i wrodzonej ciekawości reporterów, które muszą być potem literacko (w domyśle - fikcjonalnie) podane, ubrane w odpowiednią szatę stylistyczną oraz użyte zgodnie z założeniami językowej dyferencjacji (zróżnicowanie składników budujących napięcie i emocjonalność reporterskiego przekazu). Tylko wtedy reportaż będzie żywym obrazem świata, epoki lub człowieka w jego permanentnych uwikłaniach. Generyczne paradoksy reportażu w lingwistycznym portrecie

gatunku wyodrębniła Maria Wojtak. Uczona, uwypuklając heterogeniczność przedmiotu wypowiedzi, która wynika z nieostrego charakteru jej poszczególnych wykładników, zaznaczyła następującą skalę sprzeczności: relacja sprawozdawcza (publicystyczna) może być ubarwiona środkami typowymi dla stylu artystycznego, co wynika z cechy obrazowości właściwej temu gatunkowi; paradoks dotyczy też wymogu respektowania faktów; nie oznacza to, że pakt faktograficzny musi być zachowany w sposób ścisły - zadaniem dziennikarza jest wprawdzie przedstawianie wydarzeń znanych z autopsji, z relacji świadków lub na podstawie zgromadzonych dokumentów, ale może w obręb relacji wprowadzić elementy fikcji [podkreślenie – M.B.], jeśli uzasadnia je cel nadawcy wypowiedzi reporterskiej (aby np. uaktywnić wyobraźnię odbiorcy); paradoksem gatunku są również odwołania do historii, choć reportaż dotyczy zazwyczaj aktualnych wydarzeń [Wojtak 2004: 272-273].

Jerzy Lovell uznał zaś kategorycznie, że reportaż to nie tylko dobrze udokumentowane sprawozdanie z rzeczy, które wydarzyły się lub wciąż dzieją się, ale i odpowiedzialne ujęcie tematu przez reportera w rolach - obserwatora, uczestnika, świadka lub rekonstruktora zdarzeń z przeszłości oraz obligatoryjne korzystanie ze środków przypisanych literackiej funkcji obrazowania (relewantność użytych środków stylistycznych) [Lovell 1961: 37].

Koncepcję Lovella uwiarygodnił Wańkowicz w rozważaniach na temat aktu tworzenia reportażowych form. Autor *Na tropach Smętka* zauważył, że dziennikarz działa na trzech torach, które zbiegają się i łączą w następującą sytuację kreacyjno-nadawczo-poznawczą: autor pisze na podstawie dokumentów, potem dołącza obserwację, by na końcu doprawić reporterską narrację cechami dystynktywno-emocjonalnymi: swoim stylem i wrażliwością oraz wybitną spostrzegawczością i łatwością w łączeniu składników opowiadania [Wańkowicz 1966: 18]. Maria Wojtak stwierdza, że relacja wyprofilowana fabularnie lub publicystycznie nie musi być suchym, faktograficznie przedstawionym wycinkiem świata, ale przekazem, który cechuje obrazowość uzyskiwana przede wszystkim ze środków typowych dla literatury [Wojtak 2004: 272]. Podobne stanowisko zajęli Krzysztof Kąkolewski i Magdalena Piechota[35]. Zdaniem większości badaczy i praktyków dziennikarz ma

[35] Zob. [Kąkolewski 1964: 116]; [Furman, Kaliszewski, Wolny-Zmorzyński 2000: 60], gdzie odnajdujemy następujące stwierdzenia: „Za podstawowe cechy gatunkowe reportażu należy przyjąć rzeczowe przedstawienie faktów zgodnie z rzeczywistością za pomocą artystycznych środków wyrazu, a więc: obrazowość, umiejętne odtwarzanie językiem charakterystycznym dla dzieł literackich, aktualność [...]"; [Piechota 2002: 163]. Autorka w swoich rozważaniach skupia się na roli obrazu i obrazowości w reportażu prasowym.

przede wszystkim obowiązek przestrzegania paktu faktograficznego[36] lub reporterskiego. Oznacza to jego deklaratywne postanowienie o zachowaniu prawdy w opisie wydarzeń, które obserwował lub w nich uczestniczył. Chodzi o przekonanie odbiorców, że tekst posiada cechy referencyjne. Nie oznacza to jednak pozbawienia omawianego typu wypowiedzi, jak zaznacza wielu interpretatorów, elementów fikcji, jeśli „pozwala ona zobrazować jakiś problem, przedstawić go w wyostrzonym świetle i zjednać czytelników dla optyki dziennikarskiej lub punktu widzenia prezentowanego przez bohaterów reportażu" [Wojtak 2004: 272]. Joanna Jeziorska-Haładyj uznaje, że fikcjonalność w interesujących mnie, ze względu na temat i zakres dociekań w niniejszej dysertacji, reportażach i mikropowieściach Hanny Krall przejawia się w tekstowych wyznacznikach, do których autorka zalicza: monologi „mówione", replikowane dialogi oraz mowę pozornie zależną, której struktura zbliżona do narracji powieściowej, umożliwia narratorce wnikanie w myśli i ukryte motywacje bohaterów. Temu zagadnieniu poświęcam jeden z podrozdziałów doktoratu. W dyskurs związany z opozycją: dokumentarna prawda a fikcja w reportażu włącza się również Kazimierz Wolny-Zmorzyński. Badacz utożsamia fikcjonalność z założenia referencyjnych utworów z ich powinowactwem, zdeterminowanym przede wszystkim poprzez odpowiednio wyprofilowaną szatą stylistyczną utworu, z literaturą piękną oraz pragmatyką wypowiedzi (funkcjonalne umotywowanie zabiegów fikcjonalnych w obrębie tekstu). Uwzględniając powyższe spostrzeżenia ujmuje jej najważniejsze wyznaczniki zgodnie z założeniami omawianej już autorskiej typologii badacza. Uczony wskazuje zatem najbardziej reprezentatywne jej determinanty: występowanie narratora, który jednocześnie jest narratorem mieszczącym się wewnątrz tekstu, wydarzenia prezentowane są zgodnie z założeniami prozy fikcjonalnej (dramatyzm), wprowadzanie portretów bohaterów oraz ich uaktywnianie w perspektywie temporalnej, użycie monologów i dialogów (ich replik), skrajne indywidualizowanie języka postaci, dążenie do wyrazistej, często metaforycznej pointy, plastyczne opisy, użycie środków artystycznych w zakresie wielostylowości, dopuszczalność czystej fikcji [Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski, Furman 2006: 67]. Wolny-Zmorzyński na poparcie swoich tez przywołuje spór Melchiora Wańkowicza i Krzysztofa Kąkolewskiego. Autor *Karafki Lafontaine'a* opowiadał się po stronie prawdy

[36] Termin „pakt faktograficzny" do swoich rozważań wprowadzają między innymi Zbigniew Bauer [Bauer 1996: 111]; [Bauer 2000: 146] oraz Magdalena Piechota [Piechota 2002: 163].

esencjalnej zdradzając w metatekstowych komentarzach kulisy *lepienia* bohaterów z wielu innych życiorysów:

Z każdego losu biorę, co w nim jest wyjątkowe, co szczególne, mocne i gęste. Inaczej byłoby to wszystko szare i nijakie. Nie ma takich ludzi, którym tyle by się zdarzyło, ile ja potrzebuję [Wańkowicz 2010: 56].

Kąkolewski, znany z przywiązania do faktów i prawdy dokumentarnej, stanowczo potępił praktyki mistrza stwierdzając, że „Wańkowicz skleja różne prawdy w jedną fikcję" [Kąkolewski 1973: 20]. Fikcjonalność reportażu wciąż dzieli środowisko dziennikarskie. Kontynuatorzy Wańkowicza twierdzą jednak, że użycie tego typu praktyk w tekście referencyjnym nie tylko poszerza granice gatunku i horyzonty oczekiwań, ale pozwala reporterom na stosowanie rozmaitych konceptowo wyprofilowanych zabiegów, które zyskują coraz większą przychylność odbiorców i krytyków. Zastrzegają jednak, że fikcjonalne eksperymenty powinny być zawsze rzetelnie umotywowane i odpowiednio wprowadzone w dziennikarski tekst, jak również stosownie zaanonsowane przez autora np. w metatekście.

Inne podziały reportażu, które warto uwzględnić w niniejszych rozważaniach, wynikają z ustaleń i badań ujawnionych w dziennikarskiej typologii Krzysztofa Kąkolewskiego. Reporter w książce *Teoria i praktyka dziennikarstwa* [1964] dokonuje trzech rozróżnień w obrębie reportażowego tekstu. Ze względu na formę wyodrębnia: reportaże informacyjne (rozszerzona informacja), sprawozdawcze (rozszerzone sprawozdanie, ale podaje wydarzenia z osobistej perspektywy) oraz publicystyczne (daje obraz wydarzeń, ale i odautorski komentarz), literackie (elementy beletrystyczne, uogólnienia, obszerny, wydawany zazwyczaj w postaci książki) oraz wielki (łączy dokumentarność z oryginalną formą i wyszukaną stylistyką). Ze względu na treść Kąkolewski wyróżnia następujące typy tekstów reportażowych: podróżniczy, zagraniczny, sądowy, interwencyjny, społeczny, kryminalny, wojenny, produkcyjny, psychologiczny, portretowy, historyczny i naukowy. Reporter zwraca również uwagę na charakter i miejsce publikacji: w prasie lub w książce, na antenie radiowej lub telewizyjnej [Kąkolewski 1964:117]. Jacek Maziarski, nazywany przez Mariusza Szczygla *naszym człowiekiem*, w *Anatomii reportażu* [1966] proponuje zręby następującej koncepcji gatunkowej (z uwzględnieniem strukturalnego aspektu wzorca gatunkowego): relacje (silne uszczegółowienie, ukazują się w kolumnie informacyjnej np. społecznej, kulturalnej lub sportowej), szkice (portrety jakiegoś środowiska, zakładu pracy, rys problemu, mniej tu fabuły i związków przyczynowo-skutkowych niż w czystej relacji), reportaże fabularne (silna fabuła z

udziałem reportera, rola subnarratorów, np. tzw. reportaż interwencyjny, dążący do rozwiązania czy napiętnowania jakiegoś społecznego problemu) [Maziarski 1966: 57].

Maziarski, analizując rozmaite typy reporterskich wypowiedzi, zauważył, że można je typologicznie uszczegółowić. Wyodrębnia zatem z bogatego uniwersum mowy tzw. ujęcia. Wyróżnia następujące ich rodzaje, uwzględniając przede wszystkim rolę faktów i reporterów w ich wzajemnym uwikłaniu i skomplikowanych zależnościach: informujące statyczne (fakty przedstawione w logicznych powiązaniach, brak charakterystyki wydarzeń, nikła obrazowość), informujące dynamiczne (akcja reportażu rozwija się w czasie i jasno dookreślonym kontekście, porządkująca funkcja reportera), przedstawiające statyczne (nacisk na prawdę dokumentarną, różnorodność punktów widzenia), przedstawiające akcyjne (najbliższe opowiadaniu, występują opisy akcji, dialogi, monologi, indywidualizacja języka, stopniowanie napięcia, dramaturgia umotywowana celami i motywacjami bohatera/bohaterów; znajomość klasyfikacji gatunkowych przez piszącego tekst, jego świadomość generyczna i różnorakie kompetencje zawodowe) [Maziarski 1966: 55].

Mnogość dyskusji i sporów na gruncie medioznawczym doprowadziła do chaosu genologicznego. Teoretycy i praktycy reportażu prasowego, pragnąc uchwycić cechy dystynktywne gatunku, pozostawali w sprzeczności z ustaleniami i odkrywczymi wnioskami wypracowanymi na gruncie genologii lingwistycznej np. nazywano reportaż, akcentując jego niepochwytność: *gatunkiem otwartym, pojemnym, o rozmytych granicach* [zob. Kot 2001; Wolny-Zmorzyński 1991]. Najnowsze opracowania uwypuklają jednak polifoniczność opisywanego gatunku, jego cechy ekstralingwistyczne i stosowne czerpanie z innych gatunków, a także pewne zabiegi stylistyczne służące uplastycznieniu opisywanych zdarzeń. Artur Rejter słusznie zauważa, *że „*reportaż czerpie z gotowych wzorców tekstowych" [Rejter 2001a: 360].

Maria Wojtak ujmuje reportaż fabularny (jego literacką odmianę) wg następujących elementów kompozycyjnych:

- wstępu, który wprowadza w temat i zapoznaje z bohaterami,

- zawiązania akcji (konfliktu),

- rozwiązania konfliktu,

- zakończenia, w którym autor zamieszcza własne konkluzje i spostrzeżenia [Wojtak 2015: 54].

Przywołane rozstrzygnięcia badaczki pozwalają stworzyć lingwistyczny portret reportażu. Uczona wskazuje, że w typach wypowiedzi wyprofilowanych publicystycznie (problemowych) narracja rozpoczyna się od przedstawienia tła opisywanych zdarzeń i wyraźnego, zależnego od inwencji autora, problemu. Kolejne partie tekstu wypełnione są przez wzajemnie oświetlające się segmenty, zawierające: punkt widzenia bohatera (bohaterów), rolę reportera, zakończenie wieńczy zaś odautorskie podsumowanie lub seria pytań aktywizujących odbiorców (aspekt pragmatyczny) [zob. Węgrzyniakowa 1993; Bauer 1999, 2001].

Stylistyczne uformowanie reportażu pozostaje przedmiotem zainteresowań wielu teoretyków. Dla przykładu Kazimierz Wolny-Zmorzyński wpisuje w zakres jego stylowości/wielostylowości dokumentaryzm oraz obrazowość użytych środków. Jedliński zauważa, że na stylistyczny obraz reportażu mają wpływ: osobowość autora, treść i sposób jej ujęcia (kreacjonizm, wolność reporterskich wyborów, ich odejście od wariantu kanonicznego wzorca gatunkowego na rzecz eksperymentów). Lubelska naukowczyni uznaje reportaż za gatunek wielostylowy, zawierający elementy stylu potocznego, publicystycznego, artystycznego i naukowego. Na zakresy zróżnicowania stylistycznego składają się również liczne przeobrażenia i funkcje języka np. praktyka stylizowania dialogów, zderzanie stylu potocznego i oficjalnego, przytaczanie wypowiedzi bohaterów, potocyzmy, które niwelują dystans między nadawcą a odbiorcą, osłabiając dyrektywny i perswazyjny ton wypowiedzi o charakterze publicystycznym [zob. Litwin 1989].

Maria Wojtak zwraca uwagę na praktykę dziennikarską, która w ostatnich latach doprowadziła do osłabienia związków reporterskiej narracji z literackim widzeniem świata, na rzecz zbliżenia do stylu gazetowych wypowiedzi. Badaczka wskazuje również na liczne powinowactwa wypowiedzi dziennikarskich ze stylem utylitarnym (cytowanie dokumentów, rejestrów, protokołów czy nekrologów), które mają uwiarygodnić przekaz i jednocześnie wzbogacić językowy portret reportażu jako gatunku prasowego. Językoznawczyni słusznie zauważa, że postulowana przez Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, Andrzeja Kaliszewskiego i Wojciecha Furmana opozycja: literackość (fikcja) – prasowość (dokumentaryzm), traci na badawczym znaczeniu i wobec typologii językoznawczych wymaga ponownego opracowania lub rozszerzenia proponowanej przez wspomnianych badaczy klasyfikacji.

Paradoksów gatunku językoznawcy poszukują w praktyce analitycznej, wskazując na skalę napięć wewnątrz tekstowej empirii językowej.

Lingwistyczny portret reportażu, zanurzony w uniwersum mowy/wypowiedzi, według klasyfikacji generycznej Marii Wojtak, uwzględniającej odkrycia teorii tekstu i genologii w ujęciu językoznawczym oraz rozliczne stanowiska badawcze, tworzone w duchu kolektywu myślowego z dominantą genologii dookreślonej humanistycznie, rysuje się następująco: organizacja fragmentów inicjalnych i finalnych tekstu, przedstawienie użytkowego charakteru wypowiedzi reportażowej przez wydobycie określonych wyróżników opisu i opowiadania, elementy stylu artystycznego w reportażu, kontekst rozważania i jego funkcje w reportażu (generalizacja, formułowanie wniosków o charakterze osobistym, komentowanie, kondensacja treści) [zob. Rejter 2000a]. W konkluzji warto zaznaczyć, że podział na gatunki informacyjne i publicystyczne ma czysto teoretyczny wymiar. Rozmaite kwalifikacje i podziały służą przede wszystkim badaczom. Jak zauważa Magdalena Ślawska „na gruncie każdego gatunku publicystycznego korzysta się w jakimś stopniu z informacji, ponieważ ją komentuje, rozszerza, interpretuje. Każdy tekst publicystyczny jest w pewnym sensie tekstem informacyjnym" [Ślawska 2017: 23]. W podobnym tonie wskazane podziały określa Andrzej Kozieł: „ta prosta i logiczna dychotomia (gatunki informacyjne i publicystyczne) może jednak budzić wątpliwości, wszak i tu mamy do czynienia z pewną synkretycznością. Wypowiedzi publicystyczne opierają się bowiem na informacjach" [Kozieł 2002: 110]. Maria Wojtak twierdzi, że nie spotykamy gatunków w postaci czystej. Uczona proponuje, aby gatunki i ich odmiany gatunkowe, które łączą w sobie elementy informacji i publicystyki, nazywać *gatunkami poruszonymi* lub *mieszanymi*, natomiast gatunki nawiązujące do konwencji typowych dla innych rodzajów piśmiennictwa - *pogranicznymi* [Wojtak 2004: 36]. Przedstawione w niniejszym podrozdziale rozmaite stanowiska badawcze ujęte w formułę zwartych taksonomii lub koncepcji, a nawet mgławicowych nurtów badawczych dopełniają obraz reportażu jako gatunku, ale i pozostawiają pewien niedosyt poznawczy. Równie ważne, jak teoretyczne rozważania, pozostają analizy konkretnych typów wypowiedzi – zwłaszcza na poziomie immanentnym, ponieważ ujawniają cenną wiedzę o budowie gatunków i ich wieloaspektowych przemianach w perspektywie dyskursywnej.

## 5. Gatunek jako centrum refleksji generycznej. Parametryzacja wzorca gatunkowego. Warianty wzorca: kanoniczny, alternacyjny i adaptacyjny

Rozumienie gatunku oraz próby usytuowania go w ramach ugruntowanych, zwartych typologii, koncepcji lub separatystycznych nurtów, stanowią istotny fundament genologicznej refleksji. Powyższa deklaracja Magdaleny Ślawskiej wskazuje na różnorodność stanowisk badawczych i analitycznych oglądów, które otwierają przed uczonymi interpretującymi gatunki dziennikarskie perspektywę rozmaitych odniesień do bogatych praktyk komunikacyjnych w obrębie uniwersum mowy. Gatunki można rozpatrywać w dwojaki sposób: jako sieć ich wzajemnych powiązań w polu gatunkowym[37] lub polu gatunkowych odniesień[38] (rodzinnych korelacji) oraz w perspektywie immanentnej, traktując je jako twory o określonej budowie i funkcjach. Właściwe zrozumienie istoty gatunku ułatwia nie tylko komunikację w mediach, ale przede wszystkim wskazuje, w uniwersalnym aspekcie ogólnoludzkich zachowań i ich typów uwarunkowanych tradycją, zwyczajami uzualnymi, kodami porozumiewania się, specyficzną sytuacją nadawczo-odbiorczą oraz aktorami owej relacji, rodzaj zachowań mających poważne konsekwencje badawcze. Konceptualizacja pojęcia wiąże się zatem z określoną tradycją badawczą oraz ustala konkretne zakresy i konteksty pojęć. Jeden gatunek może być rozmaicie interpretowany w zależności od filiacji. Maria Wojtak zwraca uwagę na tendencje separatystyczne w środowisku medioznawców i pewnego rodzaju wspólnotowość badań oraz wniosków integrujących literaturoznawców i językoznawców. Stanisław Gajda stawia hipotezę o *istnieniu jednej tylko genologii i do* jej zadań zalicza przede wszystkim rozwijanie teorii gatunku (parametryzację gatunkową) [zob. Gajda 2009]. Tymczasem należy uznać istnienie i coraz większe oddziaływanie na badawcze perspektywy oraz metodologiczne filtry poznawcze przynajmniej kilu nurtów badawczych: genologii lingwistycznej, dziennikarskiej, medialnej oraz

[37] Pojęcie pole gatunkowe w ujęciu Marii Wojtak dotyczy funkcjonowania gatunków w rozmaitych wariantach. Centralny obszar zajmuje wzorzec kanoniczny, strefę blisko centrum zajmuje wariant alternacyjny a pozycje peryferyjne pozostają zarezerwowane dla wzorców adaptacyjnych. Pole gatunkowe to także obszar krzyżowania się gatunków i powstawania hybryd. Zob. [Wojtak 2015, 2019, 2023], [Ślawska 2015], [Kępa-Figura, Ślawska 2023].

[38] Pole gatunkowych odniesień w typologii Marii Wojtak jest ściśle powiązane z polimorficznością wzorców gatunkowych. W opisywanej przestrzeni ustalają się relacje między gatunkami (pokrewieństwo komunikacyjne, partytywność, derywacja, kolektywność oraz te, które się rozmywają). Zob. [Wojtak 2004, 2015].

mediolingwistycznej i literaturoznawczej. Dziś to wiedza, którą uwzględniają przedstawiciele rozmaitych, czasami odległych filiacji dyscyplinowych.

Przegląd stanowisk teoretyczno-analitycznych dotyczących definicji gatunku oraz reportażu jako gatunku dziennikarskiego, jest trudnym zadaniem. Z powodu wielości oglądów, wymuszonych poniekąd zakresem rozległych badań i metodologicznych impulsów, przywołam tylko niektóre koncepcje uczonych. Maria Wojtak zauważa, że gatunek wypowiedzi można ujmować jako klasę tekstów, typ, model, kategorię, prototyp lub przestrzeń hermeneutyczną [por. Balbus 2000: 20, 27]. Punktem wyjścia dla typologii uczonej jest klasyfikowanie gatunku jako bytu, który można rozpatrywać w trzech perspektywach – dynamicznej, statycznej i konkretyzującej [por. Wojtak 2004a; 2019a; 2019c]:

- dynamiczna – jako zbiór reguł komunikacyjnych (czasem nawet dyskursywnych),

- statyczna – jako model organizacji wypowiedzi,

- konkretyzująca – jako zbiór wypowiedzi zbliżonych pod względem formalnym, semantycznym i treściowym, a więc realizujących określony wzorzec [Wojtak 2019: 115].

Lubelska naukowczyni nie podziela przekonania medioznawców o traktowaniu gatunku jako *kategorii rozmytej*. Proponuje zatem definicję, uwzględniając myślenie o gatunku według wymienionych powyżej wyznaczników:

Rozróżnienie gatunku jako takiego, a więc kategorii abstrakcyjnej o zróżnicowanym potencjale parametryzującym, dynamicznej i pojemnej, oraz gatunku X, kategorii o określonym stopniu konkretyzacji schematu, ujmowanej jako model organizacji tekstów (wypowiedzi) [Wojtak 2015: 18].

Ujmowanie gatunku jako bytu nieostrego można potraktować jako uproszczenie. Typologiczne klasyfikacje, zwłaszcza w ujęciu językoznawczym, pozwalają na wskazanie zarówno cech gatunkowych, jak również sieci ich wzajemnych powiązań i uwarunkowań. Posługiwanie się kategorią pojęcie *rozmyte* może uchodzić za atrakcyjne poznawczo – jednak wobec utrwalonych systemów genologicznych gatunek należy traktować jako byt elastyczny i pojemny. Uczona stwierdza zatem, że

traktowanie gatunku jako modelu organizacji wypowiedzi staje się podstawą wyodrębnienia pojęcia wzorca gatunkowego, czyli zbioru reguł dookreślających najważniejsze poziomy organizacji gatunkowego schematu, relacje między poziomami i sposoby ich funkcjonowania, zaś wzorce gatunkowe są utrwalane na mocy konwencji,

wiążą się ze zjawiskiem naśladowania zachowań komunikacyjnych, ich modyfikowania i/lub wprowadzania nowych schematów [Wojtak 2019: 115].

Lubelska genolożka w badaniu i definiowaniu gatunku/gatunków wskazuje również na skalę paradoksów, dopełniającą lingwistyczny portret omawianej kategorii. Dopuszcza zatem następujące opozycje: stałość – zmienność, schematyzm – indywidualność, monologowość – dialogiczność oraz kreacyjność – dokumentaryzm.

Bachtin uznał gatunki w ramach konceptualizacyjnej normy jako twory odznaczające się plastycznością, swobodą i giętkością. Bożena Witosz widzi w takim ujęciu możliwość ich modyfikacji w procesie konkretyzacji [Witosz 2005:33]. Anna Wierzbicka stwierdziła polifoniczną strukturę genrów mowy (gatunków) oraz ich łączliwość ze sferą kultury (poprzez językowe ukształtowanie stylistyczne) [Wierzbicka 1983: 136]. Stanisław Gajda ujął gatunki jako:

typowy sposób realizacji wydarzenia komunikacyjnego oraz narzędzie wnoszące do ludzkiego porozumiewania się komunikacyjną systemowość i standard (wzorzec) dotyczący społecznej interakcji i środków tekstotwórczych [Gajda 2009: 138].

Bożena Witosz zaznacza trudności w konceptualizacji gatunku, stąd w jej typologii wielość terminologicznych ujęć: *gatunek mowy, gatunek wypowiedzi, genre, model gatunku, typ tekstu, wzorzec gatunkowy, superstruktura, schemat tekstu, prototyp gatunku* [Witosz 2003: 113]. Uczona, wobec rozlicznych dylematów, zdecydowała się na zdefiniowanie gatunku jako *modelu*, zatem teoretycznego konstruktu, służącego identyfikacji i dyferencjacji tekstów [Witosz 2005: 118].

Reportaż jako gatunek stawia badaczy w trudnej sytuacji: definicyjnej i analitycznej. Wymusza bowiem potrzebę opowiedzenia się po stronie syntetyzujących typologii lub separatystycznych koncepcji czy jedynie peryferyjnych konstatacji (w zależności od przyjętej metodologii oraz wobec trudności związanych z wskazaniem dystynktywnych cech tego polimorficznego, polifonicznego, wielopłaszczyznowego i wielozakresowego tworu z bogactwem rozlicznych cech ekstralingwistycznych). Portret lingwistyczny reportażu, uwzględniając rozmaite problemy definicyjne, które i tak pozostawiają poznawczy deficyt, można ująć poprzez analizę wyznaczników gatunku. Według Marii Wojtak reportaż staje się *kolekcją gatunków*, czyli zbiorem wypowiedzi trwale współwystępujących. Badaczka wyjaśnia, że oprócz tekstu głównego, który powiela strukturę wiadomości, w tym gatunku pojawiają się

wypowiedzi stowarzyszone, które obudowują tekst właściwy [Wojtak 2010: 123]. Dla praktyczki piszącej o utworach innej praktyczki wskazane dookreślenie otwiera szerokie pole możliwych interpretacji w perspektywach preskryptywnej lub deskryptywnej.

Maria Wojtak inspiruje nowe pokolenia genologów, jej sugestywne propozycje z zakresu genologii nierzadko wpływają na zmianę lub ujednolicenie badawczych stanowisk uczonych, którzy od wielu lat próbują rozmaitych operacjonalizacji. Jedno jest pewne: dla jednych i drugich genologia to, podobnie jak dziennikarstwo, sposób na życie i fascynująca podróż po świecie gatunków. Magdalena Ślawska i Danuta Kępa-Figura w artykule zatytułowanym *Koncepcje Marii Wojtak – perspektywa mediolingwistyczna*, stwierdzają, że zaproponowany przez lingwistkę synkretyczny model opisu gatunku – szeroko pojętego i funkcjonującego w różnych odmianach piśmiennictwa, jest konsekwencją wykreowanego przez naukowczynię sposobu parametryzacji gatunku [Ślawska, Kępa-Figura 2023: 7].

W założeniu parametryzacja gatunku ma dwa poziomy. Pierwszy obejmuje wyodrębnienie czterech aspektów wzorca gatunkowego: strukturalnego, treściowego, pragmatycznego i stylistycznego. Za przejaw aspektu strukturalnego uważa się ramę tekstową, segmentację (podział na segmenty i relacje między nimi) [Wojtak 2019b:196]; wyróżniki aspektu pragmatycznego to właściwości uczestników komunikacji (tradycyjnie nazywanych nadawcą i odbiorcą, relacje nadawczo-odbiorcze, potencjał illokucyjny, a także kontekst życiowy gatunku, czyli jego podstawowe zastosowanie komunikacyjne [Wojtak 2019b: 196]; dominanty aspektu poznawczego obejmują tematykę i sposób jej ujęcia, a więc perspektywę, punkt (punkty) widzenia, hierarchię wartości i inne składniki obrazu świata [Wojtak 2019b: 196]; zaś aspekt stylistyczny ujmowany jako styl gatunku stanowi konglomerat cech uwarunkowanych strukturalnie, dookreślonych pragmatycznie i poznawczo oraz związanych z genezą użytych środków stylistycznych [Wojtak 2019b: 197]. Magdalena Ślawska oraz Danuta Kępa-Figura, przytaczając stanowisko badawcze Marii Wojtak, stwierdzają, że taki rodzaj opisu gatunków stanowi znakomity punkt wyjścia do analiz ich tekstowych konkretyzacji: realizacji lub reprezentacji. Drugi poziom zaproponowanej przez lubelską genolożkę parametryzacji gatunków opiera się na stwierdzeniu obecności trzech wariantów wzorca gatunkowego:

> Obszar centralny pola zajmuje wzorzec kanoniczny, strefę bliską centrum wzorce alternacyjne, a w strefach peryferyjnych, a więc najbardziej oddalonych od centrum i bliskich pól typowych dla innych gatunków, sytuują się wzorce adaptacyjne. Jest to także obszar krzyżowania się gatunków i powstawania hybryd [Wojtak 2004: 19].

Pierwszy, kanoniczny, jeśli dany gatunek go wykształca, zawiera najbardziej trwałe składniki morfologiczne i nie musi być często realizowany w praktyce komunikacyjnej (znajduje się w centrum koncentrycznie układających się płaszczyzn poznawczych pola gatunkowego). Warianty alternacyjne wzorca gatunkowego są rezultatem ilościowych i jakościowych przekształceń kanonu, zaś adaptacyjne (globalne lub cząstkowe) powstają w procesie pożyczek gatunkowych, czyli nawiązywania do obcych wzorców [Wojtak 2019: 35]. Badaczka uzupełnia swoje przemyślenia cennym spostrzeżeniem. Otóż wzorce są elastyczne (w różnym stopniu) i funkcjonują jako odniesienie do normy (status wzorców normatywnych) lub do uzusu czy stanowionych (np. gatunki z zakresu piśmiennictwa religijnego) [zob. Wojtak 2019]. Maria Wojtak uznaje sposób funkcjonowania wzorców jako warunek zmienności tekstowej i proponuje zróżnicowanie relacji między gatunkowym wzorcem a tekstem (wypowiedzią):

> Aktualizacja tekstowa wzorca gatunkowego może mieć kształt jego realizacji, gdy określony tekst pozostaje w ścisłym, wielopłaszczyznowym związku z normatywnym wzorcem, gdy można się w nim dopatrywać respektowania większości (lub wszystkich) reguł wzorca. Jeżeli indywiduum tekstowe wskazuje jedynie selektywne pole swoich gatunkowych odniesień, nawiązując przy tym do alternacyjnych lub adaptacyjnych wariantów wzorca, to jest tego wzorca tekstową reprezentacją [Wojtak 2019: 123].

Badaczka w bogatym uniwersum mowy oraz zróżnicowanych sytuacjach komunikacyjnych wskazuje na obecność tzw. okazów jako wypowiedzi oryginalnych, ale zawierających czytelne dla odbiorców ślady powiązań z wzorcem [zob. Wojtak 2004a, 2004b, 2011a]. Uczona zaznacza również istnienie gatunków złożonych. Wyróżnia wśród nich *gatunek w formie kolekcji* np. modlitewnik, przewodnik, kalendarz, litanię, rachunek sumienia, określone typy regulaminów, niektóre typy ogłoszeń, horoskopy gazetowe oraz transmisje sportowe, lekcję szkolną czy magazyn telewizyjny lub *kolekcję gatunków* (np. określone formy lub odmiany reportaży, wywiady i biogramy) [zob. Wojtak 2011; Wojtak 2013; Wojtak 2007b; Wojtak 2000; Grochala 2015; Zeman 2015; Szkudlarek-Śmiechowicz 2015].

*Gatunek w formie kolekcji* tworzy całość (jest odrębnym bytem genologicznym). Składa się z różnorodnych gatunków trwale współwystępujących i ma kompozycyjne (strukturalne) oraz funkcjonalne zwieńczenie, które oznacza oznacza przede wszystkim występowanie wyraźnej ramy tekstowej oraz określonej zasady kompozycyjnej. Wśród prawidłowości kompozycyjnych Maria Wojtak wyodrębnia:

- kompozycję sylwiczną,

- układy blokowe,

- strukturę opartą na kontaminacji [zob. Wojtak 2006: 145].

*Gatunek jako kolekcja* oznacza współwystępowanie. Każdy ze składników zachowuje autonomiczną niezależność, ponieważ taki zbiór nie ma zwieńczenia strukturalnego. Naukowczyni podkreśla, że o byciu kolekcją decydują izofunkcyjność oraz współwystępowanie określonych komponentów w obrębie przemyślanego i stosownie wymodelowanego scenariusza komunikacyjnego (poznawczego) [więcej: Wojtak 2011c: 47].

W genologicznych refleksjach badaczy, zajmujących się sposobami funkcjonowania gatunków w korelacji z innymi pojęciami, należy zwrócić uwagę na zjawiska stylu, dyskursu i tekstu. Maria Wojtak proponuje, aby w specyficznych zależnościach między wymienionymi pojęciami zastosować metaforę latarki. Wówczas wymienione kategorie będą się wzajemnie oświetlać.

Dyskurs, jak zaznacza lubelska lingwistka, funkcjonuje jako ważny, by nie powiedzieć kluczowy, składnik kontekstu pojęciowego gatunku i rozumie tę kategorię jako:

sposób zorganizowania ludzkiej aktywności, praktyka komunikacyjna określonej wspólnoty, która w trakcie różnorodnych interakcji ustala i uzgadnia istotne dla siebie treści (wizję świata), konserwuje stosowne scenariusze zachowań komunikacyjnych oraz reguły ich wypełniania za pośrednictwem wypowiedzi (i/lub środków niewerbalnych [Wojtak 2011a: 70-71].

Gatunki w tak wyprofilowanym dyskursie pozostają jego komunikacyjną realizacją, zaś dziennikarskie wypowiedzi/teksty należy traktować jako twórczą konkretyzację zarówno dyskursywnego, jak i gatunkowego wzorca. Również pojęcie stylu, które w typologii Marii Wojtak, funkcjonuje jako jeden z aspektów wzorca gatunkowego, konceptualizuje się w układzie wzajemnych, taksonomicznych powiązań jako zjawisko dyskursywne [Ślawska, Kępa-Figura 2023: 9]. Punktem wyjścia w opisach zjawisk stylistycznych związanych z gatunkiem jest przekonanie o polimorficzności owej kategorii [Wojtak 2007a: 19]. Na styl gatunku składają się cechy uwarunkowane strukturalnie, determinowane pragmatycznie i związane z genezą użytych środków. Dyskurs zaś to wzorzec zdarzenia komunikacyjnego, jak i sposób jego realizacji. Lubelska lingwistka proponuje by kategorie dyskursu, gatunku, tekstu i stylu ujmować jako *kolekcję*, a więc „współwystępującą w ramach określonego konceptu

poznawczego, odnoszącą się do rzeczywistości analogicznej i pełniącą funkcję eksplikacyjną w relacjach wzajemnych, służąc objaśnianiu istotnych zjawisk komunikacyjnych" [Wojtak 2011: 69-71].

Maria Wojtak deklaratywnie stwierdza, że współczesny genolog powinien swobodnie poruszać się na polu analitycznym oraz świadomie funkcjonować w zawiłościach uniwersum mowy. Wiedza generyczna może ułatwić mu opowiedzenie się po stronie konkretnych postulatów badawczych lub zainspirować do poszukiwań własnej drogi analitycznych aplikacji. Każdy sposób na określanie i traktowanie gatunku jest dopuszczalny. Szczególnie cenne wydają się postawy o charakterze syntetyzującym, inspirujące członków genologicznej wspólnoty do potraktowania genologii jako nauki humanistycznej, podmiotowej i kolektywnej oraz postulującej otwarte postawy wobec separatystycznych koncepcji (choć i te wciąż cieszą się uznaniem, inspirując uczonych do indywidualnych analiz bogactwa zróżnicowanych gatunkowo typów wypowiedzi). Myślenie wzorcami gatunkowymi prowadzi badaczy na ścieżkę refleksji o przejawach konwergencji mediów (częściej jej agregacyjnej odmiany).

Maria Wojtak uznaje możliwość dopuszczenia do kanonicznych wariantów wzorca gatunkowego reportaży, zarówno ich odmianę fabularną (literacką) jak i sprawozdawczą z dominantą publicystyczną o wykrystalizowanych cechach dystynktywnych. Uczona zaznacza, że w grupie wariantów alternacyjnych wzorca gatunkowego mieszczą się różnorakie modyfikacje wymienionych form (ilościowe i jakościowe) [Wojtak 2019: 276]. Adaptacje globalne funkcjonują zaś, zdaniem genolożki jako rodzaj zapożyczeń kształtu innych gatunków: artykułu lub rozszerzonej wiadomości. Często w praktyce dziennikarskiej pojawiają się też kreacyjne nawiązania do gatunków spoza świata dziennikarskich form. Jolanta Sztachelska stwierdza, że:

> Towarzyszące adaptacjom globalnym nawiązania gatunkowe, które decydują o kształcie określonych segmentów tekstu (adaptacje cząstkowe), są z reguły pożyczkami utrwalonymi w historii gatunku i decydują o poziomie dokumentarnej wartości przekazu dziennikarskiego [Sztachelska 1997: 11].

Maria Wojtak w ramach ustaleń swojej taksonomicznej teorii aplikuje, by ułatwić badaczom analizę poszczególnych typów wypowiedzi, różnorodne pojęcia operacyjne. Wymienia wśród nich między innymi przebitki gatunkowe oraz adaptacje gatunkowe [Wojtak 2019: 131].

## 6. Konkluzje

Rok 2015 okazał się dla światowego i polskiego reportażu przełomowy. Białoruska reporterka, pisarka, dramaturżka i autorka kilkudziesięciu filmów dokumentalnych, Swietłana Aleksijewicz, została uhonorowana Nagrodą Nobla w dziedzinie literatury za *polifoniczny pomnik dla cierpienia i odwagi w naszych czasach* [Czapliński 2019: 20]. To pierwszy Nobel dla literatury niefikcjonalnej i przełom w myśleniu o dokumentarnej perspektywie opisu świata. Dziennikarka konsekwentnie pisze po rosyjsku. Urodziła się w Stanisławowie. Dziś to ukraińskie miasto, w 1948 roku, kiedy przyszła na świat, radzieckie. W 2017 roku laureatem prestiżowej Nagrody Nike został Cezary Łazarewicz, autor reportażowej książki *Żeby nie było śladów.* W dwudziestoletniej wówczas historii nagrody po raz pierwszy zwyciężyła reporterska opowieść. Przemysław Czapliński, który zwrócił uwagę na poszerzenie preferencji literackich gremiów i pewnego rodzaju *odwilż*, zauważył, że:

> […] w XXI wieku reportaż został potraktowany na równi z literaturą piękną […] został wchłonięty przez system literacki, bowiem regularnie ujmują go coroczne podsumowania dzieł ważnych, a wyobrażalna synteza historycznoliteracka ostatnich trzydziestu lat musiała go uwzględnić obok powieści, dramatów, tomów eseistycznych i poetyckich nie tylko jako gatunek równoprawny, lecz wręcz dominujący […] reportaż stał się zatem kluczowym gatunkiem polskiego życia literackiego drugiej dekady XXI wieku [Czapliński 2019:20].

Rozwijając myśl uczonego należałoby stwierdzić, że lata dziewięćdziesiąte XX wieku należały do prozy, pierwszą dekadę XXI wieku zdominowały dramat i teatr, drugą przejął reportaż. Współczesny reporter myśli językiem. Język znajduje się pomiędzy światem a tekstem. Hybrydyczne reportaże Mariusza Szczygła czy Marcina Kąckiego minimalizują odwołania do rzeczywistości, ale pozostają jej odwzorowaniem (reprezentacją). Hanna Krall wielokrotnie powtarzała, że zapisuje świat. Jej uczniowie pamiętają o zasadzie, że niewiele trzeba słów, by opisać ów świat i jednocześnie niewielki skrawek rzeczywistości wystarczy do stworzenia reportażu z jego dokumentarną prawdą oraz językiem, który czerpie z literatury lub ucieka od niej w inne przestrzenie wysłowienia się (potocyzmy, wulgaryzmy, gwara, mowa osobnicza).

Reasumując: reportaż stał się również obiektem zainteresowania czytelników, którzy w obliczu licznych konfliktów wojennych w rozmaitych częściach świata lub niezrozumiałych przemian, zapragnęli kontaktu z żywą, niemal na wyciągnięcie dłoni, prawdą i reporterską czujnością wobec faktów należycie przeżytych i utrwalonych. O sukcesie reporterskich relacji

paradoksalnie mogły zdecydować też przekształcenia w sposobach obrazowania i dopuszczenie fikcji do dziennikarskiej narracji na zasadzie prawdopodobieństwa lub intertekstualnych odniesień. Joanna Jeziorska-Haładyj jest przekonana, że o umotywowanym wprowadzeniu fikcji w strukturę dzieła decydują jego tekstowe wyznaczniki. Z całą pewnością za fikcjonalnym urozmaiceniem reporterskiej narracji, w powszechnym przekonaniu uchodzącej za referencyjną, kryją się sympatie czytelników świadomych i akceptujących coraz większą swobodę reporterów piszących kreacyjnie, poszerzających tym samym granice i wyznaczniki gatunkowe reportażu [Jeziorska-Haładyj 2013: 45].

W posumowaniu rozdziału zamieszczam następujące wnioski istotne dla analitycznych partii pracy doktorskiej:

1) Genologia lingwistyczna oraz dziennikarska i medialna konsekwentnie poszerzają pola badawcze, sięgając po doświadczenia innych dyscyplin (subdyscyplin) naukowych takich jak: teoria tekstu, socjolingwistyka, pragmalingwistyka, semantyka kognitywistyczna, tekstologia i dyskursologia.
2) Polska genologia lingwistyczna twórczo wykorzystała doświadczenia badaczy z innych obszarów kulturowych – francuskich, niemieckich, rosyjskich i angielskich.
3) Polaryzują się stanowiska teoretyczne: od pojedynczych koncepcji po rozbudowane systemy klasyfikujące (Maria Wojtak, Bożena Witosz), wzbogacając pejzaż genologii i doprecyzowując lingwistyczny portret gatunku.
4) Pojawiają się opracowania wyprofilowane holistyczne traktujące genologię jako naukę o nacechowaniu humanistycznym i kolektywnym (kolektyw myślowy, styl myślenia).
5) Wzrasta dominująca pozycja lingwistyki w badaniach gatunków; zauważa się przejmowanie typologii Marii Wojtak (z zaproponowanym przez badaczkę zapleczem teoretycznych pojęć i metodologicznych aplikacji) w procesie operacjonalizacji różnych odmian piśmiennictwa (dziennikarskiego, medialnego, mediolingwistycznego, internetowego, teatralnego, użytkowego oraz religijnego).
6) Uznanie wielu definicyjnych eksplikacji gatunku: model, wzorzec, prototyp, genre czy przestrzeń hermeneutyczna.
7) Gatunek (cechuje się dynamicznością, zdolnością do transgresji, jest pojęciem o elastycznych granicach) wytycza horyzonty oczekiwań odbiorczych oraz zawiera

cenne wskazówki dla nadawców istniejąc intersubiektywnie w kompetencji komunikacyjnej członków danej społeczności, jak również działa kodyfikująco; pola generyczne są stale w ruchu i pojedyncze modele można zauważyć nawet w kilku polach, a granice owych pól są postrzegane jako płynne i nieostre [Loewe 2008: 13].

8) Współczesna genologia lingwistyczna mierzy się z bogactwem adaptacyjnych wzorców, interferencji międzygatunkowych i hybrydyczności.
9) Stawianie gatunku wypowiedzi w centrum genologicznej myśli poznawczej jest fundamentalną zasadą tworzenia odważnych i przemyślanych typologii, jak również przejawem rozwoju humanistyki o zabarwieniu wspólnotowym, przy jednoczesnym trwaniu niektórych uczonych na stanowiskach separatystycznych. *Jedność w różnorodności, różnorodność w jedności* – w tym kierunku konsekwentnie zmierzają genologia językoznawcza i jej, przywoływane w dysertacji, subdyscypliny wyprofilowane medialnie (mediolingwistycznie).

# ROZDZIAŁ II

## Dylematy reportera. Świadomość gatunkowa jako mentalna zdolność poznawania/uaktywniania siebie. Kompetencja generyczna jako rodzaj doświadczania świata w kontekście norm gatunkowych

### 1. Świadomość gatunkowa a kompetencja generyczna. Wybrane stanowiska badawcze poparte definicyjnymi aplikacjami praktyków (mistrzów zawodu)

**Hanna Krall odmawia wszelkiego komentarza, poprzez spiętrzanie i układ faktów powstaje nieustępliwa bezpośredniość, która zaczyna huczeć w głowie. Dokumentowane rzeczywistości autorki opowiadają się pozornie same. Ale na tym polega jej wirtuozeria: zaniechać komentarzy, a mimo to poprzez niewidoczną ingerencję stać za każdym słowem.**

**Mariusz Szczygieł [2017: 6].**

**Czy nie najwyższy już czas na odrobinę porządku? Ludzie przecież będą oczekiwać od nas liczb, dat, danych. Ludzie są bardzo przywiązani do powagi faktów historycznych i chronologii, a my tu ciągle o tym samym. Czas na porządki w głowach i pisaniu/zapisywaniu świata. Tego od nas wymagają, a my im to damy. Nawet, jeśli nie tak, jakby tego chcieli.**

**Hanna Krall [2015: 57].**

Konceptualizacja obu pojęć polaryzuje stanowiska uczonych reprezentujących rozmaite filiacje dyscyplinowe i metodologiczne zakorzenienia. Wielość analitycznych oglądów świadczy o dużym zainteresowaniu badaczy problematyką świadomości lub/i kompetencji gatunkowych dziennikarzy oraz ich warsztatowych ambicji. W niniejszym podrozdziale wykażę, że wskazane problemy definicyjne można operacjonalizować w perspektywie dyskursywnej i stosownie profilować je poprzez oświetlenie przyjętą w dysertacji perspektywą tożsamości dziennikarskiej w jej dynamicznym ujęciu stawania się i konstytuowania reporterskiego *ja*-. Chodzi przede wszystkim o definicyjne ustalenia i przyporządkowanie ich do normy lub/i uzusu w określonej, stosownie wymodelowanej sytuacji komunikacyjnej, wyznaczonej poprzez dookreślenie przywołanych pojęć w perspektywie gatunkowej i szerzej

– dyskursywnej. Literaturoznawcy i medioznawcy traktują świadomość genologiczną lub kompetencje generyczne w kategoriach doświadczenia rozumianego jako ściśle dookreśloną sytuację w oświetleniu ontologicznych i epistemologicznych kontekstów, językoznawcy i przedstawiciele pokrewnych subdyscyplin definiują wspomniane pojęcia jako proces *stawania się* w języku, który kreuje świat oraz status tekstu rozumianego jako konkretyzacja gatunku (reportażu prasowego). Uzasadniona jest zatem próba analizy pojęć w obszarze realizacji lub reprezentacji wypowiedzi dziennikarskich.

W *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* [Dubisz: 2008] wskazuje się na podobieństwo obu komunikacyjnych praktyk. *Świadomość* zdefiniowana została jako ‘wiedza o czymś, uświadomienie sobie czegoś, zdawanie sobie sprawy z czegoś, wspólne dla określonej grupy ludzi idee, poglądy, przekonania i cele, ale i najwyższy poziom rozwoju psychicznego charakterystyczny dla człowieka, zdolność bezpośredniego poznania otoczenia, własnej osoby i relacji z otoczeniem’ [Dubisz 2008: 1594], natomiast *kompetencję* ujęto jako ‘zakres czyjejś wiedzy oraz zakres uprawnień, pełnomocnictw, działania jakiejś instytucji, zakres spraw podlegających określonemu organowi’ (np. wymogów redakcyjnych) [Dubisz 2008: 185].

Stanisław Gajda stwierdza, że „świadomość obejmuje dodatkowo zdolności mentalne, biologiczne; jest też właściwością umysłu” [Gajda 2014: 15].

Wielu badaczy proponuje terminologiczne zbliżenie obu kategorii i opisywanie ich w syntetyzującej perspektywie. Przyjmuję, że również będę używała ich synonimicznie. Badania świadomości genologicznej i kompetencji generycznych mają długą tradycję w językoznawczych ujęciach. Świadczą o rozwoju wielu płaszczyzn oglądu i nieustannych próbach przypisania obu nazw do określonych zakresów filiacyjnych rozmaitych dyscyplin i subdyscyplin, koncepcji lub nurtów badawczych[39] (zwłaszcza medioznawstwa

[39] Celowo wspominam o innych filiacjach naukowych, mając na uwadze, że problematykę konceptualizacji pojęć świadomości generycznej i kompetencji genologicznych/dziennikarskich podejmują również literaturoznawcy i medioznawcy. Zob. Cudak R., 2007, *Rzut oka na polską genologię literacką*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa; Ostaszewska D., Cudak R., 2008, *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa; Głowiński M., 1987, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław; Grochowski G., 2001, *Pośmiertny tryumf genologii*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 5, Warszawa; Grzmil-Tylutki H., 2007, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków; Wojtak M., 2009b, *Wzorce zachowań językowych a praktyka komunikacyjna*, [w:] *Kształtowanie się wzorów i wzorców językowych*, red. A. Piotrowicz, K. Skibski, M. Szczyszka, Poznań; Wojtak M., 2016, *Zmienność w jedności, czyli o gatunkach prasowych i ich metamorfozach*, [w:] *Problemy i nadzieje współczesnego dziennikarstwa*, red. G. Filip, Rzeszów.

i literaturoznawstwa). Należy zatem uwzględnić zarówno gatunkowe, językowe/stylistyczne, tekstowe, jak i dyskursywne odniesienia teoretyczno-analityczne, traktując je w kategoriach heterogenicznej, jak postuluje Maria Wojtak, *kolekcji pojęciowej*.

Anna Duszak ujmuje *kompetencję genologiczną* w dwóch perspektywach – ogólnej i językowej:

> […] wiedzę o przedmiocie, jak i wiedzę operacyjną, a więc zdolność posługiwania się tą pierwszą w konkretnych sytuacjach. Dotyczy to także kompetencji językowej, która traktowana jest jako atrybut człowieka, pozwalający mu realizować różne zachowania komunikacyjne [Duszak 1998: 251].

Maria Wojtak i Adam Siwiec uznają, że *świadomość językową* można rozumieć jako mechanizm programujący zachowania komunikacyjne/językowego człowieka (zanurzenie i eksplorowanie empirii tekstowej) a będące przedmiotem rozważań w dysertacji pojęcie świadomości językowej jest odbiciem uzusu językowego, norm czy konwencji [Wojtak, Siwiec 1999: 47].

Świadomość gatunkową lub kompetencję generyczną można ujmować jeszcze szerzej w kontekście wzorców gatunkowych oraz ich aspektów: strukturalnego, tematycznego, pragmatycznego i stylistycznego. Za Marią Wojtak kompetencję gatunkową traktuję jako: „wiedzę o gatunkach, znajomość wzorców konkretnych gatunków, umiejętność stosownej dyskursywnej realizacji wzorców (parametryzacja gatunku)" [Wojtak 2009b: 21]. Stanisław Gajda w charakterystyce gatunku podkreśla świadomość językową, definiując go jako „klasę tekstów, która realizuje istniejący w świadomości językowej użytkowników względnie stały schemat konstrukcyjny, odtwarzany przy produkcji nowych tekstów" [Gajda 1984: 77]. Uczeni wyróżniają zatem poziom gatunkowy nazywając go *świadomością gatunkową/generyczną*. Uwzględniam w tym obszarze badawczych aplikacji możliwość wprowadzenia terminu *kompetencja gatunkowa* ze zwróceniem uwagi na obecność wzorca gatunkowego i różnorodność jego tekstowych konkretyzacji.

Polaryzację stanowisk analitycznych dotyczących świadomości czy kompetencji językowych lub gatunkowych uwidaczniają dwie sprzeczne postawy badaczek zajmujących się praktyką komunikacją w mediach. Monika Zaśko-Zielińska zauważa, że

[…] chociaż w słownikowych definicjach świadomości językowej nie ma odniesienia do poziomu gatunkowego, *świadomość gatunkową trzeba uznać za pojęcie podrzędne wobec świadomości językowej* [Zaśko-Zielińska 2002: 20].

Zdaniem Haliny Grzmil-Tylutki należałoby raczej uznać świadomość gatunkową jako pojęcie nadrzędne wobec świadomości językowej [Grzmil-Tylutki 2007: 73].

Dyferencjacja pojęciowo-operacyjna wydaje się burzyć porządek przyjętych rozstrzygnięć. Definicyjne rozbieżności niewiele jednak znaczą wobec szerokiego, wielopłaszczyznowego ujmowania i wieloaspektowego oświetlania pojęć świadomości czy kompetencji poprzez rozległy kontekst genologiczny (dyskursywny) i jego założenia ujęte w uniwersalizujących rozstrzygnięciach Marii Wojtak. Wypowiedzi, które są konkretyzacją (realizacją lub reprezentacją tekstową) wzorca gatunkowego tworzą interesujący portret lingwistycznych przemian zachodzących w uniwersum mowy. Przede wszystkim w aspekcie stylistycznym wzorca gatunkowego.

Andrzej Markowski zauważa, że najistotniejszym, „bo *ujawnialnym* składnikiem świadomości językowej są postawy użytkowników wobec języka, którym się posługują" [Markowski 2006: 126]. Krzysztof Maćkowiak skłania się ku koncepcji uniwersalizującej „uznając świadomość językową za część ogólnej świadomości ludzkiej, ponieważ nie jest ona odizolowanym bytem. Ludzka psychika ma bowiem charakter integralny, a językowi przypada ważna rola w kształtowaniu innych osądów" [Maćkowiak 2012: 25].

Ujęcie świadomości gatunkowej w kontekście normatywnym (gramatycznym) uwypukla rolę samego typu wypowiedzi, struktury, schematu – jako normy oraz wskazuje na poziom kompetencji nadawczo-odbiorczych. Praktyka dziennikarska pokazuje jednak, że nie muszą one pozostawać w stosunku symetryczności wobec oczekiwań pozostałych uczestników/aktorów komunikacyjnego spektaklu. Można owe normy/ustalenia przyjmować zgodnie z zasadami kultury partycypacji lub je kontestować (zaprzeczenie jako konceptualny i zindywidualizowany sposób na poszerzenie granic gatunku).

Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska uznają *kompetencję komunikacyjną* za „naturalną predyspozycję człowieka do uczestnictwa w praktyce porozumiewania się, czyli produkcji lub interpretacji przekazów na poziomie doświadczenia zarówno komunikacyjnego, jak i konwencjonalnego" [Awdiejew, Habrajska 2010: 183]. Badacze twierdzą, że jest to „nabyta

umiejętność wysławiania się oraz nawiązywania kontaktów z ludźmi o różnych doświadczeniach indywidualnych z wykorzystaniem wspólnych dla wszystkich interlokutorów reguł heurystycznych i znajomości konwencji danego języka" [Awdiejew, Habrajska 2010: 182]. Zbieżne z powyższym stanowiskiem pozostają definicyjne ustalenia Ewy Wolańskiej, która ujmuje kompetencję komunikacyjną w kontekście pragmatycznego aspektu wzorca gatunkowego. Omawiane zjawisko można również nazwać specyficznie dookreśloną sytuacją nadawczą, odbiorczą lub nadawczo-odbiorczą z uwzględnieniem podmiotu, jego charakterystyki, roli oraz intencji, jak sugeruje Stanisław Gajda w zarysie swojej teorii gatunku [Gajda 2010: 262].

Ewa Wolańska proponuje temporalne potraktowanie klasyfikacji dziennikarskiej kompetencji komunikacyjnej jako płaszczyzny wzorców wymiany informacji, które są akceptowane przez nadawców i odbiorców w określonym czasie. „To zjawisko dynamiczne, podlegające nieustannym przemianom odpowiednio do przeobrażeń zachodzących w systemie gatunkowym" [Wolańska 2003: 101]. Jak zaznacza Magdalena Ślawska, „istotą kompetencji generycznej oświetlanej perspektywą komunikacyjną jest zatem wspólnotowość działań twórców kodujących i odbiorców dekodujących przedmioty wypowiedzi medialnych oraz istnienie informacyjnie wyprofilowanej sytuacji w polu gatunkowym lub szerzej – dyskursywnym" [Ślawska 2019: 42]. Badaczka wprowadza porządkujące sytuację nadawczo-odbiorczą pojęcia takie, jak: „świadomość językowa, lingwistyczna, stylistyczna oraz kompetencja językowa, pragmatyczna i komunikacyjna czy dyskursywna" [Ślawska 2019: 32].

Z definicją śląskiej badaczki korespondują wypowiedzi reporterów – mistrzów zawodu – znających zasady komunikacyjnych praktyk. Hanna Krall podkreśla, że reportaż jest oknem na świat oraz lustrem, w którym odbijają się wszystkie jego intencje i role aktorów spektaklu, jakim jest przywołany tekst. Tylko wspólne działanie daje satysfakcjonujący finał, czyli wypowiedź jako specyficzną opowieść o ludziach uwikłanych w Los (taki zapis stosuje reporterka) lub prozę życia. Przywołane praktyki odbywają się jednak w trakcie rozmów, jakiegoś bliżej niedookreślonego teatru skodyfikowanych zachowań oraz wzajemnego zaufania między reporterem, bohaterem i czytelnikiem. Postawa partycypacji w akcie operacjonalizacji pojęć gwarantuje powstanie dzieł zwielokrotnionych, z rodzajem

wysublimowanej nadwyżki[40], rozumianej jako uwznioślenie, osadzenie w nowym kontekście czy intertekstualne odwołania do struktury mitu, baśni lub Biblii [Szczygieł 2022: 56].

Obok kompetencji komunikacyjnej pojmowanej jako wiedza o regułach używania języka przez określoną społeczność, Aldona Skudrzykowa i Krystyna Urban zauważają *kompetencję pragmatyczną*, którą charakteryzują jako „wrodzoną lub nabytą zdolność nadawcy lub odbiorcy do zrozumiałego wyrażania się w idealnie zaprojektowanych sytuacjach komunikacyjnych oraz do rozumienia tego, co zostało wyrażone w aktach mowy" [Skudrzykowa, Urban 2000: 86]. Kompetencja gatunkowa w oświetleniu kompetencji pragmatycznej pozwala zatem na odpowiednie wyprofilowanie/modelowanie przedmiotu wypowiedzi w sytuacji nadawczo-odbiorczej. Gatunkowe uwikłanie w kompetencję pragmatyczną mocno akcentuje Maria Wojtak w parametryzacji wzorca gatunkowego, uwzględniając jego aspekt pragmatyczny [Wojtak 2004a: 16].

Dla uzyskania pełniejszego obrazu sytuacji nadawczo-odbiorczej warto również wspomnieć o *intencji* jako ważnym składniku kompetencji gatunkowej oświetlonej komunikacyjnie. Edward Balcerzan wymienia trzy główne intencje: *reporterską*, *eseistyczną* i *felietonową*, podkreślając że „cechy dystynktywne gatunkowości pojawiają się nie tylko w formach reportażowych, eseistycznych i felietonowych, ale przenikają i modelują rozmaite zjawiska w obszarach dynamicznie pojmowanej logosfery" [Balcerzan 2013: 425]. W kompetencji komunikacyjnej wyprofilowanej pragmatycznie ujawnia się stopień konkretyzacji tekstów wypowiedzi [Ślawska 2019: 34].

Ślady refleksji badacza pobrzmiewają w reporterskich konkretyzacjach tekstowych. Praktycy uznają, że proces tworzenia jest uzależniony od pragmatycznie dookreślonej sytuacji między reporterem, bohaterem a czytelnikiem. Hanna Krall zaznacza, że pisze głównie dla siebie, bo chce dzięki innym ludziom dowiedzieć się czegoś więcej o samej sobie [Szczygieł 2022: 45]. Krzysztof Kąkolewski komplikuje sytuację nadawczo-odbiorczą, porównując reportera do detektywa, który bada bohatera, używając wszelkich metod, by wydobyć z niego prawdę:

[40] Mariusz Szczygieł wyjaśnia znaczenie terminów: *nadbudowa*, *naddatek* czy *nadwyżka*. Reporter ujmuje przywołane pojęcia w następującej definicji reporterskiego pisania o rzeczach zwykłych, jednak odsyłających czytelników w rejony wiedzy z obszaru aksjologii czy ontologii. Szczygieł pisze: „Reportaż jest o tym, o czym jest i o czymś jeszcze" [Szczygieł 2002: 231].

Samo postawienie pytań jest ważniejsze od odpowiedzi. Jak ktoś nie odpowie, to też jest jakaś odpowiedź, jakaś informacja o tym człowieku. odpowiedź może być kłamliwa, ale kłamstwo jest faktem, informacją o bohaterze, sposobem jego charakterystyki. Trzeba przenikać bohaterów, badać ich jak w śledztwie, manipulować nimi, jakby byli przez nas zmyśleni, a nawet identyfikować się z nimi, jakby byli nami. Taki rodzaj zespolenia. Nie wolno ominąć żadnej wersji, należy obstawiać wszystkie, nawet te najbardziej nieprawdopodobne, bo właśnie one mogą okazać się najprawdziwsze [Kąkolewski 1986: 85].

Egon Erwin Kisch, którego cytuje Melchior Wańkowicz, zaleca prowokację:

Dobrze jest rzucić między ludzi kość niezgody [Wańkowicz 1974: 87].

W rozważaniach o kompetencjach dziennikarskich ukierunkowanych komunikacyjnie lub z generycznym oświetleniem wzorca gatunkowego nie sposób pominąć *kompetencji tekstowej/tekstotwórczej*. Maria Wojtak, pojmując gatunek jako konstrukt teoretyczny lub byt w koncepcji dynamicznej, traktuje tekst jako rodzaj konkretyzacji gatunku. Uczona operacjonalizuje go na płaszczyźnie, w której zachodzą procesy: aktualizacji, realizacji lub reprezentacji wariantów wzorca gatunkowego [Wojtak 2004: 29-38].

Zbieżne ze stanowiskiem Marii Wojtak pozostają spostrzeżenia Beaty Grochali:

[…] wydaje się oczywiste, że aby we właściwy sposób […] tekst odczytać, należy najpierw zapoznać się z wyznacznikami gatunkowymi, przykładami jego tekstowych realizacji, a idąc dalej – wykształcić odpowiednią kompetencję tekstową [Grochala 2013: 305].

Kompetencja gatunkowa lub świadomość generyczna są zatem ściśle powiązane z poziomem sprawności warsztatowej i kreacjonizmem twórców wypowiedzi dziennikarskich, które przyjmują odpowiednio wyprofilowaną formę gatunkową i oddziałują na odbiorców, kształtując ich preferencje oraz predylekcje artystyczno-funkcjonalne. Hanna Krall utożsamia strukturalne i stylistyczne sygnały gatunkowe z *formą*. Dla reporterki pisanie chaotyczne, pozbawione przemyślanej struktury jest oszukiwaniem czytelników. Reporterka nazywa owe praktyki *zakłamaniem dla estetyzacji*. Dziennikarka deklaratywnie stwierdza, że:

Wszystko musi mieć formę, a już smutek czy strach najpewniej. Zapisywanie świata bez formy nie ma sensu [Szczygieł, Tochman 2015: 67].

Wymienione w poszczególnych konstatacjach badawczych kompetencje komunikacyjne znajdują swoje miejsce w *dyskursie (kompetencji dyskursywnej)*. Marian Bugajski i Magdalena Steciąg formułują tezę o zazębiającym się układzie odniesień w następującym porządku: świadomość językowa – świadomość gatunkowa – świadomość dyskursywna. „Pierwsza

odwołuje się do języka jako uporządkowanego systemu, druga do języka jako zmieniającego się narzędzia komunikacji, trzecia zaś – do podstaw języka w obu wymienionych wymiarach" [Bugajski, Steciąg 2012: 37-38].

Halina Grzmil-Tylutki traktuje dyskurs jako pojęcie, które „realizuje się w gatunkach, w konkretnych rytuałach społecznojęzykowych" [Grzmil-Tylutki 2011: 37], zaś Ewa Miczka dookreśla dyskursywność świadomości generycznej, uwzględniając jej następujące cechy dystynktywne: „prototypowe struktury informacyjne, funkcjonalne, wypowiedzeniowe, ontologiczne, aksjologiczne i gatunkowe zapisane we wzorcu tekstowym będącym podstawą do produkcji, identyfikacji i interpretacji konkretnych tekstów" [Miczka 2002: 99]. Relacje gatunku i dyskursu są niezwykle istotne dla szeroko rozumianej komunikacji w perspektywie poznawczej dookreślającej zarówno świadomość generyczną, jak i kompetencje gatunkowe. Decydują o zakresach przekształceń zachodzących we współczesnych mediach, a nawet całej sferze praktyki komunikacyjnej z poszerzającym się i coraz trudniejszym do spetryfikowania uniwersum mowy. Ujęcie relacji gatunku i dyskursu najpełniej odnajduję w typologicznych ustaleniach Marii Wojtak. Lubelska lingwistka stwierdza, że:

[…] gatunek ujmowany dynamicznie, a więc w kontekście komunikacyjnym (dyskursie), może być rozpatrywany jako składnik kompetencji komunikacyjnej podmiotów dyskursu. Komponentem świadomości gatunkowej staje się zatem model działań komunikacyjnych, do których w procesie tworzenia wypowiedzi odwołuje się nadawca. Dlatego komunikaty językowe mogą być traktowane jako nośniki kompetencji gatunkowej swych twórców [Wojtak 2009: 22].

Podobną perspektywę przyjmują mistrzowie reporterskiego gatunku. W słowach lubelskiej uczonej odnajdują ślady własnych, generycznie wyprofilowanych definicji. Jednak ich refleksje najczęściej ujmowane są metaforycznie lub z zastosowaniem potocznej leksyki. To przejaw niezwykle ciekawej korespondencji stylistycznej. Mariusz Szczygieł, Wojciech Tochman czy Jacek Hugo-Bader chętnie sięgają w swoich tekstach po leksemy potoczne. Ich quasi-genologiczne rozważania na temat istoty reportażu również wpisują się tę poetykę. Przywołuję wybrane eksplikacje dawnych mistrzów reportażu o uprawianym gatunku:

W czasie, gdy świat przekształca się w sposób nagły, gdy wszystko ulega przewartościowaniu, krytyka literacka trzyma się uparcie monet (literatury), które straciły na ważności, a przecież jest reportaż: prawdziwa opowieść o świecie i ludziach, nie wydumanych marionetkach [Wańkowicz 1974: 62].

Pisanie reportażu zaczyna się od zebrania różnorodnego materiału z rozmaitych źródeł: opowiadań, monologów bohaterów lub ich dialogów (czasem w gwarze lub slangu), dialogów bohatera z reporterem, katalogów, map, zestawień, listów, poezji, dokumentów, ksiąg buchalteryjnych, własnych impresji i przeżyć. Trzeba to stopić w jedną całość nie tylko dramaturgicznie, ale i językowo [Kąkolewski 1983: 98].

Z każdym nowym reportażem będziemy zaczynać od nowa. Nawet książki przez nas pisane nie wymykają się tej praktyce. Żadna nie będzie pomocna w pisaniu następnej. Zawsze będziemy na początku drogi, nigdy nie będziemy zadowoleni, z tego, co napisaliśmy. Istnieje w tym zawodzie jakiś imperatyw dążenia do doskonałości w formie i treści. Musimy stale uczyć się i być świadomi. Intencji, ale i reguł, które pozwalają zobaczyć nam świat, a potem opisać go w szerokiej perspektywie naszej wiedzy i świadomości tego, kim jesteśmy. Jak nas te teksty rozwijają i stawiają za każdym razem w innych aspektach człowieczeństwa [Kapuściński 2013: 25].

Nadawca, tworząc tekst, odwołuje się zarówno do reguł gatunku, jak i jego uwarunkowań dyskursywnych.

Magdalena Ślawska kompleksowo ujmuje skomplikowaną sieć zależności między gatunkiem, dyskursem a świadomością generyczną w procesie uaktualniania się konkretnych wypowiedzi. Oto stosowny fragment konkluzji badaczki:

[…] ujęcie świadomości gatunkowej w kontekście normatywnym pozwala pokazać ją jako zdolność tworzenia zgodnie z normą, wzorcem, z wyznacznikami gatunkowymi lub w zgodzie z praktyką uzualną. Ważne jest, aby te umiejętności tworzenia realizacji tekstowych pokazać jako praktykę komunikacyjną, czyli w ujęciu kompetencji nadawczo-odbiorczej [Ślawska 2019: 48].

Interesująca wydaje się również perspektywa Edwarda Balcerzana, który na wzór terminu *językowy obraz świata* proponuje określenie *gatunkowy obraz świata.* Dzięki wymianie leksemów: *językowy* na *gatunkowy* uczony wpisuje swoje rozważania w szerszą perspektywę badawczą i metodologiczną, ponieważ generycznie dookreślona płaszczyzna poznawcza kieruje uwagę komunikologów na rozmaite praktyki porozumiewania się, ujęte w zróżnicowane zakresy świadomości genologicznej oświetlonej pragmatycznie. Edward Balcerzan uwzględnia w owym obrazie świata następujące komponenty sytuacji nadawczo-odbiorczej: autorski punkt widzenia, obraną perspektywę i przyjęte wartości [Balcerzan 2013: 407]. To ukłon w stronę twórców, dla których świadomość gatunkowa lub generyczne kompetencje nie są zbiorem wskazówek, jak napisać tekst, ale konkretną wiedzą zawartą w definicyjnych aplikacjach, które ułatwiają zrozumienie reguł komunikacji oraz modelowanie ich zgodnie z kontekstem życiowym gatunków i wielozakresową płaszczyzną funkcjonowania dyskursu: jego intencji, funkcji i celów z językową/ stylistyczną dominantą. Innowacyjne

sposoby kreowania rzeczywistości w komunikacji ujawniają złożony i kompatybilny obraz autora jako twórcy/projektodawcy tekstu wraz z jego obecnością w konkretnym, odpowiednio wyprofilowanym przedmiocie wypowiedzi z podmiotową koncepcją jego obecności w strukturze tekstu i kreacyjnym podejściem do skodyfikowanych reguł przestrzeni komunikacyjnej.

Magdalena Ślawska, analizując konkretne przedmioty wypowiedzi zauważa, że przejawem świadomości komunikacyjnej są obecne w nich metateksty, których należy szukać zarówno wewnątrz wypowiedzi dziennikarskich, jak i poza nimi, choć w ścisłym związku z zawartą w nich tematyką. „Wspomniane pojęcia są ważnym składnikiem kompetencji generycznych reporterów. Również odbiorców, którzy dzięki dookreślonych za pomocą prefiksu *meta*- treści i struktury typów wypowiedzi otrzymują cenne wskazówki, jak traktować teksty i konceptualizować je w obszarach systemów komunikacyjnych" [Ślawska 2019: 54].

## 2. Tożsamość i kompetencje reporterskie. Koncepcja autora i jego funkcje

Pytania o to, kim jest dziennikarz, kim powinien być we współczesnych mediach zdominowanych przez poetykę konceptu i zaskoczeń oraz jak jego status jako praktyka zanurzonego także w specjalistycznej literaturze, pomagają stworzyć tożsamościowy portret zawodu. Przywołane zagadnienia interesują dziś uczonych reprezentujących rozmaite filiacje naukowe i metodologie. Rolą (misją) dziennikarzy interesują się medioznawcy, literaturoznawcy, językoznawcy oraz przedstawiciele innych subdyscyplin. Środowisko praktyków również, a może przede wszystkim.

Magdalena Ślawska wskazuje na różnorodne możliwości dyscyplinowego ujęcia zawodu dziennikarza. Ważne jest wyraźne zaznaczenie, że jego status „sytuuje się w kontekście *między*- sytuacjami, wyborami i perspektywami" [Ślawska 2019: 57]. Trudno zatem wskazać jednoznaczne i w pełni satysfakcjonujące rozstrzygnięcia definicyjne. Urszula Żydek-Bednarczuk zwraca uwagę na wielość tożsamości wibrujących: – *między, po-między, w środku*. Badaczka zauważa, że:

wszystkie modele tożsamości również dzięki nowomedialnej pluralizacji nakładają się na siebie, krzyżują się ze sobą i mogą współwystępować w jednym człowieku równocześnie, ale – co najważniejsze – pogłębiając przekonanie, że nie ma *tożsamości bez odmienności*, coraz skuteczniej podważają tradycyjne formy i charaktery mocnych tożsamości kulturowych, otwierając je w różnych kierunkach i wprowadzając na różne płaszczyzny

transkulturowości. Ta myśl […] staje się coraz trwalszym elementem społecznej tożsamości, co oznacza, że media są miejscem, *gdzie dziennikarze wypracowują reguły ponowoczesnego myślenia i działania* [Żydek-Bednarczuk 2013: 21]

Definicja Żydek-Bednarczuk pozwala precyzyjniej formułować pytania o sposób funkcjonowania dziennikarzy w systemie komunikacyjnym oraz wyodrębnić istotne składniki ich kompetencji zawodowych (bardziej lub mniej uświadomionych czy odpowiedzialnie wykorzystywanych w procesie tworzenia tekstów), na które składają się: warsztat, doświadczenie i *własna tożsamość*.

Szczególnie to ostatnie pojęcie jawi się jako rozmyte i rozwarstwione poznawczo, więc normatywne stanowiska okazują się niewspółmierne do dyferencjacji pojęcia. Dominuje raczej wielość oglądów badawczych.

Stanisław Gajda wskazuje, że najkrótsza odpowiedź na pytanie o tożsamość reporterską mogłaby brzmieć: „to wiedza o sobie (samowiedza)" [Gajda 2008: 9]. Tadeusz Paleczny rozwija definicyjną aplikację przywołanego badacza o aspekty: pragmatyczny i strukturalny świadomości gatunkowej dziennikarzy, formułując następujące przemyślenia:

Świadomość jest atrybutem jednostki, odzwierciedleniem jej indywidualnych predyspozycji i społecznej, grupowej kondycji, fizycznych i psychicznych cech, jak również ich spełnienia w społecznej i kulturowej strukturze grupy. Pomimo, że kojarzymy niemal automatycznie tożsamość i lokujemy ją w sferze przeżyć psychicznych, to nie istnieje ona poza grupą, poza kulturą, poza strukturą społeczną [Paleczny 2008: 24].

Jerzy Jastrzębski definiuje pojęcie tożsamości dziennikarskiej w ujęciu kolektywnym jako przynależność poprzez identyfikowanie się z grupą, nie tracąc jednak indywidualnych, osobniczych cech, które łączą się z aktami twórczości:

tożsamość oznacza zawsze przyłączenie się do jakiejś określonej grupy społecznej lub społeczności*, przyjęcie za własne jakiegoś przepisu na role*, dzielonej z kimś wizji świata, zgodę na wspólne wartości lub etykietę. Proces identyfikacji kreujący w istocie świadomość zbiorową zachodzi poza myśleniem, nie towarzyszy mu refleksja ani nawet świadomość [Jastrzębski 2015: 25].

Spostrzeżenia badacza rozjaśniają ontologicznie i aksjologicznie wyprofilowane procesy stawania się sobą w indywidualnej metodzie doświadczania i dojrzewania oraz przyjmowania wspólnotowych celów kolektywu redakcyjnego, czyli zgodnego z normą lub uzusem stylu bycia wśród „swoich" i poza nimi. Na styku przywołanych postaw-konstruktów jest owo *pomiędzy*-, które Ślawska umieszcza w kategorii epistemologicznych rozstrzygnięć. Stanowi ono pewnego

rodzaju bufor bezpieczeństwa i podpowiedź, jak chronić indywidualność – najcenniejszy wyznacznik tożsamości dziennikarskiej. Rozważania badaczki dotyczą również kompetencji w oświetleniu pragmatycznym, czyli bycia reporterem odpowiedzialnym, rzetelnym i uczciwym lub medialnym celebrytą, którego umiejętności ograniczają się jedynie do kreowania siebie na środowiskową „gwiazdę" – poza przestrzenią aksjologicznych dylematów.

Maryla Hopfinger wskazuje na permanentną ruchliwość w sferze stwarzania tożsamościowego *ja*-. Badaczka sugeruje, że „to ciągły, niekończący się proces mogący zaistnieć jedynie w ścisłym związku ze światem zewnętrznym, w kontekście systemów, kodów, norm społecznych, które tworzą niepisane granice, zmienne i nieostre" [Hopfinger 2013: 5].

Stanisław Gajda zwraca uwagę na językowe uwarunkowania, powiązane ze stylistycznym aspektem wzorca gatunkowego, procesy świadomościowe, które zachodzą w warstwie językowej, ponieważ „stajemy się i identyfikujemy poprzez język" [Gajda 2008: 12]. „Zatem to język [dopowiada Magdalena Ślawska – uzup. M.B.], uruchamia mechanizmy tożsamościowe, pozwala nam definiować się i staje się integralną częścią opisu nas samych" [Ślawska 2019: 60].

Z powyższych definicji wyłania się skomplikowany obraz tożsamości dziennikarskiej uwikłanej w rewolucyjne przemiany w mediach na przełomie XX i XXI wieku. Trudno o jednoznaczny, klarowny obraz samego środowiska czy ujednolicony portret komunikacyjny najwybitniejszych przedstawicieli dziennikarskiej profesji w omawianej perspektywie. Obserwujemy konstytuowanie się dziennikarskiej tożsamości zgodnie z paradygmatem – *ja, które się ciągle zmienia oznacza ja, które żyje i tworzy*.

Jerzy Jastrzębski zauważa, że wobec przeobrażeń kulturowych, społecznych, politycznych i obyczajowych, które oddziaływały na obraz medialnego świata te, związane z symbolicznym konstytuowaniem się człowieka piszącego jako podmiotowego autora/reportera, spowodowały największą polaryzację stanowisk teoretycznych i badawczych. Jedne tendencje wzajemnie znoszą się, inne wzmacniają, powodując, że „dziennikarska tożsamość jest *poruszona*, *niestabilna, rozmyta*, a więc niezwykle trudna do określenia w jednoznacznej formule eksplikacyjnej" [Jastrzębski 2001: 35].

W tym miejscu warto przywołać trzy porządkujące zakresy dziennikarskich uwikłań tożsamościowych wyróżnione przez Stanisława Michalczyka:

- *mikropłaszczyzna* – dotyczy dziennikarstwa jako działania indywidualnego; ogląd przez pryzmat jednostki z jej poglądami i cechami;

- *mezopłaszczyzna* – to obraz dziennikarstwa rozpatrywanego jako zespół organizacji i stosunków między nimi; to analiza dziennikarza nie jako jednostki, ale struktur organizacyjnych, w których on funkcjonuje;

- *makropłaszczyzna* – to analiza związków między dziennikarstwem a całą społecznością/uniwersum mowy [Michalczyk 2008: 119-122].

W niniejszych rozważaniach skłaniam się ku perspektywie wyznaczonej przez mikropłaszczyznę. Uwzględnia ona kilka interesujących mnie aspektów: samoświadomość dziennikarską, pełnione role i realizowane zadania oraz hierarchię reprezentowanych przez reporterów wartości. Również odwagę i kreacjonizm w poszerzaniu granic gatunku, stylu oraz dyskursu, jak również poszczególnych typów wypowiedzi dziennikarskich.

Zawarta w *Słowniku terminologii medialnej* definicja dziennikarza wskazuje, że reporter to:

> osoba trudniąca się zawodowo gromadzeniem informacji i opinii jako danych do materiału prasowego, tworzeniem go lub redagowaniem, ale jednocześnie podkreśla, że za dziennikarzy uważa się też osoby, które trudnią się dziennikarstwem w charakterze wolnych strzelców, nie będąc zatrudnionymi etatowo w żadnej redakcji [Pisarek 2006: 45].

Stanisław Mocek w swojej definicji dziennikarza uwypukla kontekst twórczego zaangażowania. Zwraca uwagę na intelektualnie inspirujący i warsztatowo profesjonalny charakter jego działań, niezależnie czy jest osobą powiązaną etatowo z redakcją, czy wykonuje inny zawód, a dziennikarstwem zajmuje się niejako hobbistycznie lub tylko w określonym, wybiórczym aspekcie wykonując pracę, której brakuje ciągłości lub jest uzależniona od zwyczajów redakcyjnych [Mocek 2006: 27].

Zupełnie na inną perspektywę, podmiotową z humanistycznym oświetleniem, wskazuje Ryszard Kapuściński, pisząc, że „dziennikarstwo to gromadzenie doświadczeń: lepszych, gorszych, z reguły trudnych, wyczerpujących i męczących” [Kapuściński 2006: 8].

W ślad za autorem *Cesarza* przywołuję kilka autorskich, reporterskich definicji zawodu. Dziennikarze zwracają uwagę na misję, powinności i zadania, które realizują, poniekąd stwarzają siebie jako ludzi o specyficznych zainteresowaniach i wyróżniających się na tle innych profesji ciekawością świata. Reporterzy mówią też o pasji i utożsamiają wykonywanie zawodu ze sposobem na życie:

Jeśli reportera przestają ciekawić ludzie, jeśli z góry wie, co mu powiedzą, powinien zmienić zawód [Szczygieł 2022: 250]

Dwie rzeczy są ważne w byciu reporterem: *słuch i ciekawość*. Słuch to jest pewien rodzaj anteny. Trzeba odbierać nie tylko sens, ale i barwę słów. Trzeba wsłuchać się w świat, oddzielić się od szumu bezładnych dźwięków, żeby usłyszeć to, co jest ważne. Z *ciekawością świata nie można być nikim innym jak tylko reporterem. Bo komu innemu ciekawość jest tak bardzo potrzebna?* [Meloch 1981: 15] (wypowiedź Hanny Krall).

Przywiązuję ogromną wagę do szczegółów, do notatek, a ten zwyczaj notowania nieźle mi napsuł i namieszał w odczuwaniu tego, co widzę. Zarywałem nieraz noc, łaziłem po ulicach, notowałem, jak wyglądają stare domy, okiennice, ludzie, sklepy. Jest to nudne, ale niesamowicie pożyteczne. Bo jeśli wprowadzimy do reportażu kolory nieba i okolic to uzyskamy plastykę, obrazowość i autentyk w postaci żywego doświadczenia i doznania [Wańkowicz 1974: 583].

Jeżeli ma się w sobie rzeczywistą ciekawość świata, ona nie mija. Jest jak haj u narkomana, tyle że jest to haj wrodzony, który obywa się bez narkotyków. Jedynym narkotykiem jest frajda, że się żyje. Najciekawsze, najważniejsze, najprzyjemniejsze i najlepsze w pisaniu jest zbieranie materiałów. Potem przychodzi lęk, że się tego wszystkiego nie udźwignie, nie uderzy się we właściwy klawisz. *Ktoś mi powierza niezwykłą historię, a ja wiem, że nie znajdę słów, na które ta historia zasługuje* [Tuszyńska 1988: 71] (wypowiedź Hanny Krall).

Uwielbiam to, co jest poezją faktu, tchnienie prawdy. Jak małe reportaże [Antczak 2015: 58] (wypowiedź Hanny Krall).

Dziennikarz to ktoś, kto informuje. Jest odpowiedzialny za słowa i bohaterów. Ma wyjątkową świadomość trudnych, momentami skomplikowanych relacji między ludźmi, których historię opisuje. Powinien odnaleźć własną drogę i nie zapominać, że tak naprawdę liczy się reportaż, czyli finał wspólnej pracy nad tekstem, a nawet przygody, jak powiedziałaby scenarzystka, Linda Aronson [Aronson 2021: 45]. Pragmatycznie wyprofilowaną perspektywę reportażu odsłania w metatekstowych dopowiedzeniach Hanna Krall. Reporterka zapisuje świat, by uchronić przed niepamięcią to, co w XX wieku przydarzyło się zbiorowości i każdemu z osobna, ponieważ umieranie jest rzeczą osobistą i jednorazową.

Dla reportera najważniejszy jest reportaż. Nie pieniądze, nie kariera, bo nie robi się ani pieniędzy ani karier na reportażu, nie polityka i nie poprawianie świata. Dla reportera najważniejsze jest zapisywanie świata. *Reportaż może dokonać zapisu prawdziwego, dlatego jest pokusą zachowania tych wszystkich rzeczy dla potomnych* [Grzela 1999: 67] (wypowiedź Hanny Krall).

Decyduję się na pisanie tylko wtedy, kiedy mój organizm współbrzmi z jakąś historią, gdy zaiskrzy. Muszę nabrać pewności, która nie wynika ze stanu umysłu, raczej z właściwości ciała, organizmu. Mnie by się nie chciało opisywać każdej historii. *Musi być coś, co mnie poruszy, zastanowi, co skłoni do zadawania pytań samej sobie, muszę mieć też cień nadziei, że w tej zasłyszanej historii zawarte będzie jakieś uogólnienie. Że znowu się czegoś dowiem o tych paru odwiecznych prawdach*. Życie jest pełne zaskoczeń, dlatego na spotkaniach autorskich zawsze proszę – *opowiedzcie mi jakąś historię*. Ale nie zawsze ją opisuję. *Ludzie czasami się obrażają, ale ci, o których pisałam już na zawsze zostaną zapisani na kartach moich książek i to jest ten szacunek* [Bielas 1997: 12] (wypowiedź Hanny Krall).

Zaprezentowane wypowiedzi są tylko pewnym wycinkiem kompetencji generycznych środowiska dziennikarskiego. Celowo przytoczyłam wyłącznie fragmenty, które wyszły spod pióra mistrzów zawodu, znających warsztat i jednocześnie swoje ograniczenia, ale nie można im odmówić wiedzy o gatunku, który rozwijają. Ich refleksje są częścią świadomości komunikacyjnej we wszystkich proponowanych aspektach poznawczych – gatunkowym, pragmatycznym, stylistycznym, tekstotwórczym i dyskursywnym oraz próbą niezależnej autoprezentacji. W analizach przywoływanych tekstów dziennikarskich zwracam uwagę na wiedzę i umiejętności warsztatowe oraz indywidualność reporterów. Wielu z nich ma świadomość poruszania się wśród gatunków. Ważne są też ich fachowość i erudycja oraz nabyte kompetencje ułatwiające konkretyzowanie gatunków dziennikarskich w wybranych i atrakcyjnych dla obiorców wypowiedziach.

Najważniejszą perspektywą, w kontekście badań nad dziennikarstwem, jest spojrzenie podmiotowe, uwzględniające płaszczyznę kompetencji nadawczo-odbiorczych w układzie nadawca – dziennikarz – autor. Reporter jako twórca w perspektywie zindywidualizowanej funkcjonuje, jak zaznacza Bożena Witosz, „jako postać której światopogląd i związany z nim sposób postrzegania świata oraz wartościowania tegoż świata i siebie w owym świecie pozostają wartościami nierozerwalnie ze sobą powiązanymi" [Witosz 2000a: 76].

Janusz Sławiński, uwzględniając dziennikarza znającego zasady świadomości komunikacyjnej, traktuje go „jako tego, który powołał do istnienia dzieło i funkcjonuje w jego obrębie" [Sławiński 1989: 48].

Spostrzeżenia Sławińskiego uzupełnia Aleksandra Okopień-Sławińska. Przyjmuje podobną perspektywę oglądu, ale poszerza ją o językowe kompetencje autorów i zakorzenienie ich w komunikacji medialnej [Okopień-Sławińska 2001b: 117]. Jerzy Bralczyk wypowiedź uczonej wzbogaca o „aspekt jednoczesności istnienia, również poprzez tekst i kreację autora na zewnątrz tekstu oraz jego funkcjonowanie w strukturze i semantyce wypowiedzi językowej, którą sam stworzył" [Bralczyk 2004: 18]. Ujęcie badacza wyklucza zatem słowa Rolanda Barthesa, który postawił tezę o *śmierci autora* [Barthes 2012: 135]. Małgorzata Czermińska zauważa, że „gdyby rzeczywiście przyjąć nieobecność autora w dziele, to należałoby założyć istnienie jakiegoś skryptora oraz uznać, że to nie my mówimy językiem, ale język mówi nami" [Czermińska 2005: 211]. W obliczu wielości naukowych oglądów oraz reporterskich wypowiedzi o autotematycznym charakterze postawa francuskiego strukturalisty wydaje się nieuzasadniona.

Zdaniem Ryszarda Kapuścińskiego obecność reportera w tekście stanowi zasadniczą manifestację dziennikarskiego *ja*-, konceptualizuje również jego wypowiedzi:

> […] sama konstrukcja, opowiadanie, to początek i połowa osiągnięcia. *Nie będzie ono kompletne, póki reporter nie stanie się jego częścią. To daje opowiadaniu spoistość, to właśnie znajduje się w centrum lasu rzeczy* […] jest pewien egotyzm w tym, że skarżę się na upał, głód lub ból, ale fakt, że to wszystko przeżyłem, nadaje narracji prawdziwość. To ja tam byłem, doświadczyłem i widziałem, więc moja obecność w tekście jest jak najbardziej adekwatna, ba, nawet potrzebna dla właściwego odbioru przez czytelników wobec których staram się zachować uczciwą prawdę należycie przeżytego losu [Kapuściński 2003: 78].

Zupełnie inaczej swoje uczestnictwo w strukturze i stylistycznym ukształtowaniu reportażu uzasadnia Hanna Krall. Reporterka unika opowiadania w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Relacjonuje w trzeciej, podkreślając dystans wobec przedstawianych historii. Krall próbuje pogodzić dwie perspektywy – podmiotową i obiektywizującą. Nie przemyca osobistych wątków, ponieważ, jak podkreśla, najważniejszy jest tekst. Inne role dziennikarka wyznacza bohaterom i czytelnikom – przytaczam kilka jej wypowiedzi:

> *Mam kompleks, że moi bohaterowie żyją prawdziwym życiem, a ja tylko to życie powielam i to moje życie jest czasem na niby*. Ja przeważnie piszę o ludziach szczęśliwych i jakoś w tym wszystkim smutnych. O tych nauczycielkach z siennym katarem, o pięknej Jadźce sztygarce, o naczelniku, który prosił, że gdybym dodała trochę seksu to może i reportaż dobry z tego by wyszedł. *Mam takie wrażenie jakby ludzie mnie szukali. Żebym opisała ich los. To się nosi w sobie, w swoim brzuchu* [Miller 1983: 280].

W moich książkach są tylko jedni ludzie. Nie jestem jak Kapuściński. Nie patrzę szeroko poprzez panoramę, wojny czy rewolucje. *Wszystko sprowadzam do jednego człowieka, bo jego los mogę ogarnąć, pojąć, kiedy trzeba – zmierzyć się z nim* [Sołtysiak 1990: 17].

Trzeba pisać tylko o tym, co jest ważne, o czym trzeba zawiadomić ludzi, a nie, co jest potrzebne autorowi lub bohaterowi [Meloch 1981: 16].

Gdyby reportaże nie były czytelnikom potrzebne, to moi bohaterowie nie chcieliby mi tego wszystkiego opowiadać. Gdyby nie były potrzebne mnie, to nie zapisywałabym świata, a ludzie nie chcieliby tego czytać. To taka złożoność. Prosta, a zarazem skomplikowana. Takie jest życie. Proste i skomplikowane. Ja to widzę w tym całym pisaniu. Nie ma ludzi dobrych i złych. Są tylko mądrzy albo głupi. Byli dobrzy Polacy, dobrzy Żydzi, dobrzy Niemcy. Byli też źli Polacy, źli Żydzi i źli Niemcy. Nie generalizuję. Zachowuję tylko wyraz twarzy kobiety wiecznie zdziwionej [Szczygieł 2015: 86].

Między bohaterem a autorem tworzy się coś na kształt miłości. Najpierw jest uwodzenie, bliskość, a po wydrukowaniu tekstu rozstanie. Różnie ludzie na to reagują. Niektórzy histerycznie. Nie zaprzyjaźniam się łatwo, a moja relacja z bohaterami zawsze kiedyś się kończy. Ta z Izoldą R. trwała kilkanaście lat. To wyjątek [Szczygieł 2015: 175].

Nieobecność reporterki w tekście jest silnie uzasadniona przez tematy, które porusza. Holokaust wymaga od niej dyskretnej perspektywy obserwującej i przezroczystego języka, który manifestuje się w oszczędności dziennikarskiej narracji. Jej reportaże-świadectwa nigdy nie są nachalne. Pozostawiają poznawczy niedosyt głównie w aspektach tematycznym, pragmatycznym i stylistycznym wzorca gatunkowego. Krall unika rozbudowanych konstrukcji zdaniowych. W jej narracji przeważają wypowiedzenia proste i parataktyczne. Rzadziej hipotaktyczne. Reporterka mówi i pisze dokładnie tyle, ile wymaga temat ujęty w *formę*. Zdaniem Joanny Jeziorskiej-Haładyj, Krall „rozumie formę zarówno jako strukturę dzieła, jak i jego styl" [Haładyj-Jeziorska 2013: 269]. Przywołuję kilka wypowiedzi Hanny Krall ilustrujących powyższe spostrzeżenia:

W pisaniu pomaga mi malarstwo. Lubię jak na pierwszym planie dużo się dzieje, jest dużo ludzi, jakiś zgiełk i chaos, a gdzieś w tle dzieją się rzeczy naprawdę ważne, wzniosłe i to jest chyba ta moja perspektywa, ta nadwyżka. Bo kogo obchodzi lot Ikara wpadającego do wody? Inny człowiek niesie krzyż, nikt na nich nie zwraca uwagi i nie wie, jakie to ważne dla ludzi, jak to bardzo zmieni świat. Mówię o obrazach *Upadek Ikara* i *Drodze Krzyżowej* Breugla [Szczygieł, Tochman 2015: 115].

Moje pisanie jest powściągliwe. Im straszniejsza historia, tym mniej słów. Prostota jest dziś nie tylko wyborem, ale i koniecznością. To, o czym piszę nie zniosłoby żadnych ornamentów, pióropuszy. Potrzebna jest *forma*, która oddali te wszystkie straszne rzeczy na bezpieczną odległość [Tuszyńska 1988: 72].

Świat dociera do nas poprzez szczegóły. I tak należy pisać. Są szczegóły małoistotne, ale są też *te znaczące* jak fotel babci, który stał się rekwizytem piekła, kiedy zabili dziadka, bo w bunkrze kasłał i mogli wszyscy zginąć [Szczygieł, Tochman 2015: 204].

Piszę tyle, ile powinnam. Po co więcej? Słowa są *zużyte*, już wszystkie były. Muszą być tylko te *niezbędne* [Szczygieł, Tochman 2015: 232].

W reportażach dla mnie najważniejsza jest wiedza o tym, jak bardzo człowiek potrafi być dobry albo jak bardzo zły [Antczak 2015: 80].

Gromadzę dokumentację, która może się przydać – kiedyś, komuś, ktoś stworzy arcydzieło. Może jakiś Faulkner albo Mann przyszły napisze książkę o Zagładzie i sięgnie do moich książek. Myślę, że jest to rola bardzo pożyteczna – rola sumiennego poszukiwacza [Antczak 2015: 72].

Bycie reporterem to pewna filozofia zawodu, a nawet filozofia życia. Mam pewną prywatną teorię, że jedni ludzie żyją, a *drudzy ludzie zapisują*. Żyją ci, którzy budują, niszczą, rządzą, walczą, a inni zapisują ich prawdziwe życie. *Ja jestem tą, która zapisuje, i to jest powołanie reportera* [Antczak 2015: 72].

To, że mogę żyć życiem innych ludzi jest przywilejem. Jest podobieństwo między życiem reportera i aktora. To samo przeżywanie cudzego losu, utożsamianie się z nim i wzbogacenie, zwielokrotnienie własnego, pojedynczego życia [Antczak 2015:72].

W badaniach kompetencji generycznych reporterów szczególnie istotne wydają się ich próby manifestacji różnorodnych aktualizacji wzorca gatunkowego oraz jego twórcze przekształcenia, które można odnaleźć w planie tekstowym. Uważam, że najważniejsze ślady społecznej roli dziennikarzy oraz przyjęcie perspektywy podmiotowej w odniesieniu do konkretnego gatunku i określonych praktyk komunikacyjnych świadczą nie tylko o ich świadomości generycznej, ale przede wszystkim konstytuują ją w kontekście perspektywy dyskursywnej. Uznaję za Marią Wojtak, że znaczącymi śladami obecności autora w tekście pozostają liczne wypowiedzi o charakterze metatekstowym zawarte w przedmiocie wypowiedzi na poziomie wewnątrztekstowym i zewnątrztekstowym. Dotyczą one wyboru konkretnego gatunku, jego struktury i tematu, a przede wszystkim aspektu stylistycznego oraz pragmatycznej sytuacji w polu nadawczo-odbiorczym (aspekt pragmatyczny świadomości gatunkowej twórców) [Wojtak 1992: 235-244].

Świadomość nazwy czy historii reportażu jako gatunku odnalazłam w wypowiedziach reporterów różnych pokoleń. Marian Brandys w liście do Melchiora Wańkowicza ubolewał nad przesadną poetyzacją rzeczywistości, która dopuszcza łamanie wyznaczników

gatunkowych omawianego gatunku na rzecz maniery literackości. Ta wypiera dokumentaryzm, czyli najważniejszą cechę reporterskiej sprawozdawczości:

Reportaż artystyczny powstaje dopiero wtedy, kiedy autor zakłada sobie napisanie doskonałego reportażu. Nie powstaje natomiast nigdy, kiedy autor traktuje pisarstwo reportażowe jako pretekst do marnych etiud literackich. Wiemy, ilu reporterów zmarnowało się, popadając w drażniącą manierę artystowską próbując na siłę przekazać czytelnikom coś środkami artystycznymi na modlę Kafki czy Faulknera [Wańkowicz 1974: 61].

W podobnym tonie, choć uwzględniając stylistyczne i tematyczne aspekty wzorca gatunkowego reportażu prasowego, wypowiada się Hanna Krall. Reporterka, która poprzez swoją kreatywność i dziennikarską dociekliwość poszerza pole gatunkowych odniesień dopuszczając np. liczne przekształcenia w aspektach wzorca np. rozbudowanie świadomości gatunkowej o prozę fikcjonalną z autobiograficzną dominantą (powieści *Sublokatorka*, *Król kier znów na wylocie* czy *Okna*). Jednocześnie dziennikarka konsekwentnie uważa siebie za reporterkę uwzględniającą zasady relewancji gatunkowej. Podkreśla różnice w pisarskim i reporterskim zapisie historii:

Pisarz to ktoś wielki, kto ma ogromną odwagę, stwarza świat, zaludnia go. Są parowy, ulice, domy, topografia, rozpoznaje się miejsca i ludzi. A ja nie stwarzam, ja mówię o świecie stworzonym przez kogoś innego. W końcu Wielki Scenarzysta czy Wielki Reżyser tak się natrudził, więc muszą znaleźć się ludzie, którzy będą chcieli to rzetelnie zapisać a czytelnicy przeczytać [Szczygieł, Tochman 2015: 65].

Autorka pisze również o uczciwości reporterskiej i należycie udokumentowanej rzeczywistości. Wskazuje na obecność tekstowych wykładników fikcji w swoich tekstach, choć rozumie, że ufikcjonalnienie wypowiedzi reporterskich – nawet najbardziej uzasadnione, budzi w krytykach jej twórczości ambiwalentne postawy, najczęściej kontestujące jej koncepcyjne wybory. Stara się zatem powiadamiać odbiorców w metatekstowych wypowiedziach o zamiarach i skali eksperymentów. Dziennikarka w reportażach holokaustowych występuje w roli rekonstruktorki, czasami słuchaczki ludzi ogarniętych amnezją przeszłości. Wtedy fikcja traktowana jako niemożność dotarcia do tego, jak było naprawdę, jest w pełni umotywowana. Dlatego tak ważna okazuje się świadomość generyczna autorki i jej rozległe pisarskie kompetencje składające się na tożsamościowy portret reporterki oświetlony aspektami wzorca gatunkowego. Krall zauważa, dopuszczając w swoich tekstach fikcjonalne praktyki, że:

reportaż literacki absolutnie nie może być fikcją. Jeżeli przedostaje się do niego fikcja to już nie jest reportaż. Ale jeżeli oświadczam, że coś mogło wyglądać tak, jak opisuję, a nie jestem pewna, czy wyglądało, to nie jest fikcja. To tylko moje przypuszczenie. *Czytelnik musi być powiadomiony o tym, że ja nie wiem na pewno.* Wtedy

jestem w porządku. *Czasami wprowadzam fikcyjne postaci w tkankę reportażu, ale taki zabieg musi być umotywowany. Podobnie jak mieszanie czasów czy niedopowiedzenia, czyli zostawienie jednak miejsca na pewien domysł. Także fikcjonalnej proweniencji* [Bereś 2007: 15-18].

W historiach, które opowiadam jest prawdziwa śmierć, prawdziwy strach, prawdziwa odwaga. Może i czytelnicy mają dosyć wymyślonych historii, może chcą usłyszeć pytania, na które nie ma odpowiedzi? [Antczak 2015: 95].

Aspekt pragmatyczny reporterskiej świadomości, czyli jeden z sygnałów wzorca gatunkowego realizuje się w reporterskich wypowiedziach uwzględniających, jak zaznacza Maria Wojtak, wpisanie w tekst nadawcy i odbiorcy, specyficznie dookreśloną i stosownie wymodelowaną komunikacyjnie sytuację nadawczo-odbiorczą, zbiór intencji oraz typowy dla gatunku kontekst życiowy (jego prymarne zastosowanie komunikacyjne). Reporterzy poszerzają definicyjne eksplikacje lubelskiej lingwistki o wyznaczniki tożsamościowe w oświetleniu świadomości lub kompetencji generycznych, wpisując w pragmatyczne uwarunkowania gatunku ciekawość świata, uczestnictwo w kulturze partycypacji oraz budowanie spójnych, opartych na zaufaniu relacji z bohaterami i czytelnikami. Uwzględniają również kontekst powstawania wypowiedzi, na przykład umiejętność zadawania pytań, co, zdaniem Magdaleny Ślawskiej, zbliża reportaż do struktury wywiadu.

Wspomniana ciekawość świata jest jedną z kompetencji komunikacyjnych reporterów. Piszą o niej jako koniecznym warunku uprawiania zawodu i podają jej różne definicje, często odwołując się do potocznej leksyki. Ciekawość można uznać za ważny składnik konstytuujący tożsamość reportera i podmiotowy aspekt stosownej oraz starannie wyselekcjonowanej metody pozyskiwania informacji czy relacjonowania zjawisk. Tak ową właściwość reporterską określa Egon Erwin Kisch:

Najbardziej gwałtowna z moich cech to *ciekawość*. Gdy jadę tramwajem tak długo się kręcę, póty nie dowiem się, co czyta mój sąsiad. Jeśli kogoś odwiedzam, to przeczytam wszystkie numery z notesu, który leży koło telefonu. Na starych cmentarzach poszukuję znajomych nazwisk. Przechodniów zasypuję pytaniami najbardziej osobistymi. Żaden napis tak mnie nie ciągnie niż ten: WZBRONIONE KISCH [Wańkowicz 1974: 82].

Hanna Krall łączy ciekawość z dociekliwością oraz reporterskim słuchem wychwytywania nośnych tematów, które w konsekwencji nie są tak bardzo potrzebne ani bohaterom, ani nawet czytelnikom, jak jej samej, by dookreślić tożsamościowe *ja*- i lepiej poznać się w perspektywie symetryczności dziennikarskiej: reporterskie *ja*- rozwija się symultanicznie z ja- podmiotowym:

Reporterzy muszą być *ciekawi*, bo nie będą słyszeć. Reporter musi mieć ucho na ludzi i świat. Pracują w tworzywie, które daje im życie. Czasami wystarczy, że usłyszę tylko to jedno zdanie i mam. Mam więcej niż chciałam. I to jest ta radość reporterska, że zaspokoiło się ciekawość, a przy okazji znowu znalazło się odpowiedź na pytania, które nurtują, ale pozwalają czegoś dowiedzieć się o tym świecie, o powtarzalności zachowań i raz na zawsze rozdanych rolach. To chociażby wiedza wyniesiona z opowieści, które zapisałam w reportażach holokaustowych. Nie lubię tego określenia, ale przylgnęło do mojego reporterskiego wizerunku [Miller 1983: 275].

Pragmatycznie oświetloną świadomość genologiczną konstytuują również dziennikarskie pytania. Owe praktyki, które przynależą do zbioru kompetencji zawodowych wyprofilowanych gatunkowo i dyskursywnie, ułatwiają między innymi zbudowanie spójnego wizerunku bohatera osadzonego w przedstawionym świecie oraz nawiązanie z nim specyficznych relacji w perspektywie komunikacyjnej. Autorzy tekstów przyjmują różne postawy: jedni pytają, inni czekają na pierwszy krok bohatera. Ktoś musi przełamać barierę milczenia i rozpocząć proces tworzenia, lepienia wypowiedzi – jak często powtarzają reporterzy. Prezentuję poniżej wypowiedzi twórców wyekscerpowane z tomu *Fakty muszą zatańczyć* autorstwa Mariusza Szczygła [2022]:

Nie zadawać głupich pytań – trzeba się przygotować do rozmowy. Im więcej wiesz, tym lepiej, bo bardziej świadome są pytania [Szczygieł 2022: 245] (wypowiedź Lidii Ostałowskiej).

Na głupie pytania też są fajne odpowiedzi, tylko trzeba umieć zadawać te głupie pytania. A najlepsze odpowiedzi są na proste pytania [Szczygieł 2022: 245], {wypowiedź Filipa Springera).

Bohatera spotykam raz. Nie lubię wracać i dopytywać [Szczygieł 2022: 245], (wypowiedź Magdaleny Grzebałkowskiej).

Z innej perspektywy na przywołane praktyki komunikacyjne, budujące tożsamość reportera i jego świadomościowy portret oświetlony pragmatycznie, z cechami zaznaczonymi w kompetencjach generycznych, czyli umiejętnościach odnajdywania się w przeróżnych sytuacjach nadawo-odbiorczych, prezentuje Hanna Krall. Reporterka ostrożnie podchodzi do relacyjności. Jest introwertyczką, więc zamiast zadawania pytań preferuje obserwacyjność jako dominującą cechę jej warsztatu reporterskiego. Dziennikarka deklaruje:

Nie trzeba zadawać wielu pytań. To niezdrowe. Niepotrzebne [Szczygieł 2022:253].

W innej wypowiedzi reporterka odróżnia stawianie pytań od rozmowy. Pytania zazwyczaj onieśmielają bohaterów. Rozmowa jest rodzajem psychodramy. Może przynieść

ulgę obu stronom. Pozwala na zbudowanie spójnej relacji lub jej rozczłonkowanie albo, w krytycznej sytuacji (co w praktyce dziennikarskiej nie jest rzadkim zjawiskiem) braku zaufania wobec reportera, uniemożliwienie zapisu. Tak rozumiem poniższą deklarację Hanny Krall:

Dla mnie reportaż to nieustająca rozmowa, ale czekam aż zagadnie bohater, wtedy razem szukamy odpowiedzi. Nigdy nie zadaję pytania: dlaczego? Raczej pytam samą siebie, jak bym się zachowała w danej sytuacji. Ciekawość świata jest często ciekawością samej siebie Człowiek chce mówić, a ja chcę słuchać. Reportaż to jest nasza wspólna sprawa. *Jeśli ktoś nie chce rozmawiać, nie ponawiam prośby. Wiem, że powstałby niedobry, nieprawdziwy tekst* [Szczygieł 2022: 154].

W podobnym tonie wypowiada się Jarosław Mikołajewski (poeta, reportażysta):

To jedna z najwspanialszych zasad reportażu: nie pytać, tylko czekać. Budować klimat, namiastkę przyjaźni. Zaplanowanej, ale autentycznej. Pytać o poglądy, nawet o fakty to porażka, kapitulacja, przegrana z czasem i charakterem. Bardzo często znaczy to tyle, co wymuszać odpowiedź. Potrzebny jest nastrój. Naturalny poród słowa. *Pod presją pytania bohater wypowiada słowa jałowe, urodzone na siłę* [Szczygieł 2022: 254].

Co istotne, aspekt pragmatyczny reporterskich wypowiedzi pojawia się w kontekście także innych sygnałów wzorca gatunkowego reportażu prasowego: struktury, tematu czy języka. To rodzaj postawy twórczej uwzględniającej człowieka w centrum wszelkich działań komunikacyjnych zachodzących w logosferze. Uznaję zatem charakter relacji między reporterem a bohaterem za część kompetencji tekstotwórczych w oświetleniu tematycznym. Zaliczam do owego aspektu reporterskie gromadzenie materiałów oraz wpisanie perspektywy bohatera w opowieść, która jest wspólną sprawą opowiadającego i zapisującego usłyszane fakty.

Hanna Krall dokumentuje wyjątkowo starannie. Często wraca do bohaterów, żeby zapytać o szczegóły. Dla nich nieważne, dla niej niezbędne w budowaniu spójnej wizji świata przedstawionego. Poniżej przedstawiam kilka wypowiedzi autorki (wyekscerpowane z tomu *Fakty muszą zatańczyć*) [2022], które ilustrują omawiane praktyki:

Trzeba rozgarnąć słowa i dotrzeć do historii, które ludzie opowiadają. Czasami bardzo nieskładnie, z lukami w pamięci. Trzeba podjąć ten trud [Szczygieł 2022: 154].

Nie osądzam, nie oburzam się. Mój organizm nie wytwarza oburzenia, czasami i to bardzo rzadko. Czasem wytwarza zgorszenie. Tak chyba można opisać doświadczenie, kiedy słuchałam wyroku w sprawie Grzegorza Przemyka [Szczygieł 2022: 74].

Ja rzadko notuję. Raczej coś, co nie jest bezpośrednio związane z tematem reportażu np. zegar, karafka, kolor ścian. Nie znoszę magnetofonu, bo potem jestem jego niewolnicą. *Ja zagęszczam. Z wielu zdań robię jedno, bo takie powtarzanie dosłowne jest nudne i zabija reportaż. To jest moja metoda wirówki*. Robię jedną wypowiedź z wielu i to jest dozwolone, to jest nawet prawdziwsze od tych dziesięciu rozwleczonych zdań o niczym [Szczygieł 2022: 279].

Kiedy wybitny lekarz z Iowa opowiadał mi swoją historię, nie wyciągnęłam nawet długopisu, jednak kiedy zaczął mówić o swojej żydowskiej prababce, która była uzdrowicielką i znała na pamięć Pięcioksiąg, ale kiedy wydano ją za mąż i obcięto włosy, obudziła się po nocy poślubnej, nie pamiętając ani jednego słowa. Ta prababka uzdrawiała ludzi przez dotyk, on jest wybitnym chirurgiem o niezwykłych rękach: rany, których dotyka zawsze się goją [Antczak 2015: 123].

Czasami odmawiam i mam wyrzuty sumienia. Jednemu człowiekowi powiedziałam, że *tego jest za dużo na życie, a za mało na literaturę* [Antczak 2015: 124].

Bardzo powoli wchodziłam w ten świat. Ludzie najpierw opowiadali mi o świecie, który istniał, a potem opisywali, jak zginął. Zrozumiałam, że wszystko, co przytrafiło się Żydom, przytrafiło się też ludzkości. Wchodziłam w ten świat z przekonaniem, że to nie jest tylko sprawa wewnątrzżydowska. To jest wewnątrzludzka sprawa. Na pytanie, dlaczego piszę o Żydach, odpowiadam – to nie jest o Żydach, to jest o ludziach [Antczak 2015: 133].

Wojna, Zagłada. To nie są dla mnie tematy. *To jest cały świat i on mnie nie chce opuścić*. Wszystko jest zwielokrotnione. W dzisiejszych czasach mamy inny wymiar. Jest na naszą miarę. Wojna i przeżycia tych ludzi nie były na naszą miarę [Antczak 2015: 135].

Warto zwrócić uwagę na rozbudowaną świadomość genologiczną Hanny Krall. Dziennikarskie kompetencje reporterki przejawiają się w aspektach tematycznym, pragmatycznym i strukturalnym wzorca gatunkowego. Hanna Krall ma świadomość przemian zachodzących w strukturze wypowiedzi i odpowiednio profiluje je definicyjnie. Zwraca też uwagę na funkcję intencji (potencjał illokucyjny wypowiedzi), czyli powiadamiania o faktach i okolicznościach towarzyszących stosownie wymodelowanej sytuacji nadawczo-odbiorczej.

Sposoby na reportaż zmieniają się. Kiedyś dzieliłam świat na szczegóły: swetry, meble, bibeloty, czarne garnitury, krawaty na gumkach, brudne okna i szarość PRL-u. Potem oddzielałam to, co zbędne i składałam na nowo. Ale potem napisałam *Zdążyć przed Panem Bogiem* i niespodziewanie zauważyłam, że to się sprawdza i przy wielkich sprawach [Szczygieł 2002: 86].

W PRL-u ważnym tematem dla reportera było to, co widać: w zmęczonych, zalęknionych lub apatycznych twarzach ludzi, w odpadających tynkach, w kolejkach, w karaluchach w hotelu, w degradacji świata [Antczak 2015: 119].

Kiedy pracowałam w *Polityce,* bałam się miałkości. PRL był miałkością. Nie było ani wielkiego dobra ani wielkiego zła. Uważałam, że trzeba wyrwać się z tego, że człowiek powinien starać się o wzniosłość. Kiedy poznałam Marka Edelmana, byłam już pewna, że miałkość mi nie grozi i nie muszę zabiegać o wzniosłość, ponieważ ona jest zawarta w tym, co jest istotą, o czym rozmawiałam z nim i innymi ludźmi, którzy to przeżyli i powiadamiałam innych o tym, co im się przytrafiło [Antczak 2015: 121].

Trzeba pisać tylko o tym, co jest ważne, o czym trzeba zawiadomić ludzi, a nie co jest potrzebne autorowi lub bohaterowi [Szczygieł, Tochman 2015: 86].

Ostatnia z cytowanych wypowiedzi reporterki odnosi się do uczciwości wobec bohaterów i odbiorców. Kwestie etyki zawodowej podejmują też inni mistrzowie zawodu. Ryszard Kapuściński zaznacza, że „aby być dobrym reporterem trzeba przede wszystkim być dobrym człowiekiem" [Kapuściński 2013: 46]. Można to osiągnąć tylko poprzez reporterski filtr postanowienia o byciu uczciwym. Hanna Krall ujmuje problem metaforycznie, przywołując leksem *tunel*:

Kiedy reportaż ma być o czymś ważnym, to trzeba go przepuścić przez siebie jak przez *tunel*. Nie ma innej drogi. Nie ma objazdu tego tunelu. Ważne jest to, ile się doda od siebie do zewnętrznego, cudzego świata [Szczygieł 2022: 93].

W kompozycji tekstów, o czym wiedzą świadomi reporterzy, ważne są obszary strategiczne. Aspekt strukturalny wzorca gatunkowego w taksonomicznym ujęciu Marii Wojtak uwzględnia takie ich sygnały: ramę tekstową, korpus, podział na komponenty strukturalne (segmenty) i relacje między nimi, czyli różnorodne zjawiska z zakresu typowych dla gatunku układów poziomych, a także architektoniki tekstu [Wojtak 2019: 115]. Reporterzy używają na określenie struktury innych sformułowań. W ich wypowiedziach pojawiają się leksemy: *kształt*, *forma*, *początek*, *akapit*. Dla Hanny Krall, o czym już wspominałam, najważniejsza jest *forma/formuła/formuliczność*. Reporterka stosuje przywołane określenia wyjątkowo świadomie. Łączy wyznaczniki strukturalnego aspektu wzorca z przedstawianą sytuacją w perspektywie komunikacyjnej uwzględniając sygnały aspektu stylistycznego – dookreślonego pragmatycznie i uwarunkowanego strukturalnie ze zróżnicowanym zasobem cech ekstralingwistycznych związanych z genezą gatunku.

Forma, według reporterki, jest sposobem na zapisywanie świata. Oznacza również dobór bohaterów, tematów, słów, które nie zdążyły się zużyć i stosowne, czyli zdystansowane, ujmowanie „sytuacji granicznych" w perspektywie Zagłady, w kompozycję, z rodzajem pewnej nadwyżki/wysublimowanego naddatku w postaci mitu [Szczygieł, Tochman 2015: 87].

Świadomość gatunkowa reporterów przejawia się w ich szacunku dla bohatera, jego hierarchii wartości i wrażliwości czytelnika. Wyraża się w akceptujących postawach. Można ją ująć w przeciwstawienie układających się konfiguracjach: *faktografia – uniwersalizm*, *dokumentaryzm – obrazowość*, *obecność autora w tekście – autor zdystansowany*, *aktualność – historyzm*, *obiektywizm – subiektywizm*, *spetryfikowana struktura – eksperymenty formalne*. Jak konkluduje Magdalena Ślawska, „świadomość owa manifestuje się również w postawie autora, *który jest lub staje się w procesie tworzenia tekstów"* [Ślawska 2019: 166].

### 3. Metatekst jako przejaw świadomości dziennikarskiej

Świadomość gatunkowa reporterów przejawia się również w wypowiedziach dookreślonych prefiksem meta-. Przedrostek ten odnosi się do pojęcia metatekstu, który rozumiem jako '*tekst o tekście*'. Pojęcie to tworzy drugą płaszczyznę wypowiedzi, która pełni różne funkcje wobec tekstu prymarnie zaznaczonego. Meta- oznacza jego (ponowne, bardziej świadome) odczytanie w perspektywie pragmatycznie dookreślonej sytuacji komunikacyjnej. Anna Wierzbicka metaforycznie odnosi się do omawianego zjawiska, podkreślając, że „wypowiedź o rzeczy może być poprzetykana nitkami wypowiedzi o samej wypowiedzi. W pewnym sensie te nitki mogą zszywać tekst o rzeczy w całość mocno się trzymającą, właśnie bardzo spójną […] niemniej same nitki metatekstowe są jednak ciałem obcym" [Wierzbicka 1971: 106]. Magdalena Ślawska traktuje metatekst jako „przejaw świadomości reportera, który w komentarzu do tekstu ujawnia się jako jego twórca" [Ślawska 2019:169]. Kontekst samoświadomości zauważają również Jerzy Bartmiński i Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska. Badacze wskazują na pragmatyczny aspekt reporterskiej świadomości gatunkowej zauważając, że „autor nie tylko mówi o czymś, ale udziela również odpowiednio wyprofilowanych wskazówek, jak ów tekst odbierać i w jakim kontekście go odczytać. Piszący może również zdradzać, jak przedmiot wypowiedzi powstawał, jaki ma do niego stosunek, wreszcie, jak funkcjonuje w przestrzeni praktyk komunikacyjnych" [Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009: 186].

Reasumując: metatekst spaja wypowiedź i często odsłania reguły jej organizacji, czyli realizuje uwarunkowania twórczej konkretyzacji aspektu strukturalnego wzorca gatunkowego, o czym pisze Maria Wojtak. Elementy tekstowe w praktyce operacjonalizacji odsłaniają wyznaczniki struktury, czyli ramę delimitacyjną, tytuły, lidy, korpus

oraz poszczególne jego segmenty, jak również relacje między nimi w ramach architektoniki tekstu [por. Żydek-Bednarczuk 2005: 165-194; Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 105].

Zdaniem Bożeny Witosz „w wypowiedzi metatekstowej istnieją te składniki mowy, które ujawniają strategię nadawczą podmiotu, a więc elementy informujące o stosunku nadawcy do własnej wypowiedzi, przedstawionego świata i odbiorcy" [Witosz 2001: 76].

Metateksty mogą funkcjonować w tekście nadawcy oraz poza nim. Pierwsza perspektywa wydaje się szczególnie interesująca ze względu na rozmaite związki między przedmiotem wypowiedzi a sytuacją nadawczo-odbiorczą w ujęciu aspektu pragmatycznego wzorca gatunkowego. Świadczy też o konieczności umieszczenia tak rozumianego tekstu o tekście w perspektywie świadomości gatunkowej reporterów. Ilustracją dla powyższych ustaleń są opowieści Hanny Krall o powstawaniu utworów zawarte w tkance jej reportaży. Dzielę je na informacje oświetlane poszczególnymi aspektami wzorca gatunkowego. Podstawę materiałową rozważań stanowią wypowiedzi wewnątrztekstowe zawarte w reportażu *Powieść dla Hollywoodu* [1989].

W aspekcie tematycznym wzorca gatunkowego oświetlonym przez wymodelowane reportersko wyznaczniki świadomości generycznej i tożsamości reporterki pojawiają się refleksje związane z tematem i sposobem jego tekstowej reprezentacji (punkt widzenia bohatera, zakres szczegółowości, postawa podmiotu wobec podjętej tematyki, a także hierarchia wartości i inne składniki przedstawionej rzeczywistości).

W *Powieści dla Hollywoodu* główną bohaterką jest Izolda. Starzejąca się Żydówka mieszka w Izraelu. Podczas wojny ratowała męża, nie zważając na konsekwencje: bicie, przesłuchania, donosy, gwałty, pobyty w obozach czy utrata najbliższych. Cel był jeden: uchronić go od śmierci, nawet kosztem siebie. Izolda proponuje Hannie Krall napisanie książki o swoich doświadczeniach. Reporterka zdradza stosunek bohaterki do mającego powstać tekstu. Ujawnia też swój punkt widzenia. Każda z kobiet ma inny pomysł na opisanie przeżyć Izoldy. Bohaterka chce grubego *buchu*, Krall reportażu. Fragmenty, które poniżej przytoczę, są odwołaniem do tekstowej reprezentacji wszystkich aspektów wzorca gatunkowego utrwalonych w typologii Marii Wojtak. *Powieść dla Hollywoodu* jest reportażem metatekstowym, tekstem o pisaniu tekstu, zbiorem informacji o jego organizacji, gromadzeniu materiału i selekcji wątków, szukaniu formy, o relacjach między reporterką a bohaterką oraz

o sprzecznych oczekiwaniach, co do sposobu relacjonowania życia Izoldy. Ważne w proponowanym ujęciu pozostają: struktura tekstu, relacje między segmentami wypowiedzi oraz sposób opisywania/zapisywania doświadczeń Izoldy. Również pozostałe aspekty wzorca gatunkowego - tematyczny, pragmatyczny i stylistyczny pozostają oświetlone metatekstową perspektywą tożsamości gatunkowej/dyskursywnej reporterki. Konflikt jest osią wyznaczającą napięcia i buduje strukturę reportażu. Rodzi się na styku odmiennych oczekiwań. Izolda chce, jak wiemy, grubej książki (to słowo pojawia się w tekście 17 razy), Hanna Krall reportażu, który powstałby zgodnie z jej wrażliwością dziennikarską i poetyką zdeterminowaną poprzez skrótowość, kondensację wątków i odpowiednio wyprofilowaną formę. Owa kompozycja nadałaby tekstowi stosowny dystans wobec opisywanych, drastycznych wydarzeń z życia Izoldy. Dzielę tekst reporterki, próbując wyekscerpować metatekstowe wyznaczniki (w reportażu dominują dwa wątki – metatekstowy i znacznie oszczędniej potraktowany, czyli wojenne losy Izoldy):

- formuła inicjalna zaznaczona zwięźle, z elementem zaskoczenia, który budzi ciekawość autorki, akapit z dominantą dialogową, czyli strukturującą przedmiot wypowiedzi oraz informującą o celu spotkania dziennikarki z bohaterką, wyraźnie zaznaczony aspekt pragmatyczny wzorca gatunkowego w określeniu przedmiotu wspólnego działania:

Pani, której nie znam, zadzwoniła z wiadomością, że pani, której nie znamy obie, chciałaby mieć o sobie książkę. Tę książkę miałabym napisać ja.

- *Czy jej życie zasługuje na opisanie?* – spytałam, ale moja rozmówczyni nie mała pojęcia o życiu owej pani.

- *Czy ona mi zapłaci?* – spytałam. Moja rozmówczyni nie miała również pojęcia o stanie jej finansów, ale podyktowała mi adres.

- spór o formę rozumianą w aspekcie strukturalnym wzorca gatunkowego jako architektonika tekstu oświetlona przez stylistyczne wyznaczniki oraz dominanty aspektu tematycznego (charakterystyka Izoldy):

- Dobrze – powiedziałam. – *Napiszę pani tę książkę. Tylko wie pani co? My mamy różne poglądy na literaturę*. – *Pani Haniu, taki gruby buch* – tłumaczy mi bohaterka. – *Przynajmniej jak Ingeborga Kellermanna. Nie czytała pani? To najpiękniejsza, najcudowniejsza, najbardziej wzruszająca książka o miłości. Tak się w niej wszystko czuje – tę jego rozpacz, tę miłość, ten ból…Już mnie pani rozumie?*

Rozumiałam, że nie mam żadnego pomysłu na gruby buch, w którym się czuje ból i miłość.

W wypowiedziach reporterki dominuje nieemocjonalna składnia (rozumienie pojęcia rozwijam w kolejnych rozdziałach dysertacji). Hanna Krall rzeczowo informuje bohaterkę o swoim stylu pisania, który wynika ze świadomości tekstowej dookreślonej kompetencją generyczną autorki. Izolda używa leksemów reprezentujących potoczną polszczyznę: np. *buch* jako książka. Pojawiają się emotywnie nacechowane rzeczowniki: *miłość*, *rozpacz*, *ból* oraz przymiotniki w stopniu najwyższym: *najpiękniejsza*, *najcudowniejsza*, *najbardziej wzruszająca* książka (o miłości).

Moja bohaterka opowiadała precyzyjnie, rzeczowo, jakby nie pamiętając, że ma z tego wyjść wiadomy buch. Czasami próbowała zrozumieć siebie ówczesną. Czasami rezygnowała z rozumienia, zakładając, słusznie zresztą, że dziś zrozumieć się nie da. Pozostaje więc maksymalna rzeczowość. To spokojne oddalenie od tamtego, co się wydarzyło, sprawiało wrażenie, jakby między przeszłością a nią zawisła teatralna, przeźroczysta, niewidzialna kurtyna.

Nad spotkaniem obu kobiet unosi się wspomniana metafora przezroczystej kurtyny, za którą pojawia się przeszłość:

Siedziałyśmy więc w beżowym salonie, popijając herbatę i pogryzając orzechy, a za przezroczystą kurtyną Izolda żegnała się z najlepszą przyjaciółką Basią Gajer, która uwierzyła Niemcom, że Żydzi – posiadacze zagranicznych paszportów, będą mogli wyjechać z Polski.

Kurtyna jest elementem charakteryzującym Izoldę – tę z czasu wojny i tę współczesną. Pełni też funkcję organizującą strukturę tekstu – akcja naprzemiennie toczy się w salonie bohaterki oraz podczas jej swoistej odysei naznaczonej okupacją. Krall opisuje Izoldę poprzez zderzenie punktów widzenia: jako reporterka, która próbuje zrozumieć intencje Izoldy oraz zarządzająca metatekstem autorka reportażu. Podział ról podmiotu wypowiedzi jest w tekście wyraźnie zasygnalizowany. Bohaterka opowiada precyzyjnie i rzeczowo, czyli po reportersku. W tej samej wypowiedzi przeprowadza jednak obszerną autoanalizę, choć – pod wpływem sugestii reporterki - rezygnuje z niej. Jednocześnie oczekuje na rozbudowaną powieść psychologiczno-obyczajową. Aspekt tematyczny wzorca gatunkowego z komponentem charakteryzującym bohaterkę opiera się na kontrastach. Izolda ma tylko jedno marzenie – za wszelką cenę chce stać się postacią literacką (filmową), stąd jej predylekcje do historycznych, epickich sag i marzenie o książce, którą kupi Hollywood, więc w perspektywie planuje film z udziałem samej Liz Taylor (w roli Izoldy).

Świadomość gatunkowa Hanny Krall przejawia się w rozmowach z bohaterką i próbach (nieskutecznych) uświadomienia jej różnic między reportażem, a literaturą piękną:

- *Pani Izoldo, im większa rozpacz, tym mniej trzeba słów* – powiedziałam.

Rozczarowana bohaterka: - *Miała powstać książka, na podstawie której scenarzyści i reżyserzy z fabryki snów mogliby zrealizować film. Z Elizabeth Taylor. A tu taka mała rzecz. I co z tym zrobić* – dopytuje w listach i telefonach. – *Taka uboga ta książeczka, pani Haniu. Dopisać jeszcze scenę z kopytkami, które nakładała jej chłopka pod Łodzią, gdy uciekła z robót w Niemczech*. Gospodyni tłumaczyła jej, że całe zło świata bierze się z Żydów. – *Dodać scenę w restauracji… - To było, pani Izoldo, ale skróciłam, bo robiły się dłużyzny.*

Reporterka przygląda się Izoldzie z należytym dystansem. Momentami traci jednak cierpliwość. Jest rozczarowana, że bohaterka wcześniej próbowała pozyskać do powierzonego jej zadania innych pisarzy (Mariana Brandysa i Jerzego Andrzejewskiego). Ich honoraria okazały się jednak zbyt wysokie dla Izoldy, więc pojawia się reporterka ze swoją optyką skrótowego pisania, która nie zdoła zaspokoić literacko-filmowych aspiracji bohaterki:

Czułam się, prawdę mówiąc, trochę dotknięta, że nie jestem pierwsza, do której Izolda R. zwróciła się ze swoją propozycją, ale szybko przemnożyłam honorarium przez czarnorynkowy kurs dolara i podzieliłam przez cenę biletu do Kanady. Wyszło mi, że jeżeli będziemy z mężem rzadziej dzwonić, to pojedziemy do naszych dzieci dwa razy [Krall 2017: 292].

Krall, przed wydaniem reportażu *Król kier znów na wylocie* [2006], czyli książki opisującej z większą szczegółowością losy Izoldy (17 lat po pierwszym spotkaniu kobiet) wspomina:

Coraz bardziej mi jej żal, ale nie mogę pisać tak, jak ona sobie życzy. To byłoby sprzeczne z moim słyszeniem świata. Byłby w tym fałsz. Czytelnicy natychmiast by go rozpoznali i straciliby zaufanie do mnie. *Załgana forma* jest takim samym złem, jak zakłamane życie [Antczak 2015: 67].

W aspekcie pragmatycznym wzorca gatunkowego tożsamości reporterskiej, który reprezentuje analizowana wypowiedź, sytuacja nadawczo-odbiorcza przyjmuje formułę sinusoidy, wzbogacając emotywność przekazu. Obie bohaterki książki ujawniają się na swoich zasadach. Każda chce pozostać wierna faktom, ale w odmiennym natężeniu. I to budzi konflikt o spolaryzowane rozumienie autorskiego zapisu. Przywołany reportaż jest więc tekstem o tekście. Widać *nitki*, o których pisała Anna Wierzbicka, i specyficzne ukształtowanie przedmiotu wypowiedzi (rama metatekstowa).

Sławomir Buryła stwierdza, że „autorka *Hipnozy* upodobała sobie poetykę opartą na kulcie szczegółu. Przedstawia ludzkie losy w przebłyskach, epizodach i krótkich odsłonach.

Tworzą one całość, jednak nie nawiązują do modernistycznej powieści z jej epickim rozmachem, na którym tak zależało Izoldzie" [Buryła 2006: 127]. Słowa krytyka potwierdza reporterka, wspominając o zdystansowanym, skrótowym, niekiedy eliptycznym zapisywaniu losów bohaterów. Zdaniem Krall zasada „im mniej słów, tym lepiej" jest obligatoryjną dominantą reporterskiej narracji w jej holokaustowych tekstach. Postawę reporterki poświadczają zamieszczone poniżej metateksty zewnętrzne:

Na wojnę trzeba było znaleźć sposób. Pisanie wprost byłoby żałosne. Mówiłam już, że martyrologia mnie nudzi i brzydzi. Potrzebna jest więc forma, która należycie oddali wszystko. Żeby dało się opowiedzieć bez szlochu, bez histerii [Antczak 2015: 78].

Jestem niewolniczo przywiązana do faktów. Losy, które opisuję powinny się ciągnąć w nieskończoność, a zdarzenia zahaczać o inne zdarzenia, ludzie o innych ludzi. W ten sposób można opisać cały świat. Czasami w takiej konstrukcji brakuje jakiegoś elementu – i to jest miejsce, luka, którą czytelnik powinien wypełnić własną pamięcią i uczuciami. Wtedy dopiero budowa będzie kompletna [Antczak 2015: 206].

Dlaczego Izoldzie tak bardzo zależało „na grubym buchu"? Być może uznała, że losy innych nie zasługują na opisanie w takim stopniu, jak jej własne życie. Wiedziała już, że mąż nie okazał wdzięczności i odszedł, zatem jedynym warunkiem ocalenia godności mogą być tylko epicka saga i łzawy, hollywoodzki melodramat. Ironię sytuacji podbija komentarz redaktorki z wydawnictwa, która po przeczytaniu reportażu stwierdza: *Dla kompozycji lepiej by było, pani Haniu, żeby ten mąż zostawił ją wcześniej*. Jednak takich dramatycznych zwrotów akcji czytelnicy oczekują od powieści, nie zaś reporterskiej formy wolnej od epickiego *załgania*.

Konkludując: metatekst często ujawnia strukturę wypowiedzi – informuje o sposobie organizacji materiału, o zawartości tekstowej, zapowiada temat, wprowadza bohatera. Teksty o tekstach sygnalizują również odbiorcom wiedzę o poziomie kompetencji gatunkowych mistrzów gatunku. „Reportaż jest typem wypowiedzi *uprzywilejowanym ze* względu na swoistą polifoniczność. Prefiks meta- nie mógłby zaistnieć w tekście informacyjnym. Do wyodrębnienia tej kategorii potrzebne jest podmiotowe traktowanie autora z jego kompetencjami i sposobami wpisania go w tkankę tekstową" [Ślawska 2015: 176].

Kolejną perspektywą meta- są dziennikarskie wypowiedzi o tekstach. Przywołam w tym miejscu dysertacji fragmenty wywiadów reporterów, którzy komentują poza dziełami swoje wydrukowane przedmioty wypowiedzi. Polaryzacja stanowiska meta- dokonuje się zatem poprzez *ujawnienie* się reportera poza tekstem. Autor pojawia się w innych autonomicznych

wypowiedziach powiązanych z podstawowym tekstem gatunkowo lub tematycznie. Metateksty, które występują na zewnątrz, przypominają recenzje lub wiadomości, czasami wywiady i wyimki z innych reportaży, do których świadomi twórcy wracają z nowymi pomysłami lub twórczo je rozwijają. Badacze nazywają je komentarzami lub autotekstami. Zaznaczam, że nie traktuję ich jako paratekstów, ale skoro są to teksty wybitnych praktyków, to za Iwoną Loewe uznaję je „za wypowiedzi, które towarzyszą wytworom kultury w celu powiadomienia o nich i ich rekomendacji" [Loewe 2007: 81].

Aby zobrazować różnicę między metatekstem zawartym w tekście a komentarzem zewnętrznym, powrócę do roli świadomości gatunkowej dziennikarzy. To od ich inwencji zależy, czy napisany reportaż dostanie należne mu zwieńczenie w postaci tekstu usytuowanego na zewnątrz. Komentarz odsyła zarówno do wypowiedzi wewnątrz, jak i na zewnątrz. Ważne jest również uwzględnienie potencjału illokucyjnego. Metatekst zewnętrzny można potraktować jako epilog, czyli symboliczne zakończenie twórczego procesu dekodyfikacji treści zawartych w tekście prymarnym/wyjściowym. Magdalena Ślawska uznaje za Marią Wojtak [2004a: 16-17], „że metateksty zewnętrzne można potraktować jako kolekcję gatunków" [Ślawska 2019: 180]. Przywołuję kilka wypowiedzi autorskich świadczących o tym, jak poważnie mistrzowie gatunku podchodzą do metatekstowej autoprezentacji. Zachowam porządek genologiczny, uwzględniając zarówno aspekty wzorca gatunkowego, jak i kompetencje dziennikarskie oraz kontekst autokreacyjnych wypowiedzi. Rozpocznę od refleksji Hanny Krall o kulisach powstawania omówionego reportażu *Powieść dla Hollywoodu* ujętego w kompozycję metatekstową z dominantą strukturalną:

- wybór formy na opisanie bohatera:

Ktoś powierza mi swoje życie i ma wyobrażenia, jak powinno być opisane. Nie mogę mu się podporządkować. Jest pewna prawidłowość: bohaterowi podobają się moje teksty, dlatego sam się do mnie zgłosił, oprócz tego jednego, o nim. Spór z Izoldą trwał kilkanaście lat. Wydrukowałam reportaż o naszej współpracy, ale właściwa powieść nie ukazała się. Izolda nie zgodziła się na moją wersję, a ja nie zgodziłam się na to, czego ona ode mnie chciała – na łzy, wylewne uczucia i niepotrzebne słowa. Ta kobieta była coraz starsza, coraz gorzej widziała. Przyjeżdżała, dzwoniła. Kiedyś mówiłam jej, że ma zły smak literacki, później mówiłam łagodniej, że ja to inaczej słyszę. Być może było w tym okrucieństwo, ale ja miałam prawo opowiedzieć czyjeś życie, tak jak je usłyszałam i byłam w tym nieugięta [Krajewska 2000: 15-20].

Izolda – moja bohaterka – opowiadała mi scenę na Pawiaku. Widziała, jak matka jej męża idzie na śmierć i modliła się, by na nią nie spojrzała, nie zdradziła, że się znają. Popędzała ją w myślach, przyspieszała jej śmierć. Kiedy tego

słuchałam myślałam: jaka to piękna scena I od razu karciłam się za to, że śmiem oceniać, nawet w kategoriach literackich. Zdarza mi się to często. *Ciągle prześladuje mnie ta forma. Wszystko ująć w formę*. Śmierć przede wszystkim [Miller 1983: 98].

- wybór struktury uwarunkowanej dokumentacją dziennikarską (wypowiedź Hanny Krall)

Justyna Sobolewska nazwała strukturę *Białej Marii* koronką. Myślę, że można ją porównać do pajęczyny. Tyle, że ja tej konstrukcji nie wymyśliłam. Pojawiła się podczas zbierania materiałów do książki. Podążałam za swoimi bohaterami, którzy wyłaniali się z głębi świata. Pojawiała się jakaś postać, to szłam za nią. To ludzie i zdarzenia prowadzili mnie. Przecież nie mogłam przewidzieć, że kobieta, w której domu mieszkał porucznik Wiślicki, ma zięcia, Filipińczyka, który jako jedyny w swojej brygadzie przeżył 11 września 2011 [Antczak 2015: 236].

W wypowiedziach dotyczących aspektu pragmatycznego gatunkowej świadomości reporterów można przede wszystkim odszukać, za pomocą operatorów tekstowych, wzór komunikacyjny wskazanego gatunku. Z tych fragmentów wyłonię wypowiedzi charakteryzujące stosownie wyprofilowaną sytuację nadawczo-odbiorczą uzależnioną od potencjału illokucyjnego nadawcy oraz wymodelowaną komunikacyjnie postawę partycypacyjną odbiorcy, również reporterską optykę upowszechnienia tekstu:

- zaznaczenie okoliczności powstania tekstu oraz perspektywy zmieniającego się stosunku reporterki do osoby powiadamiającej (wypowiedź Hanny Krall)

Przyszedł kiedyś do redakcji sztygar, którego szykanowano. Opowiadał, słuchałam niedbale, myślałam, że go odeślę do działu skarg, bo to jakaś nudna interwencja, a mnie zupełnie nie interesowała. Wtedy on powiedział, że najbardziej ucierpi na tym jego żona i wyjął zdjęcie. Zobaczyłam piękną Ślązaczkę w typie Wioletty Villas. I już wiedziałam, że mam temat. Piękna żona sztygara. Ona rzeczywiście umierała z miłości i ja musiałam to opisać, bo miłość to jeden z nielicznych tematów, którymi reporter powinien się zająć [Miller 1983: 275].

- zmiana perspektywy oglądu, pierwsze wrażenie umyka reporterowi; potrzeba szybkiego zapisu i zmniejszenia dystansu, zmęczenie reporterki (wypowiedź Małgorzaty Szejnert)

Byłam kiedyś na ślubie. Dziwnym, bo w więzieniu. To było niesamowite. Tak to wtedy czułam, a potem, jak opowiedziałam to znajomemu stała się dziwna rzecz. To już nie była ta sama opowieść. Jakby rozpadła się na kawałki, jakby ktoś przysypał ją pyłem i pomyślałam, że może wszyscy piszący tak mamy. Ten popiół wszystko przysypuje. A my za wszelką cenę chcemy jednak świat podmalować. Ale to wyczerpuje [Miller 1982: 265].

Wypowiedzi dotyczące aspektu treściowego świadomości gatunkowej pozwalają na odczytanie informacyjnej intencji nadawcy. Ważne są komunikaty o przedstawionym świecie, bohaterze, jego perspektywie i hierarchii wartości. Aspekt tekstowy łączy się często z pragmatycznym poprzez wykorzystanie potencjału illokucyjnego nadawcy.

- bohater, który nie chciał być zapisany (wypowiedź Hanny Krall)

Mam taką nieopisaną historię o brzydkim, małym Żydzie, który był komunistą. Spotkały go wszystkie możliwe nieszczęścia świata. Po wojnie wysiedlał Niemców z Polski. Zakochała się w nim młoda Niemka. Uciekła z transportu i zamieszkali razem. W 1968 roku wyemigrowali do Niemiec – jej wysiedlona niegdyś rodzina im pomogła. Wzruszająca miłosna opowieść. Niestety, ów człowiek nie zgodził się na jej opisanie [Miller 1982: 177].

- podkreślenie tematu na reportaż (wypowiedzi Hanny Krall)

Pierwszy raz usłyszałam o Poli Machczyńskiej w 1988 roku. Pojechałam wtedy do Kocka, śladami Mendla, cadyka z XIX wieku, który bluźnił Bogu i ludziom. I jakiś mężczyzna opowiedział mi o Poli. Polce, która ukrywała 25 Żydów. Niemcy zabili Żydów i Polę. Była tam jeszcze taka dziwna historia. Jeden z Niemców, którzy stacjonowali w Kocku zakochał się w niej, a potem to właśnie on ją zastrzelił. Dwa razy próbował. Za trzecim wreszcie strzelił. Takie historie podsyła mi Wielki Scenarzysta [Antczak 2015: 144].

Kiedyś pisałam o Małgorzacie P. Żyła w strasznej nędzy. W ciągu tygodnia załatwiłam jej mieszkanie. Pisała piękne wiersze. Po wydrukowaniu reportażu odezwała się poetka Ewa Lipska. Okazało się, że to były jej teksty. Pomyślałam wtedy, że Wielki Scenarzysta poskąpił tej kobiecie wszystkiego, nawet talentu. Nie dał jej tego, dzięki czemu łatwiej mogłaby znieść swoje życie [Antczak 2015: 144].

- odwołanie się do opinii o reportażu (wypowiedź Hanny Krall)

Zatrzymano mi *Sublokatorkę*. Chodziło o wątek Bernarda R., który wyzwolił Lublin i na Majdanku dotyka ręką pieca i popiołów, ciepłych jeszcze, i te popioły łączą mu się w jedno z losem polskich oficerów, akowców, oszukanych przez NKWD. Dzisiaj by się powiedziało, że to jest zrównanie totalitaryzmów. Cenzor był zdania, że powinnam ten akapit wykreślić, a ja byłam zdania, że tam nic nie ma do wykreślania. Cały wątek był zresztą autentyczny. Wszystko w tej książce jest zresztą autentyczne. Książki bronili Stanisław Stomma i Jan Józef Szczepański […] premiera polska *Sublokatorki* miała miejsce 5 czerwca 1989 roku. Podpisywałam egzemplarze. Kolejka liczyła kilkaset osób i kończyła się na wysokości Muzeum Narodowego. Ludzie byli spragnieni antykomunizmu i pomyślałam, że być może tego po książce oczekują. Miałam ochotę powiedzieć: *Proszę Państwa, niepotrzebnie stoicie, tam nie ma tego, czego szukacie. No i co? Czy mam wam zwrócić pieniądze?* [Antczak 2015: 44].

Reporterska świadomość generyczna dotycząca aspektu stylistycznego wzorca gatunkowego manifestuje się poprzez konkretne użycie form językowych obecnych w polszczyźnie, które zostały zamieszczone w reportażu lub w próbie opisu wymodelowanej stylistycznie perspektywie językowej – kto mówi, jak mówi i w jakiej formie wysławia się? To także zbiór cech ekstralingwistycznych charakteryzujących wybrany gatunek pozostający w związku zależności z tożsamością/indywidualnością dziennikarza:

- podkreślenie stylu wypowiedzi; mocnej, atakującej postawy (wypowiedź Hanny Krall)

*- Panie baronie, chcę wiedzieć, czy widział pan twarze tych Żydów stojących w Dubnie nad dołem, tuż przed rozstrzelaniem*? *– O nie, nie dlatego pani o to pyta. Pani ma prawo wiedzieć, pani jest ofiarą, a ja jestem mordercą! – Ależ, panie baronie, nie jest pan… - Niech pani przestanie z tym baronem, pani kpi ze mnie! Pani jest produktem marksistowskiej teorii walki klas! Nauczyli panią tego*. *– Więc, jak mam się zwracać*? *– Normalnie. Axel*. *– Ależ, Axelu, nie jest pan mordercą*… [Antczak 2015: 177]

- uwypuklenie roli pytań; wskazanie na postawy pytającego i odpowiadającego (wypowiedź Hanny Krall)

Ja Edelmana o nic nie pytałam. Mówił tyle, ile chciał. Nie znosił pytań. Każde uważał za głupie. Zadawałam tylko te, które pomogły mi zrozumieć przebieg zdarzeń podczas powstania w getcie warszawskim. Pamiętam, jak do mnie mówił: - *Co ty tam, mała, możesz wiedzieć? O niczym nie masz pojęcia*. *Nie bądź taka ciekawska*! [Antczak 2015: 163].

O spójności tekstu o tekście decydują wyznaczniki metagatunkowego obrazu świata oświetlone poprzez aspekty wzorca gatunkowego. Szeroko ujmowana komunikacja wykształciła szereg procesów, które wpisują się również w tożsamość generyczną i tożsamość dziennikarską stawającego się w procesie doświadczania siebie *ja- autora*. Przeobrażenia dotyczą nie tylko gatunku, ale całej logosfery, którą w dyskursywny, często złożony z wielu współistniejących lub krzyżujących się dyskursów, ujmują naukowe rozstrzygnięcia Marii Wojtak. Szczególnie cenne wydają się rozważania uczonej o statusie reportażu jako wypowiedzi ukształtowanej artystycznie. Trudno jednak w tekstach autorów znaleźć pełny, zgodny z wiedzą genologiczną, obraz gatunku, ponieważ jest on typem wypowiedzi modelowanym przez nich niesymetrycznie. Opis zmierza raczej do zaprezentowania istoty gatunku, nie wiedzy o jego indeksach, zastosowanych konceptach czy zaistnieniu paradoksów zależnych od jego dyskursywnego zakorzenienia. Dwoistość tę obrazują wypowiedzi Mariusza Szczygła. Pierwsza dotyczy wierności faktografii. Reporter deklaruje, że „ani jedna moja historia nie jest zmyślona. Nigdy bym sobie na to nie pozwolił" [Szczygieł 2015: 54-58]. W innym miejscu porównuje reportera do pisarza: „W ogóle reporter może robić dokładnie wszystko, co robi pisarz. Pod jednym warunkiem: nie może pisać rzeczy zmyślonych. A jeśli chce coś zmyślić, czytelnik musi o tym wiedzieć […] owszem reporter ma prawo do wrażeń. Może opisać dziennikarską impresję bez faktów, ale nie zwalnia go to z obowiązku wiedzy o tych faktach" [Szczygieł 2015: 56]. Hanna Krall stwierdza zaś, że nie ma wyobraźni, dlatego wszystko w jej tekstach jest prawdziwe, bo oparte na rzetelnie udokumentowanych przeżyciach bohaterów. Szczygieł wspomina także o pakcie faktograficznym, który można

oświetlić poprzez pragmatyczny aspekt wzorca gatunkowego, czyli wypowiedź wyprofilowaną w taki sposób, by obie strony zaufały sobie. Bohater ma opowiadać prawdziwe historie, reporter zapisywać je relewantnie.

Obraz tożsamości gatunkowej rozciągniętej na świadomość czy kompetencje dziennikarskie manifestuje się jako przestrzeń epistemologicznych i konceptowych eksperymentów. Nieustannej gry z tekstem (jego komponentami wyróżnionymi przez stosownie wyprofilowane indeksy gatunkowe) i czytelnikiem, jako ważnym elementem sytuacji komunikacyjnej (aspekt pragmatyczny wzorca). Michał Cichy nazywa holokaustowe reportaże Hanny Krall *baśniami dokumentalnymi*. Forma wskazana przez publicystę kieruje reporterkę w rejony wiedzy ontologicznej i aksjologicznych rozstrzygnięć. Humanistyczna perspektywa oglądu rzeczywistości i jej zapisu dookreślają świadomość genologiczną dziennikarki. Struktura baśni lub mitu pełni w jej tekstach podwójną rolę: uwarunkowuje językowy oraz dookreśla pragmatyczny obraz przedstawionego świata [Cichy 1999: 12].

## 4. Konkluzje

1. Świadomość gatunkowa lub/i kompetencje generyczne to pojęcia, które funkcjonują w perspektywie rozmaitych praktyk komunikacyjnych. Można je traktować synonimicznie lub wyróżnić świadomość gatunkową jako pojęcie nadrzędne wobec kompetencji generycznych z powodu szerszego zakresu znaczeniowego. Obok warsztatu i umiejętności dziennikarz posiada określone cechy umysłowe np. zdolność do konceptualizacji pojęć lub konsekwentnie odnajduje się w polu gatunkowym i polu gatunkowych odniesień budując swoją tożsamość jako konstrukt cech obligatoryjnych poszerzonych o kreatywność manifestującą się między innymi w praktykach przekraczania granic gatunku.
2. Tożsamość dziennikarską ujmuję jako proces stawania się autorem, który jest obecny w tekście i dzięki szerokiej świadomości komunikacyjnej tworzy przedmioty wypowiedzi, interpretuje rzeczywistość i nadaje jej odpowiednią strukturę, treść, wpisuje w wyprofilowaną sytuację nadawczo-odbiorczą oraz stwarza dla swoich tekstów szeroki kontekst stylistyczny.
3. Perspektywa autorska manifestuje się poprzez świadomy wybór gatunków dziennikarskich, umiejętność zastosowania wzorca generycznego w praktyce, czyli przeniesienie gatunku z poziomu abstrakcji do tekstowej konkretyzacji.

4. W kompetencji komunikacyjnej mocno zarysowany został aspekt pragmatyczny, czyli sytuacja nadawczo-odbiorcza oświetlona przez potencjał illokucyjny nadawcy oraz skomplikowaną sieć relacyjnych procesów dekodowania przekazów medialnych ukonkretnionych w działaniach operacjonalizacyjnych i oświetlonych w stosownie wyprofilowanych perspektywach: gatunkowej, tekstotwórczej i dyskursywnej.

5. Dziennikarz jest ważnym uczestnikiem procesów komunikacyjnych. Występuje w roli autora oraz komentatora własnych działań.

6. Ujęcie gatunków z perspektywy meta- pozwala na poszerzenie kompetencji komunikacyjnych dziennikarza. Metateksty należy traktować jako teksty o tekstach, które mogą zaistnieć wewnątrz konkretnego przedmiotu wypowiedzi dziennikarskiej, jak i pozostawać na zewnątrz jako komentarz lub autorefleksja. Analiza metatekstu może być traktowana jako jedna z metod badania świadomości językowej twórców.

7. Anna Starzec wyróżnia siedem cech metatekstu: fatyczną (służącą do nawiązywania kontaktu z czytelnikiem), wyjaśniająco-dopowiadającą (komentarz do roli reportera i odbioru nadawanych treści), uściślania wypowiedzi (profilowanie informacyjne, faktograficzne treści), ustalającą (wprowadza w archetekst informacje, których czytelnik nie znał), modalność w roli elementu metatekstowego (weryfikują prawdę wprowadzanych w tkankę tekstu treści), metaelementy o charakterze aksjologicznym (pomaga odbiorcy w wartościowaniu prezentowanych faktów), kompozycyjno-porządkującą metawypowiedzi (operatory tekstowe, które są wykładnikami tej funkcji służą do wyznaczania ram wypowiedzi – tytułu, wstępu, komponentów), pełnią rolę intertekstualnych łączników, odsyłają do innych tekstów [Starzec 1994: 58-67].

8. Świadomość gatunkowa, która jest rezultatem uczestnictwa reportera w rozmaitych praktykach i strategiach komunikacyjnych najpełniej realizuje się w pragmatycznym aspekcie wzorca gatunkowego, bowiem w takiej perspektywie funkcjonuje on jako twórca i nadawca komunikatów medialnych. Wiedza o gatunkach jest potrzebna każdemu dziennikarzowi. Dowodzą tego komentarze mistrzów słowa oraz ich realizacje tekstowe. Definicyjne aplikacje dziennikarzy dotyczą najczęściej wybranego gatunku, sposobów jego ukonkretnienia, zawodu reportera, mechanizmów (wymodelowanych inwencyjnie) zapisywania świata, współpracy z bohaterem, dokumentacji oraz innych kompetencji, które twórcy dookreślają metaforycznie lub opisowo z przewagą leksyki potocznej umotywowanej wykonywanym zawodem.

9. Obraz przestrzeni komunikacyjnej ukazuje bogactwo perspektyw rozmaitych dziedzin i subdyscyplin naukowych pozostających w korelacji z autorskimi aplikacjami definicyjnymi. Twórcy w ramach kompetencji generycznych respektują wyznaczniki wzorca gatunkowego. Podnoszą swoje kwalifikacje, czego dowodem są: dominująca pozycja reportażu literackiego na rynku wydawniczym w drugiej dekadzie XXI wieku oraz prestiżowe konkursy dziennikarskie.

10. Analiza wypowiedzi Hanny Krall zaczerpniętych z podstawy źródłowej prowadzi do konstatacji potwierdzających ewolucyjne przekształcenia, w kontekście wszystkich aspektów wzorca gatunkowego oświetlonych perspektywą tożsamości dziennikarskiej. Reporterka w każdym tekście dojrzewa do zmian w obrębie narracji. Największe przeobrażenia można zauważyć w odejściu reporterki od linearnej opowieści na rzecz przekazu wielogłosowego i kolażowego. Wielogłos wiąże się z zasadą zderzania punktów widzenia oraz zasadą relewancji użytych w wypowiedziach środków stylistycznych. Kolejne przemiany dotyczą świadomości gatunkowej. Autorka *Hipnozy* dąży do pisania, które trudno nazwać opowieścią w tradycyjnym znaczeniu – z początkiem, środkiem i zakończeniem. W *Sublokatorce* stosuje świadomie fragmentaryzację fabuły, w utworach z tomów *Dowody na istnienie* i *Tam już nie ma żadnej rzeki* dąży do ujmowania pojedynczych losów bohaterów i wymownych point, które uniwersalizują przesłanie utworów. Skupia się na poetyce fragmentu. Skleja zapomnianą rzeczywistość z odprysków. W kolejnych utworach: *Król kier znów na wylocie*, *Wyjątkowo długa linia* czy *Biała Maria* pojawiają się zaledwie sygnały opowieści w tradycyjnym rozumieniu. Pisarstwo Krall jest rodzajem labiryntu. Pointę i sens ma odnaleźć odbiorca w procesie czytania, czyli dekodowania. Krall zrywa w wymienionych utworach z trzecioosobową formą wypowiedzi. Częściej używa zwrotów w 1 lub 2 os. liczby pojedynczej. W *Sublokatorce* użycza swojego życiorysu młodej Żydówce i konstruuje misternie wariantowe losy ojca (fikcjonalność). W tkankę utworu wprowadza postaci, które poszerzają kontekst dramaturgiczny mikropowieści, czyli budują konflikt między czernią a jasnością w kategoriach aksjologicznych. Częściej kondensuje tekst. Tworzy opowieści wokół *szczegółów znaczących*. Rozumie, że owe (świadome) przekształcenia gatunkowe oświetlone perspektywą dyskursywną wiążą się z ewolucyjnym konstytuowaniem jej tożsamości dziennikarskiej w procesie stawania się reporterskiego *ja-*, czyli dojrzewania do zmian pisarskiej optyki i minimalizacji – na poziomie semantyczno-leksykalnych przekształceń.

# ROZDZIAŁ III

## Intertekstualność, intersemiotyczność i gry językowe w ewoluowaniu przestrzeni kulturowo-historycznej oraz praktyki komunikacyjnej

### 1. Intertekstualność w ujęciu interdyscyplinarnym. Definicyjne dylematy wobec praktyki aplikacyjnej

**Kto nie traktuje każdej cudzej myśli jak własnej, a własnej jak cudzej, nie jest prawdziwym uczonym.**

**Fryderyk Schlegel [2012: 45]**

Termin *intertekstualność* [por. Głowiński 1992; Wilkoń 2002; Skubalanka 2001], który w latach siedemdziesiątych XX wieku zdominował refleksję humanistyczną, pozostaje w polu zainteresowań badaczy reprezentujących rozmaite filiacje naukowe. Pomijając literaturoznawcze instrumentarium metodologii komparatystycznej podkreślającej rolę źródeł, należy uwzględnić w procesach analiz konkretnych tekstów powstałych w trakcie intertekstualnych przeobrażeń, odkrycia uczonych prezentujących myśl językoznawczą - oświetloną płaszczyzną semiotycznych odniesień oraz jej subdyscypliny – teorię tekstu, stylistykę, socjolingwistykę, pragmalingwistykę i teorię językowego obrazu świata [Ślawska 2019: 9]. W *Podręcznym słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego [1999] termin intertekstualność definiowany jest:

jako wszelkie nawiązania i odniesienia międzytekstowe, w których uczestniczy dzieło literackie: sfera wypowiedzi i stylów wypowiadania się, pod których ciśnieniem osiągnęło ono swój kształt i znaczenie […] przy szerszym rozumieniu intertekstualności obejmuje ona również relacje między danym utworem a wszelkimi tekstami, jakie powstały w jego następstwie – utworami do niego nawiązującymi, komentarzami krytycznoliterackimi, interpretacjami, a także ich relacje między sobą. Niekiedy do zjawisk intertekstualnych zalicza się również wzajemne odniesienia tekstów słownych i tekstów reprezentujących inne systemy znakowe [Sławiński 1999: 121-122].

Badacz uwzględnia w przywołanej definicji inny termin. Chodzi o *intersemiotyczność*, czyli połączenie tekstów ze zjawiskami należącymi do innego systemu znaczeniowego obejmującego pozajęzykowe konotacje. Temu zagadnieniu poświęcam kolejny podrozdział dysertacji ze względu na istotną rolę, jaką zjawiska wymienione w tytule rozdziału odgrywają w pracy reportera w ogóle, a w twórczości reporterskiej Hanny Krall przede wszystkim.

Według ustaleń Zofii Mitosek istnieją dwie główne koncepcje intertekstualności – globalna i ograniczona.

Koncepcja globalna, jak zauważa badaczka, pomija intencje pisarza (potencjał illokucyjny) i sprowadza go do roli, jaką pełni każdy mówiący w tekście (preferowana wielogłosowość na równorzędnym, niezindywidualizowanym poziomie). Badaczka traktuje nowy tekst, nazywany również hipertekstem[41] jako całościowy kontekst, czyli doświadczenie językowe będące własnością wszystkich uczestników rozległego uniwersum mowy. Idea intertekstualności globalnej umniejsza rolę twórcy. Całą uwagę skupia na czytelnikach, którzy traktują tekst pierwotny (hipotekst) jako inny przedmiot wypowiedzi przejęty przez tekst późniejszy wzbogacony o różnorodność rozmaitych strategii semiotyczno-strukturalnych między innymi kodów znaczeniowych. *Tekst w tekście* oznacza również skomplikowane działania konceptualizujące nową rzeczywistość zawartą w skodyfikowanej lub fakultatywnej, według indywidualnych preferencji, formach:

> Ważne pozostają pytania, w jakim stopniu wiedza czytelników pozwala na deskryptywne lub preskryptywne analizy hipertekstu/tekst przeobrażony (obie perspektywy badawcze współistnieją w praktyce analitycznej)? Jakich kompetencji potrzebują odbiorcy, by nowy tekst nie zaskoczył ich mnogością literackich czy, szerzej ujmując, komunikacyjnych asocjacji, skoro intertekstualność obejmuje tak rozległe uniwersum mowy/empirię komunikacyjną z jej generycznymi przekształceniami w polu gatunkowym lub polu gatunkowych odniesień oraz dyskursywnymi uwarunkowaniami?" [Mitosek 1998: 323-339].

Koncepcja intertekstualności ograniczonej do zapożyczeń werbalnych, które odnajdują się w różnym stopniu ukonkretnienia w innym tekście, „wykorzystuje grę wypowiedziami, stylami i poetykami, tworząc tym samym efekty semantyczne związane z *dialogiem*, *powtórzeniem* i odejściem od reguł arystotelesowskiej *mimesis, rozumianej jako wierne odwzorowanie reguł świata w utworze literackim"* [Szymczak-Skalska 2013: 42]. Michał Głowiński przestrzega przed unifikacyjnym sposobem ujmowania relacji między tekstem pierwotnym a przedmiotem wypowiedzi analizowanym jako tekst nowy. Stwierdza, że „nie

[41] W *Małym słowniku terminów teorii tekstu* pod redakcją Katarzyny Wyrwas i Katarzyny Sujkowskiej-Sobisz [2005] pojawia się następująca definicja hipertekstu: „Jest to tekst, który powstaje w wyniku gier intertekstualnych. Generowany jest przez nadawcę, dzięki aksjologizacji i naruszeniu przestrzeni semantycznej tekstu wcześniejszego nazywanego w teorii tekstu hipotekstem".

każdą relację, która zachodzi między hipotekstem[42] a hipertekstem można rozpatrywać w kategoriach intertekstualności" [Głowiński 1986: 75].

Koncepcja intertekstualności ograniczonej traktuje czytelnika „jako odbiorcę zaprojektowanego przez pisarza, który jest w stanie rozpoznać każde nawiązanie" [Mitosek 1998: 323-339]. Proces przekształceń przebiega na linii: *hipotekst – hipertekst*. Tekst pierwotny aplikowany jest za pomocą wymienionych technik strukturalnych i semantycznych – oświetlonych perspektywą komunikacyjną, zaś tekst nowy, traktowany jako kod, funkcjonuje w ujęciu intertekstualnym.

Omawiany termin do teorii badań nad literaturą wprowadziła Julia Kristeva, literaturoznawczyni i filozofka, związana z teorią poststrukturalizmu. Zainicjowała badania strukturalistyczno-semiotyczne, które zajmują się rozstrzyganiem kwestii morfologicznych w utworach literackich, a także analizą stylistycznych procesów, które można nazwać intertekstualnymi. Kristeva uznała, że „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu" [Czaplejewicz 1983:396]. Francuska uczona uporządkowała swój system w trzech tezach:

- każdy pisarz ma jakieś doświadczenia czytelnicze, zatem pisarstwo jest zapisem lektury,

- w kulturze istnieje tradycyjny kanon lektur, do którego odwołuje się każdy pisarz,

- nieodłączną cechą każdej twórczości literackiej jest intertekstualność [Mitosek 1988: 323-339].

W dziele *Problemy strukturowania tekstu* [1972] Kristeva określa intertekstualność jako tekstową interakcję, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu. Uczona wskazuje czytelnikom, jak mają go odbierać i rozumieć zawarte w nim nawiązania oraz kontekst/konteksty powstania hipertekstu. Z kolei Gẻrard Genette, francuski narratolog i strukturalista, postuluje ograniczoną intertekstualność, którą nazywa *transtekstualnością*. Badacz rozumie ją jako „zawężenie pola badawczego do określenia relacji tekstu, które łączą

[42] Hipotekst w ujęciu Katarzyny Wyrwas i Katarzyny Sujkowskiej-Sobisz jest tekstem pierwotnym, wcześniejszym, który w wyniku pewnych zabiegów intertekstualnych kodowany jest w formie już zmienionej jako hipertekst [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 64-65].

go w sposób jawny, bądź ukryty z innymi tekstami" [Genette 1982: 317]. Na poparcie swoich tez wyróżnia pięć typów związków między przedmiotami wypowiedzi:

- *intertekstualność*: występowanie tekstu w tekście – cytat, aluzja, plagiat;

- *paratekstualność:* komentarze do utworu zawarte w nim samym, dodatki do tekstu właściwego typu przedmowy, komentarze, posłowie, uwagi od wydawcy, ilustracje, tytuł, podtytuł, śródtytuł;

- *metatekstualność:* teksty o tekstach na poziomie wewnętrznym i zewnętrznym tekstu; komentarz do innego przedmiotu wypowiedzi, relacja, która mówi o innym tekście, ale nie cytuje go, a nawet *nie nazywa*;

- *hipertekstualność*, gdy między tekstem B (nazywanym przez Genetta hipertekstem) zachodzi relacja jednocząca między wcześniejszym tekstem A (nazywanym przez badacza hipotekstem); relacja przebiega zatem na linii: hipotekst – hipertekst;

- *architekstualność*, kiedy tekst odsyła do reguł, według których został zbudowany, czyli do struktury lub gatunku np. w podtytule dzieła występują dopowiedzenia – reportaż, nowela, powieść [Genette 1982: 56].

Typologia Genetta uwzględnia strukturę. Uczony głosi postulat palimpsestowej budowy wszystkich dzieł. Oznacza to, że każdy tekst łączy się na różne sposoby z innymi typami wypowiedzi również poprzez zawarte w nim sensy i kody. W praktyce każdorazowa wypowiedź współistnieje z inną i na podstawie innej odsłaniając zaplecze własnych odczytań i konotacji. Zachodzi zatem proces wymian, odgraniczeń lub kontaminacji, by w hipertekście przebijały ślady tekstu wchłoniętego. „Proces ten nigdy się nie kończy. Tekst nie jest faktem semiotycznym. Należy go traktować jako intertekst. Jego przestrzeń semantyczna traci właściwości kontekstu i ulega tekstualizacji: *Tekst nie znaczy, ale produkuje swe znaczenia*" [Jagodzińska 2015: 51].

Odmienną postawę zaproponowali francuscy strukturaliści. Podważyli preskryptywną metodologię na rzecz praktyki deskryptywnej. Postulowali zmianę obserwacji intertekstualnej, ponieważ uznali, że owe zjawisko jest pojęciem funkcjonującym *poza źródłami* [Culler 1980: 9]. Jonathan Culler stwierdził, że nie tylko utwór literacki, ale każda wypowiedź jest przejawem intertekstualności. Badacz uzasadnił swoje stanowisko następującą definicją:

Intertekstualność jest nie tyle nazwą dla relacji między dziełem a innymi wcześniejszymi tekstami, ile wskazaniem na uczestnictwa dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej i na jego odniesienia do kodów, które stanowią formalizację tej przestrzeni [Culler 1980: 299].

Badania intertekstualne wskazują na pewną zależność między analizowanym tekstem a jego dialogicznością. Odwołują się do teorii Michaiła Bachtina, który posługiwał się i badał omawianą kategorię. Nie analizował jednak rozróżnień między dialogiem wewnętrznym (relacje między segmentami wewnątrz tekstu) ani nie obserwował dialogiczności między archetekstem[43] a hipertekstem. Według rosyjskiego filozofa języka „w obręb intertekstualności wchodzi zjawisko stylizacji, czyli naśladowanie języka innego tekstu na język swojego przedmiotu wypowiedzi" [Bachtin 1970: 65-66].

Culler zauważył, oprócz bachtinowskiej dialogiczności, jeszcze jedną analityczną prawidłowość w intertekstualnej praktyce. Uznał, że ważne odczytanie tekstu implikuje stan wiedzy odbiorcy i sugeruje rozmaite skojarzenia, które nasuwają się niejako samoistnie podczas czytania wypowiedzi. Proces dekodowania zmusza czytelników do samodzielnych refleksji wyprofilowanych przez kontekst interpretacji.

Wobec powyższych rozważań warto przywołać nowatorskie ustalenia Harolda Blooma. Badacz stwierdza, że „intertekstualność jest relacją między tekstem a dziełem wobec niego prekursorskim. Jest to związek między twórcą i jego uznanym poprzednikiem" [Bloom 1973: 261]. Teoria Blooma zakłada istnienie źródeł. Podobne stanowisko na polskim gruncie badawczym reprezentuje Michał Głowiński. Amerykański krytyk literacki odrzuca jednak praktykę nawiązywania do dzieł nieznanych lub niepublikowanych. W opozycji do bloomowskich ustaleń pozostaje teoria Rolanda Barthesa. Uczony stwierdził, że intertekstualność w pełni realizuje się w eksplorowaniu dzieł istniejących poza obiegiem literackim, ukrytych w szufladach, nigdy nie upublicznionych, bowiem bez ich uwzględnienia niemożliwe byłoby tworzenie *tekstów późniejszych* [Barthes 1999: 55]. Barthes zwrócił uwagę na istnienie w przestrzeni strukturalno-semiotycznej kodów odczytania. Uważał, że odsyłają one do tego, co zostało wcześniej napisane, towarzyszą każdej wypowiedzi i sprawiają, że

[43] Archetekst jest archetypem gatunkowym, abstrakcyjnym wzorcem tekstu usytuowanym na poziomie systemu i normy, istnieje intersubiektywnie w kompetencji komunikacyjnej członków danej wspólnoty w danej kulturze [Witosz 1997: 45]. Archetekstem nazywa się też struktury semantyczno-formalne, które są wyznaczone w gatunku poprzez kod, czyli „przepis o pewnej ilości struktur do zrealizowania, jest stale obecny w umyśle nadawcy tekstu" [Jenny 1988: 273]. Obie definicje zaczerpnęłam z *Małego słownika terminów teorii tekstu* [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 17-18].

nie można określić jej początku, ponieważ pisanie to odkrywanie i powielanie kodów, które tworzą *księgę wtajemniczeń*, bowiem ukształtowały się w praktyce uzualnej i są w języku od zawsze. Nie muszą być rozbudowanymi strukturami. Często to pojedyncze leksemy lub zdania, które funkcjonują w przestrzeni komunikacyjnej od wielu pokoleń [Barthes 1999:56] i weszły do tradycji komunikacyjnej poprzez uzus.

Przywołany badacz wyrażał sens intertekstualności w określeniu: *już przeczytane*. Wskazywał zatem na pragmatyczne uwarunkowania opisanej sytuacji. „Tekst rozwija się dzięki czytaniu przez autora i odbiorców, a czytać to interpretować go od nowa […] odbiorca wypowiedzi musi mieć pewien zasób wiedzy, *aby odnaleźć relacje między tekstami, nawet jeśli nie są one wyraziste"* [Barthes 1999: 57]. Francuski semiolog zauważył również, że żaden tekst nie jest *autonomiczny*. Zależy bowiem od sieci innych utworów, konwencji i rozlicznych kontekstów. Roland Barthes doceniał rolę odbiorcy w procesie intertekstualnych praktyk dekodujących tekst. Stwierdzał, że czytelnicy tworzą przestrzeń, w której zachodzą stosownie wyprofilowane przemiany utrwalania istniejących w logosferze wypowiedzi. Twórcy hipertekstów mają odpowiednie przygotowanie do wychwytywania i nazywania cytatów lub aluzji, często ich nieznajomość dzieł, które powstały wcześniej, bywa atutem. Zbierają ślady obecności wypowiedzi pierwotnych, z których utkany jest każdy tekst późniejszy poddawany analizom. Ich niewiedza jest dopełnieniem niekończącego się procesu.

Inny badacz, francuski teoretyk literatury, Laurent Jenny uwzględnia w tekście mnogość rozmaitych wypowiedzi. Nie uznaje jednak roli pojedynczych leksemów w intertekstualnych powiązaniach [Jenny 1988: 279].

Michael Riffaterre określa intertekstualność „fundamentem tekstualności" [Riffaterre 1988: 301]. Twierdzi, podobnie jak Barthes, że w procesie relacji między utworami najważniejszy jest ich odbiorca, który analizuje je, wychwytuje niezgodności oraz ustala nowe znaczenia. Wystarczy, żeby czytelnik zauważył przemiany na poziomie strukturalno-semantycznym i odpowiednio je wyprofilował w procesie konkretyzacji przedmiotu wypowiedzi, ponieważ, zdaniem uczonego, „nawiązania międzytekstowe i podobieństwa strukturalne tekstów sprawiają, że intertekstualność jest możliwa do zauważenia przez odbiorców" [Riffaterre 1988: 301]. Riffaterre wprowadza do swoich rozważań termin interprenantu. Intertekstualność zależy według badacza od relacji: 'TEKST (hipotekst) – INTERPRENANT – TEKST' (hipertekst). Interprenant jest łącznikiem między dziełem

prymarnym, a przedmiotem wypowiedzi analizowanym w perspektywie semiotyki i struktury, który później zaistniał w przestrzeni komunikacyjnej. Bez obecności owego łącznika nie odczytujemy wszystkich sensów. Pozostajemy na płaszczyźnie cytatów lub aluzji. Interprenant pomaga określić semantyczne instrukcje odbioru, wyznacza kierunek trafnej lektury, zatem tekst niejako sam wskazuje zakres własnych odniesień.

## 2. Intertekstualność w twórczości Hanny Krall

W reportażach i mikropowieściach Hanny Krall występują rozmaite formy intertekstualności. Z materiału źródłowego wyekscerpowałam kilka przykładów świadczących o świadomości gatunkowej reporterki ukształtowanej dyskursywnie. Najczęściej w jej tekstach pojawiają się aluzje, także cytaty zasłyszanych rozmów i scen, autocytaty oraz wskazania na reguły, według których tekst został zbudowany lub do jakiego gatunku należy. Oto wybrane przykłady:

1. cytaty np. listy wprowadzone w tekst bezpośrednio bez autorskiego komentarza lub na zasadzie parafrazy z autorskim objaśnieniem, który traktuję jako interprenant:

- *cytaty z potencjałem tekstotwórczym poprzedzone autorskim komentarzem*:

[…] Dwa dni po wernisażu zadzwonił właściciel galerii. Zniknęły *Okna*. Pogratulował, bo trudno o lepszy dowód uznania publiczności [1987].

Kilka dni po kradzieży fotografii bohaterka powieści, Celina, dostała list od tajemniczego złodzieja.

Pisze do Pani człowiek, który musi wytłumaczyć się z tak nagannego czynu, jakim jest kradzież. Proszę mi wierzyć, że była to jedyna kradzież, jakiej się dopuściłem w moim długim życiu. Pisze do Pani człowiek, który ukradł z wystawy pani zdjęcie zatytułowane *Okna* […] Powód jest prosty. Zdjęcie przedstawiało dom, w którym mieszkałem przez ćwierć wieku: od pierwszej wojny aż do powstania. Sfotografowała Pani naszą kamienicę w mroku, ale zachowane w wielu wykuszach szyby z secesyjnym ornamentem na zwieńczeniach nie pozostawiały wątpliwości […]

*Z listu, który stał się pomysłem na powieść *Okna* [1987].

- cytaty fragmentów listów opracowanych przez Hannę Krall, z których zbudowana jest powieść *Różowe strusie pióra* [2009]; oddają specyficzne (osadzone w kontekście epoki)

relacje między autorką a czytelnikami jej reportaży. Hanna Krall poprzedza powieść informacyjnie wyprofilowanym lidem:

*Jest to książka o tym, co ludzie do mnie pisali i mówili przez pięćdziesiąt lat*.

- anonim przesłany autorce w 1968 roku:

Do obywatelki H. Krall:

Jak do tysięcy innych Żydów trzeba mówić: no, oświadczcie, żeście lojalni, no, przypomnijcie sobie, że żyjecie dzięki nam, Polakom. Polacy mają jedną… do Was, Żydów, postawę. Mają was dość i jeszcze raz dość! Z kim się nie mówi! Jedźcie ze swoim izraelskim Jahwe do swojej izraelskiej ojczyzny, którą nareszcie macie! Jedźcie, a nam dajcie spokój. Jest w Biblii taki zwrot: krew ich na głowy wasze! I ja życzę Wam tymi słowami…

- fragment listu od Anny M.:

Przysyła prognozę pogody na cały rok. Pyta, jak moja odporność.

- fragment listu od Jana K. (prof. Jana Kota):

[…] Śnią mu się sceny erotyczne. Kłopotliwe to dla mnie, bo miewają niemiłe skutki. Raz mu się przyśniłam w teatrze. Był wieczór, schodziliśmy po schodach, wiatr uniósł mi sukienkę i – jakież było zdumienie Profesora, gdy zauważył, że nie noszę majtek. Schody były w Ameryce, sen w Ameryce, a ja w Warszawie dostałam zapalenia pęcherza […].

- kartka w drzwiach od Krzysztofa K. (Krzysztofa Kieślowskiego):

Jeśli przyjdzie ksiądz Adam, to trzeba mu wszystko opowiedzieć. Czy mam coś ciekawego do czytania? Marysia dostała mięso (bez kości), może się podzielić z Tobą.

- fragment listu od Adama B. (ks. Adama Bonieckiego):

Poczucie humoru jest czymś ludzkim. Paradoksalność sytuacji dla Pana Boga nie istnieje. Jest On samą radością… a nasze chwile radości są chwilami ujrzenia logiki Pana Boga, zupełnie innej niż nasza niby logika. Inaczej mówiąc, poczucie humoru ma tylko człowiek, Pan Bóg jest samym humorem, choć czasem bardzo trudno to zrozumieć.

2. Aluzje wyprofilowane profetycznie:

Bohaterka reportażu *Wyjątkowo długa linia* [2004], Franciszka Arnsztajnowa, przyjaźniła się z poetą Józefem Czechowiczem. Z dumą pokazywał jej swoją linię życia. Sugerowała wyjątkowo długą egzystencję. Niestety, podczas II wojny światowej, na zakład fryzjerski w Lublinie, w którym akurat był, spadły pierwsze bomby. Poeta zginął mając zaledwie 36 lat.

W reportażu Hanna Krall cytuje fragment jego wiersza, w którym przeczuł przedwczesną śmierć:

Na rzęsach wstydliwa łza

Widzę w niej świat wstydliwy jak skarbonka

Nachodzi na mnie lodowa łąka

To już nie ja

*Nie ma zbiegów okoliczności, wszystko się ze sobą łączy i ma swój sens*.

3. Wyliczanie imion, nazwisk i zawodów mieszkańców lubelskiej kamienicy w litanijnym rytmie:

[…] Jechuda Szefer – stolarz, Jakiel Dechtman – krawiec, Hinda Holeman z dziećmi – Abrahamem, Mordechajem, Cywią, i Rywką, Symcha Arbesman – kupiec z żoną Rajzą i dziećmi – Tobcią, Chaną, Fajgą, Sarą i Herszem (w rynku mieli sklep spożywczy) […] Arbesfeldowie Cypora i Szymon z synem Salomonem (Cypora miała sklep z kapeluszami damskimi – Chapeaux pour dammes), Meir Reichgold – agent ubezpieczeniowy z żoną Heną, Mejlech Winograd – subiekt bez zajęcia z siostrą Cypą, […] Michalina Sz. – dozorczyni z mężem Józefem i dwojgiem dzieci.

Przy nazwiskach wszystkich mieszkańców kamienicy, z wyjątkiem dozorczyni, zapisano w księdze meldunkowej: wyznanie mojżeszowe. Wysiedlono ich w drugim roku wojny. Wprowadzili się nowi lokatorzy - Polacy. W księdze meldunkowej zapisano: wyznanie rzymskokatolickie.

4. Parafrazowanie swoich reportaży – jako komentarz i przejaw fikcji ukrytej w wyznacznikach tekstowych:

Reportaż *Narożny dom z wieżyczką* z tomu *Hipnoza* [1989] opowiada o historii mieszkańców Kocka. Jedną z nich była Apolonia Machczyńska nazywana Polą. Reporterka przywołuje jej heroizm. Podczas II wojny światowej ukrywała Żydów. Ktoś doniósł. Zastrzelił ją Niemiec, z którym miała romans. Ufała, że kiedy już wszystko się wyda to właśnie on ją obroni. Reporterka miesza w tekście czasy. Z okien domu Polę widzi żyjący sto lat wcześniej gniewny cadyk Menachem Mendel (przejaw umotywowanej strukturalnie i tematycznie fikcji literackiej):

- *Zarzucają mi, że milczę* – mówi starzec. A przecież milczenie może być najgłośniejszym krzykiem świata. Mówi to w słoneczną przestrzeń, w stronę nadchodzącej Poli (Apolonii Machczyńskiej), ale ona mija narożny dom, nie słysząc i nie podnosząc oczu. Starzec widzi teraz jej rude, splątane włosy i jej ciężarny brzuch, na którym nie dopina się stare, zimowe palto.

W późniejszym reportażu zatytułowanym *Pola*, który można odnaleźć w tomie *Tam już nie ma żadnej rzeki* [1998], reporterka ponownie wraca do Kocka i Plebanek. Rekonstruuje z dbałością o szczegóły śmierć Poli. Reportaż jest metatekstem. Hanna Krall zdradza kulisy dokumentacji. Według klasyfikacji Gẻrarda Genetta metatekstowe odniesienia świadczą o intertekstualności wypowiedzi:

Sporo wiemy o Niemcach, którzy zastrzelili Żydówkę, jej dzieci i poszli szukać Machczyńskiej […] Jeden z niemieckich policjantów opowiedział historię Poli na procesie batalionu w Hamburgu. Wspomniał o niej w swojej książce Christopher Browning […] Kuzynka Poli opowiada:

- Podniósł karabin i nie dał rady!
- Trzy razy próbował.
- Aż rewolwer mu przystawili: a teraz?!
- Za trzecim dopiero!
- Za trzecim razem dał radę!
- Aż mu rewolwer przystawili!
- Za trzecim razem!

Krzyczy zza dębu, przez płot, reumatyczna i gruzłowata. Ciskając słowami, wykrzykuje ostatnie chwile życia Apolonii Machczyńskiej. Wykrzykuje ostatnie chwile miłosnej historii policjanta z Hamburga.

Z listu Rywki Goldfinger: Policjant zawiadomił Polę, że Niemcy już wiedzą o kryjówce. Policjant zmusił sąsiada do jazdy z Rywką. Widywano z Polą tego policjanta, przyjeżdżał czasami do Plebanek. Pochodził z Hamburga, wysoki blondyn, miał około 50 lat.

Czy kochał Polę?

Czy domyślał się, że ma gości w swoim spichlerzu?

Czy powiedziała mu o nich?

Czy wierzyła, że obroni ją w najgorszej godzinie?

5. Wprowadzanie paratekstowych składników:

Tytuły, w których zamiast leksemu *reportaż* pojawiają się dookreślenia wskazujące na powiązanie tekstu z innymi gatunkami lub odmianami reportażu literackiego:

- ***Powieść*** dla Hollywoodu [1989],
- ***Listy*** do cadyka [1989],
- ***Portret*** *z* kulą w szczęce [1993],
- ***Literatura*** faktu [1998],
- Inne ***historie*** [1998],
- ***Spis*** rzeczy [1998],

- Sześć odcieni bieli i inne ***historie*** [1978],

- ***Tematy*** do reportażu [1978],

- ***Portret*** rodziny we wnętrzu [1978],

- ***Słowa*** na trzy dni [1978]

- ***Szczegóły*** znaczące [2022].

6. Powtarzanie motywów (toposów) i postaci ikonicznych obecnych w literaturze oraz kulturze:

- Jezus (*Nowy Testament*)

- Maria (*Nowy Testament*)

- przykłady literackie w *Sublokatorce* [1985] na udowodnienie kontrastu między jasnością przypisaną Polakom, a czernią, która charakteryzowała Żydów: „Hemingway – jasny, Kafka – czarny, Singer – czarny, Dostojewski – jasny i tak dalej"

- Katoblepas (*Mitologia*): *„- Ten twój (Marty – tytułowej Sublokatorki) opuszczony wzrok przypominał mi Katoblepasa. Było to dzikie zwierzę, średniej wielkości, o ogromnym łbie, obrzękłych powiekach i leniwym chodzie […] zresztą lepiej, że nie podnosił łba, ponieważ oczy jego miały straszną właściwość: ktokolwiek je zobaczył, padał martwy*".

- Julian Tuwim – poeta (odwiedzał Dom Sierot w Otwocku),

- Zofia Nałkowska – pisarka,

- Franz Kafka – pisarz,

- Barbara Sadowska – poetka, matka Grzegorza Przemyka,

- Bruno Schulz – pisarz,

- dziwne, smutne dziewczynki na płótnach Marii (z matką ukrywała tytułową *Sublokatorkę*, Martę) – nawiązanie do reportażu *Malarnia z o.o* [2015],

- małe, czarniutkie dziewczynki – motyw z wielu holokaustowych reportaży Hanny Krall,

- Wielki Reżyser lub Wielki Scenarzysta – Bóg; ulubiona peryfraza, reporterka często do niej wraca, przypisuje mu egzystencjalne pointy swoich tekstów;

7. Cytowanie zasłyszanych historii, które wracają w reportażach Hanny Krall na zasadzie motywów/*szczegółów znaczących* i peryfraz np. zamiast *małe Żydówki* Hanna Krall używa konstrukcji *małe, czarniutkie dziewczynki z niezbyt dobrym wyglądem*;

- z wywiadu z Jerzym Antczakiem [2015]:

- *Kim jest dziś mała, czarniutka dziewczynka?*

- *Przypuszczam, że jest starą, zmęczoną kobietą i zastanawia się, co zrobić z resztą życia. W czasie wojny była cztero- lub pięcio-, lub sześcioletnią dziewczynką, więc nietrudno policzyć. Pewnie teraz zastanawia się, co zrobiła w życiu mądrego, co głupiego, czego w ogóle nie zrobiła. Wygląda mi na to, że może mieć skłonności do tycia, małe, czarne dziewczynki na starość tak mają* – mówi Krall [Antczak 2015: 15].

- z reportażu: *Dowody na istnienie* [1995]:

[…] znałam pewną dziewczynkę, miała równie czarne, jak ty, oczy i włosy, rozjaśnione wodą utlenioną;

- z reportażu *Teatr* [1995]:

Dziewczynka siedziała na ganku. Miała równie czarne oczy jak Maria z Lourdes w ogródku Abrama Isera. Nauczyciel powiedział: - *Na ganku siedzi czarniutkie dziecko*.

Żona nauczyciela poszła, przyjrzała się.

- *Rzeczywiście czarniutkie*.

Po godzinie spytała:

- *Teraz pójść czy jak się ściemni*?

- *Teraz* – powiedział nauczyciel. – *I tak wszyscy na nią patrzą*.

Z powieści reportażowej *Biała Maria* [2013]:

Ile można stać na ulicy? Z włosami, które matka tleniła tego ranka wyjątkowo starannie, pasemko po pasemku, a które w świetle letniego dnia były jeszcze bardziej, jeszcze fatalniej żółte niż zazwyczaj. Nie mówiąc już o czarnych oczach i tym wyglądzie, czarnym, który nie wróżył nic dobrego. – *Chodź, no chodź już*.

## 8. Dopisywanie tekstów w hipertekście:

Przykład pochodzi z metatekstowego reportażu *Powieść dla Hollywoodu*, który otwiera tom *Hipnoza* [1989]. Hanna Krall wykorzystuje fragment tekstu Krzysztofa Kieślowskiego. Reżyser miał pomóc reporterce w opisaniu losów Izoldy w stylu epickiej, hollywoodzkiej sagi. Jego tekstową wypowiedź rozpoczyna nieco kiczowaty (w opinii reporterki) obraz dłoni Szajka – męża głównej bohaterki:

Miał ręce dokładnie takie jak we włoskim albumie, narysowane przez Leonarda da Vinci. Skąd mistrz wiedział, że akurat on będzie miał takie dłonie? I, że ona, kiedy tylko ojca nie było w domu właziła na krzesło, żeby te ręce w albumie oglądać? Były szczupłe, z długimi palcami, do których idealnie pasowałaby wąska obrączka. Miał skórę koloru złota. Nie opaloną, nie smagłą, ale właśnie koloru złota przez cały rok, w zimie także. Te ręce wyglądały jak dekoracja, gdy kładł je na oparciu fotela, a teraz – nie zdając sobie z tego sprawy – ręce uwzniośliłyby jej ramię, jej dłoń…

Hanna Krall dodała od siebie: „brzozowy zagajnik, rozpalony mech i gorące światło drżące wśród gałęzi".

Opisy Kieślowskiego i Krall realizują postulat dialogiczności, choć pozostają w opozycji i prezentują dwie różne wrażliwości narracyjne. Są jednak przejawem intertekstualności postulowanej przez Gẻrarda Genetta i Henryka Markiewicza.

Przykłady intertekstualnych praktyk, obecnych w rozmaitych reportażach Hanny Krall, świadczą nie tylko o znajomości pojęcia i jego złożoności, ale przede wszystkim o wiedzy, którą reporterka wykorzystuje w kontekście dyskursywnych odniesień. Wypowiedzi autorki są przykładami skomplikowanych rozwiązań semiotyczno-leksykalnych w obrębie uniwersum mowy. Zawarte w nich metateksty dają wskazówki, jak badać i stosować wyznaczniki interdyscyplinarnego myślenia o stylu, gatunku i tekście oraz jak wpisać funkcjonowanie tychże kategorii w językową empirię i przełamywać komunikacyjne schematy narracyjne.

Wśród polskich badaczy zajmujących się intertekstem należy wymienić Michała Głowińskiego, Henryka Markiewicza, Ryszarda Nycza i Stanisława Balbusa.

Głowiński stwierdza, że „o intertekstualności możemy mówić, jeśli nawiązania do tekstu wcześniejszego wchodzą w skład budowy znaczeniowej nowego tekstu" [Głowiński 1992:45]. Badacz zauważa istnienie gatunków literackich, które z natury traktowane są jako intertekstualne. Wymienia wśród nich: parodię, pastisz, burleskę, parafrazę, trawestację oraz poemat heroikomiczny. Zauważa również, że w uniwersum mowy istnieją gatunki nieciągłe, których ambicją jest opowiadanie o świecie, ważny jest jednak sam fakt opowiadania, traktowany jako czynność. Do takich gatunków zaliczam reportaże prasowe. Uczony stwierdza, że można wśród nich wyróżnić montaże, kolaże i mozaiki złożone z cytatów zarówno literackich, jak i pozaliterackich.

Głowiński zwraca również uwagę na pojęcia konceptualizujące intertekstualność. Oba związane są ze strukturą dzieł. „*Dekontekstualizacja* polega na wpisaniu tekstu poprzedniego w nowe otoczenie, wyjęcie go z tego, co tworzyło jego znaczenie. *Rekontekstualizacja* to wprowadzenie wypowiedzi w nowy kontekst nie zapominając o sposobach jego funkcjonowania w hipotekście" [Głowiński 1992: 46].

Badacz zauważa także aspekt pragmatyczny wzorca gatunkowego – wywiedziony z typologii Marii Wojtak – polegający na uaktywnieniu czytelników na poziomie dekodowania

hipertekstów. To odbiorcy powinni zauważyć źródło nawiązań oraz odtworzyć schemat tekstu, w jaki zapożyczony fragment wypowiedzi włożył autor. Wszystkie procesy zależą od kompetencji kulturowych i komunikacyjnych czytelników. Można zatem owe działania rozpatrywać w perspektywach – genologicznej, tekstowej, stylistycznej i dyskursywnej. Podobne stanowisko prezentuje Ryszard Nycz, który zauważa, że „w operacjonalizacji intertekstualności obowiązuje przymus znajomości dzieł, tj. innych tekstów, archetekstów, do których odnosi się wytwór, co jest gwarantem właściwej komunikacji" [Nycz 1990: 97].

Inny badacz, Henryk Markiewicz, przedstawia różne odmiany intertekstualności w perspektywie relacyjności. W następujący sposób definiuje omawiane zjawisko, zaznaczając związki między hipotekstem a tekstem późniejszym, przeobrażonym:

Ujawniona w samym tekście relacja do arche/proto/tekstu sugeruje jego ujawnienie. Dzięki temu uwydatniają się, rozjaśniają, modyfikują, wzbogacają pod względem semantycznym i artystycznym określone aspekty czy składniki tekstu, a jednocześnie dokonuje się interpretacja archetekstu [Markiewicz 1988: 256].

Henryk Markiewicz ujawnia następujące cechy i zjawiska intertekstualności: cytaty i parafrazy, kontrafaktury, czyli przeniesienie do tekstu całej płaszczyzny językowej archetekstu i większości składników ze zmianą kontekstu, kolaże, montaże, mozaiki, transformacje, kondensacje, eliminacje, derywacje, przeobrażenia generyczne (zmiana opowiadania w pierwszej osobie na narrację trzecioosobową), przekształcenia i nawiązania tematyczne: dopisywanie ciągu dalszego opowieści, wprowadzanie archetekstowych składników tematycznych, stylizacje, pastisze, burleski, konfrontacje, czyli teksty opozycyjne wobec siebie, metateksty [Markiewicz 1988: 260-261].

Wspomniany badacz podkreśla, podobnie jak inni uczeni zajmujący się teorią intertekstualności, że o zaistnieniu tego typu relacji decyduje kompetencja kulturowa czy komunikacyjna odbiorców. Ważna jest również ich świadomość genologiczna, czyli wiedza o wzorcach gatunkowych oraz ich parametryzacji, która pozwala czytelnikom zakwalifikować archetekst lub tekst, który powstał w wyniku intertekstualnych przekształceń, do odpowiednio wymodelowanego gatunku/gatunków oświetlonych perspektywą dyskursywną.

Problematyka intertekstualności znajduje wielu zwolenników wśród lingwistów i teoretyków tekstu. Ciekawe stanowisko badawcze prezentuje Barbara Boniecka, która włącza w mechanizmy omawianego zjawiska wypowiedzi zaczerpnięte z języka potocznego.

Autorka *Lingwistyki tekstu. Teoria i praktyka* [1999] zauważa, że „dialogi są tak skonstruowane, by można je traktować jako punkty odniesienia" [Boniecka 1999: 181]. Badaczka wyodrębnia trzy poziomy komentarzy językowych, które wypada przypisać do wyznaczników stylistycznych intertekstualności:

- dotyczące warunków i okoliczności komunikacji,

- dotyczące językowej organizacji wypowiedzi (metatekst),

- dotyczące sposobów rozumowania i postaw modalnych, wyrażające wnioski, niepewność, konieczność [Boniecka 1999: 193].

Cytowana badaczka do przejawów zjawiska zalicza również zapożyczenia zasłyszanych tekstów spoza literackiej przestrzeni.

Anna Duszak stwierdza zaś, że intertekstualność jest wiedzą o kompetencjach komunikacyjnych. Pozwala ona odbiorcom na rozpoznawanie kodów i konwencji oraz umieszczanie w nich konkretnych tekstów. Do doświadczeń w perspektywie nadawczo-odbiorczej zalicza – analogie, kontrasty i przeciwieństwa [Duszak 1998: 226].

Cenne, w kontekście analizy *tekstów w tekście*, okazują się spostrzeżenia Bożeny Witosz. Uczona zauważa, że można owe relacje rozpatrywać na dwa sposoby:

- poprzez odnalezienie *starego w nowym*,

- poprzez analizowanie elementów archetekstów, konwencji, tradycji, które przeniknęły do nowego tekstu [Witosz 2010: 25].

Naukowczyni uznaje, że największą wartością, jaką intertekstualność wnosi do badań tekstologicznych jest „wydobycie dialogicznego potencjału tekstu (echa teorii Bachtina) i dostarczenie nowych narzędzi, pozwalających dostrzec i opisać zachodzące w przestrzeni kulturowej i komunikacyjnej interakcje" [Witosz 2010: 31].

Wnioski uczonej wskazują na deskryptywną perspektywę oglądu i relacyjności, jako cech konstytutywnych bogatego uniwersum mowy, funkcjonujących w opisywanym pojęciu: konkretny autor nadaje, czytelnik odbiera i uczestniczy w procesach rozpoznania zastosowanych strategii, które przywołałam w niniejszym rozdziale. Wyjątkowo cenne okazuje się wpisanie intertekstualności w schemat dyskursywnych ustaleń Marii Wojtak

z uwzględnieniem wzorca gatunkowego oraz jego aspektów współistniejących z wybranymi stanowiskami innych badaczy. Co ważne, przybywa uczonych prezentujących przynależność do filiacji honorujących genologię jako uniwersalną subdyscyplinę badającą empirię komunikacyjną. Poszerzają przestrzeń interdyscyplinarnych dociekań o zjawiska skupiające się również na lingwistyce tekstu i teorii stylu. Badacze zajmujący się intertekstualnością konstatują: to właśnie odbiorcy decydują o kształtowaniu i odczytywaniu komunikatów/kodów w procesie ich odnajdywania i rozszyfrowania w stosownie wyprofilowanych kontekstach kulturowych i komunikacyjnych.

## 3. Intersemiotyczność w tekstach Hanny Krall. O relacjach słowno-obrazowych (muzycznych) w perspektywach komparatystycznej i lingwistycznej

Rozalia Słodczyk stwierdza, że istotą *intersemiotyczności* jest ekfraza rozumiana jako deskrypcja[44] faktu [Słodczyk 2018: 109]. Seweryna Wysłouch zauważa, że intersemiotyczne odniesienia można scharakteryzować w perspektywie komparatystycznej i wyróżnia następujące jej cechy – korespondencję sztuk rozmaitych, wzajemne oświetlanie się sztuk, ich strukturalną wspólnotę oraz przekłady (interakcje) semiotyczne [Słodczyk 2018: 108]. Badaczka stwierdza, że w najnowszych opracowaniach przywołane determinanty intersemiotyczności wchodzą w zakres szerszego pojęcia nazywanego *intermedialnością*. Termin należy zatem poszerzyć o zagadnienia mimesis, przedstawiania rzeczywistości pozawerbalnej za pomocą języka, obrazowości oraz ikoniczności języka, transpozycji jednego systemu znakowego na inny oraz problematykę reprezentacji. Andrzej Hejmej ujmuje istotę intersemiotyczności jako „wszelkie możliwe związki i fuzje sztuk" [Hejmej 2013: 45]. Rozalia Słodczyk wyróżnia w ramach relacji między artefaktem a słowem następujące zależności – występowanie analogii, motywów, toposów, stylów, gatunków, kompozycji, punktów widzenia, opisywanie, rytm, symultaniczność [Słodczyk 2018: 109]. Należy przyjąć trzy perspektywy analitycznych aplikacji. Pierwsza zakłada współistnienie w jednym dziele zjawisk należących do różnych porządków semiotycznych. Drugie stanowisko uznaje

[44] Definicję deskrypcji rozróżnioną jako deskrypcję nieokreśloną i określoną odnajduję w *Małym słowniku terminów teorii tekstu* [2005]. Deskrypcja nieokreślona jest wyrażeniem predykatywnym mogącym opisywać wiele przedmiotów indywidualnych, nie wyznaczając jednak konkretnego przedmiotu. Deskrypcje nieokreślone występują zazwyczaj na początku tekstu w zdaniach egzystencjalnych. Deskrypcja określona, zdaniem Wyrwas i Sujkowskiej-Sobisz, jest wyrażeniem predykatywnym opisującym konkretny przedmiot. Występuje w formie rzeczownika lub grupy nominalnej poprzedzonej zaimkiem deiktycznym np. *ta dziewczyna*, *ten dom* [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 28-29].

konfrontacyjność. Trzecie dotyczy artystycznej transformacji lub transpozycji z wykorzystaniem immanentnych cech artefaktu np. obrazu lub rzeźby czy dzieła muzycznego, ujmowanych w kategoriach malarskości, plastyczności oraz ikoniczności, rozumianych jako symboliczne odniesienia. W niniejszych rozważaniach ujmuję termin intersemiotyczność jako podkategorię intermedialności. W zakres omawianego pojęcia wchodzą również intertekstualność i interartystyczność. Werner Wolf relacje przywołanych pojęć określa jako „transgresyjne i stawia tezę o ich cechach pokrewieństwa semiotyczno-strukturalnego" [Wolf 2009: 133-155]. Inny badacz zjawiska, Peter Wagner, wprowadza również termin ikonotekst, który rozumie jako „użycie obrazu poprzez aluzję w tekście lub odwrotnie" [Wagner 1996: 1-41]. Konceptualizuje zatem istnienie obrazu w tekście poprzez implikację.

Andrzej Hejmej próbuje uporządkować cytowane stanowiska badawcze słusznie uznając, że:

> w przypadku intersemiotyczności jako podkategorii intermedialności mamy do czynienia albo z utworami, w których faktycznie istnieją (współistnieją) dwa różne media, albo zawierają odniesienia w postaci odsyłania, tematyzacji, wizualizacji lub deskryptywności, albo z transpozycjami przenoszącymi cechy tematyczne lub formalne z jednego medium do drugiego, jak przekształcenie powieści w operę lub adaptację filmową dzieła literackiego [Hejmej 2013: 119].

Cytowany badacz zauważa, że analizy utworów intersemiotycznych w perspektywie preskryptywnej, jak i deskryptywnej zakładają istnienie tekstów wytworzonych za pomocą innego rodzaju znaków, ale mogą być porównywane w zakresie aspektów stylistycznych, tematycznych, strukturalnych i pragmatycznych wzorca gatunkowego (oddziaływanie na odbiorcę poprzez odniesienia do poziomów estetycznych i emocjonalnych). Uwzględniając korespondencyjność przedmiotów z różnych porządków semiotycznych dominującym środkiem opisu przeobrażeń oraz skomplikowanych relacji między artefaktem a jego tekstową reprezentacją pozostaje język. Należy stwierdzić, że pojęcie intersemiotyczności, podobnie jak intertekstualne praktyki, można analizować w perspektywie genologicznej i dyskursywnej. Ujęcie lingwistyczne traktuje intersemiotyczność jako próbę połączenia rozmaitych gatunkowych odmian w jednym dziele. Gdyby na powyższe zjawiska nałożyć siatkę taksonomicznych rozstrzygnięć Marii Wojtak, okazałoby się, że w polu gatunkowych odniesień mogą zaistnieć adaptacje cząstkowe lub globalne, powstałe w wyniku zastosowania przebitek gatunkowych (mechanizmy tekstotwórcze) jako efekt korespondencyjności sztuk, które sytuują się na obrzeżach owych pól i są przestrzenią powstawania hybryd, okazów

lub gatunków złożonych: gatunek w formie kolekcji lub kolekcja gatunków. Pokrewieństwem byłaby w perspektywie dyskursywnej stosownie wyprofilowana sytuacja interkulturowa i komunikacyjna, bowiem owe typy wypowiedzi pełnią również funkcje informacyjne z wyraźnie zaznaczonym potencjałem illokucyjnym nadawcy.

Zakładam zatem, że metaforą pól gatunkowych odniesień byłaby wyobrażeniowa galeria sztuki, teatr lub opera w zależności od intencji twórcy werbalnego komunikatu, który powstał na styku przeobrażeń dzieła w tekście. Przedmioty wypowiedzi powstałe w procesach, o których pisałam powyżej, należałoby potraktować jako konkretyzacje wzorców gatunkowych i wyodrębnić aspekty – strukturalny, tematyczny, stylistyczny oraz pragmatyczny, uwzględniając sytuację symetryczności znaków z różnych przestrzeni semiotycznych, a nawet porządków ontologicznych czy aksjologicznych. Wydaje się, że perspektywa dyskursywna zaproponowana przez Marię Wojtak pozwoli ująć wyekscerpowane przykłady reprezentacji tekstowych Hanny Krall, wyprofilowanych poprzez poetykę intersemiotyczności, w spójny opis obrazu świata stosownie wymodelowanego dzięki rozlicznym gatunkowym odniesieniom i relacjom. Lubelska genolożka charakteryzuje bowiem dyskurs jako:

> sposób zorganizowania ludzkiej aktywności, praktykę komunikacyjną określonej społeczności (wspólnoty), która w trakcie różnorodnych interakcji ustala i uzgadnia istotne dla siebie treści (wizję świata), konserwuje stosowne scenariusze zachowań komunikacyjnych oraz reguły ich wypełnienia za pośrednictwem wypowiedzi (i/lub *środków niewerbalnych*). Dyskurs to rodzaj zdarzenia komunikacyjnego, jak i sposób jego realizacji [Wojtak 2011b: 70-71].

Uczona zauważa w dyskursie potencjał komunikacyjnego absorbowania środków niewerbalnych. Zaliczam do nich artefakty (nie tylko przedmioty z kręgu sztuki), które zostały przeniesione podczas intersemiotycznych aplikacji w obręb dzieła posługującego się językiem. Zaznaczam również, że w praktyce komunikacyjnej pojawiają się dość często gatunki będące rezultatem świadomego łamania reguł wzorca za pomocą tekstotwórczych aplikacji: kolekcje, adaptacje i okazy. Reportaż Hanny Krall zatytułowany *Malarnia z o.o* zamieszczony w tomie *Fantom bólu. Reportaże wszystkie* [2017] można potraktować jako ikonotekst. Opowiada historię życia Franciszka Maśluszczaka – malarza, scenografa i dekoratora. Reporterka wybiera poetykę przypowieści, choć w kontekście intersemiotycznych rozważań należałoby przyjrzeć się wszystkim relacjom między aspektami wzorca gatunkowego prezentowanej wypowiedzi oraz gatunkowi malarskiemu, który w analizowanym reportażu, reprezentuje nurt

abstrakcyjny. Kompozycja tekstu docelowego została uformowana poprzez transpozycję stylu malarskiego Maśluszczaka na gatunek informacyjny i ustrukturyzowana za pomocą strategii trasformacyjnych. Hanna Krall wykorzystała, zgodnie z genettowską teorią intersemiotyczności czystej, następujące wyznaczniki znaczeniowe:

- *aluzje*: „Dlaczego nikt jeszcze nie zauważył, że realny świat jest niczym innym, jak tylko niezbyt udolnym, lękliwym naśladowaniem sztuki?"; „Ludzie, których teraz maluje mają głowy i oczy. Ich ubrania i przedmioty zbliżone są do prawdziwych rzeczy, do rzeczywistego świata. Nie są prawdziwe – dosłowny świat przeniesiony na płótno, byłby śmiercią sztuki"; „Są pamięcią tego, co było, tego rzeczywistego świata. Może i banałem, ale banał, przetworzony przez pamięć, jak przez sen, nabiera nowych znaczeń, bogatszych, a w każdym razie – zagadkowych".

- *porównania*: „Namalowani ludzie nie są już teraz głupsi od malarza, wręcz przeciwnie przypominają mu o tym, co kiedyś wydarzyło się i spowodowało jego malarski niebyt, jakby nie umiał żyć"; „Gdyby to oni go malowali nie kładliby farby tak grubo, tak bezwstydnie, jak on to czyni od pewnego czasu, tłumacząc się wiekiem i naturalną tęsknotą za wypukłością świata".

- *metafory oraz drobiazgowy opis ludzi, którzy pojawiają się na płótnach artysty*: „Malowaliby wręcz pochlebczo: mężczyznę wysokiego, szczupłego, w garniturze idealnie uprasowanym, z teczką w ręku"; „Urodził mu się syn, którego nie spotkał nigdy wcześniej, a przecież innych spotykał. Tamci ludzie, tamta kobieta są już ledwie widoczni, jakby przesłaniał ich gęstniejący dym z nieistniejącego od dawna piecyka z rurą. Jego serce przestało być pustynią".

W kontekście strukturalnego ukształtowania ikonotekstu można zauważyć symultaniczne/symetryczne odniesienia segmentów tekstu do przeobrażeń, jakie zachodziły w twórczości artysty (od malowania przerażających patyczaków po ludzi, którzy przypominali im podobnych - ujawniały się w nich cechy postaci z otoczenia artysty). Zgodnie z regułami intersemiotyczności tkanka dzieła malarskiego (gatunek źródłowy) ukształtowała strukturę tekstu docelowego, choć za pomocą nieostrych sygnałów. Rama delimitacyjna została zaznaczona tylko poprzez składnik inicjalny, czyli tytuł, zaś korpus podzielony na segmenty sygnowane cyframi, które przypominają budzące odrazę, patyczakowate postaci z obrazów Maśluszczaka (graficzne odniesienia) realizuje pod wpływem intersemiotycznych praktyk palimpsestową kompozycję ukształtowania reportażu. Szablonowa struktura z nieszablonowym wypełnieniem sprawia, że koncept reporterki wpisał się w reguły intersemiotyczności, które pozwalają wielopłaszczyznowo traktować tekst wymodelowany przez źródłowe dzieło sztuki za pomocą przebitki/przebitek gatunkowych. Reportaż został

zatem ukształtowany dzięki przenikaniu schematów i wpisaniu w tekst docelowy wspomnianego zabiegu tekstotwórczego – gatunek X podszyty gatunkiem Y - rozumiany w kategoriach mechanizmu tekstotwórczego z zawartą w nim potencją – podporządkowaną regułom sztuki, nie reporterskiej narracji, choć ta również przypomina strukturę obrazu - nieliniowa, z licznymi aluzjami reporterki o sposobach malowania, które naśladuje pisanie oraz graficznym zapisem kilku wyimków tekstowych. Paradoks przeprowadzanej analizy polega na przyjętych perspektywach: gatunkowej, która pozwala ujmować tekst docelowy jako realizację wariantu adaptacyjnego wzorca z dominantą informacyjną (pożyczką struktury artykułu), intersemiotyczną – wprowadzającą inny sposób organizacji tekstu docelowego (na poziomie tekstu są to strefy spotkań lub napięć). Przemiany odbywają się w procesie transpozycji jednego dzieła w drugie i ujawniają się w różnym stopniu zaawansowania we wszystkich aspektach wzorca (głównie tematycznym, choć i strukturalnym – jednak rozmytym, jak zaznacza Maria Wojtak), uzyskując formę palimpsestową.

Aspekt tematyczny wzorca gatunkowego, który reprezentuje analizowany reportaż, koresponduje z twórczością artysty na zasadzie koherentnej ewolucji postawy malarza. Na obraz świata przedstawionego w *Malarni z o.o* składają się portret artysty, jego dzieła, punkt widzenia reporterki oraz hierarchia wartości wyznawanych przez Maśluszczaka. Hanna Krall przedstawia malarza jako tajemniczego outsidera, który obserwuje świat z własnej, niezrozumiałej dla innych perspektywy:

Nie rysował matki, która krzątała się po kuchni ani ojca, który wieczorami palił fajkę, a w dzień robił wozy i koła. Nie rysował fajki, kuchni, kół ani wozów. Rysował dym […] potem rysował czaszki. Wszystko osnute było dymem. Szarym, który był wszędzie. Ale to było w dzieciństwie. Nikt wtedy nie zaglądał mu przez plecy.

Podwójne życie, które ukształtowało go w dzieciństwie, prowadził także jako student ASP:

Poważne rzeczy tam to były akty, martwe natury i pejzaże, malował je w dużych formatach i pokazywał profesorom. Rzeczy niepoważne przedstawiały rozkrojone serca, odcięte głowy unoszące się na wodzie i dziwne, trochę śmieszne, a trochę przerażające ludziki. Rysował je na marginesach kajetów szkolnych, w brulionach, na strzępach gazet i nie pokazywał nikomu. Profesorowie mieli całkiem inne podejście do tego czym jest świat i jakie powinno być malarstwo. Ponieważ rozmowy z nimi nie zmieniły ani ich świata, ani jego poglądów, a jedynie mogły opóźnić dyplom, zrezygnował z dyskusji, a egzaminatorom przedstawiał jedynie rzeczy poważne.

W dorosłym życiu nadal z jego prac wychodziły przedziwne stwory z wybałuszonymi oczami i wyschniętymi rękami. Te dłonie trzymające klocki, patyki, jakieś badyle były bezradne,

a patrzące oczy w za dużych czaszkach pełne przerażenia. Jego ludziki składały się z oczu i rąk. Były wystraszone, ale nie budziły współczucia: *„Na odwrót. Były brzydkie, głupie i zachłanne, i każdy rozumiał, że malarz, który je stworzył, jest od nich nieskończenie mądrzejszy i lepszy”.* Po opisie ludzików Hanna Krall zaznacza zmianę sposobu malowania. Artysta uruchomił wyobraźnię, która miała stać się jego przekleństwem (punkt zwrotny). Pewnego dnia zamiast patyczaka namalował kobietę z zielonymi oczami, jasnymi włosami i dziecinnym uśmiechem. Po kilku dniach spotkał ją w autobusie. Ożenił się z przyjaźnie wyglądającą dziewczyną, a ona urodziła mu syna z głową patyczaka. Lekarze orzekli, że defekt pojawił się z braku potasu i sodu w organizmie dziecka. Malarz sprzedał obrazy, zniszczył pędzle i wyrzucił je, jakby chciał na zawsze zamknąć poprzedni rozdział życia. Tylko on zauważył dziwną prawidłowość. Sztuka ukonkretniła się w jego życiu. Należało to zmienić: „Ze strachu, czy może ze skruchy, postanowił malować ludzi, których organizm wytwarza w wystarczającej ilości potas i sód”. Artysta zapragnął prawdziwego życia. Malował ludzi, urodził mu się drugi syn, zaczął marzyć o własnej pracowni-malarni.

Intersemiotyczność zdeterminowana aspektem pragmatycznym wzorca gatunkowego przejawia się w analizowanym reportażu poprzez specyficznie wymodelowaną sytuację nadawczo-odbiorczą. Reporterka relacjonuje przypadek Maśluszczaka i jego dziwną predylekcję do malowania patyczaków, zaś czytelnicy dociekają, czy sztuka może zdominować życie. Odbiorcy współczują artyście, choć nie rozumieją ani jego motywacji, ani owej skłonności do tworzenia bytów unieszczęśliwiających lub komplikujących życie malarza. Aspekt pragmatyczny wzorca, który można utożsamić z pointą reportażu ustanawiającą dla prezentowanego tekstu nowy kontekst, czyli sposób ukształtowania i percepcji ikonotekstu, zostaje oświetlony stylistycznie.

Styl reportażu uwarunkowany strukturalnie i dookreślony pragmatycznie oddaje krallowską składnię. Dominują pojedyncze, metaforycznie wyprofilowane zdania. Leksemy, które określają twórczość Maśluszczaka mają jednak różnorakie zabarwienie. Od neutralnych po pejoratywne – zwłaszcza przymiotniki określające malowane stwory budzą niepokój i wprowadzają dysonans między optymistycznym – mimo wszystko – przesłaniem tekstu a użytą leksyką. Patyczaki zdefiniowane są poprzez wymodelowane pejoratywnie epitety: *strachliwe*, *przerażające*, *bezsensowne*, *brzydkie*, *głupie*. Malarz charakteryzowany jest

poprzez przymiotniki nacechowane pozytywnie: *wysoki*, *szczupły*, *dobry*, *wrażliwy*. Kobieta z zielonymi oczami: *uśmiechnięta*, *dziecinna*, *zielonooka*, *życzliwa*, *wdzięczna*.

Reporterka w formule finalnej reportażu stosuje wyliczenia. Zdania przypominają, poprzez leksykalne zrytmizowanie, litanię która jest wymowną pointą i jednocześnie kodą zamykającą opowieść w symboliczny, profetycznie wymodelowany sposób:

„Przestał spotykać ludzi z własnych obrazów.

Urodził mu się syn, którego twarzy nie widział nigdy przedtem.

Bilety w autobusach podaje obcym kobietom. Tamci ludzie, tamten syn, tamta kobieta są już ledwie widoczni".

Kolejny przykład intersemiotycznych praktyk w twórczości Hanny Krall prezentuje reportaż *Stabat Mater* z tomu *Sześć odcieni bieli i inne historie* [2015]. Świadomość generyczna reporterki doświetlona procesami wymian zachodzących między dziełami reprezentującymi dwa różne porządki znakowe (kody) ujawnia się w szkicu portretowym, bo tak kwalifikuję ów reportaż i odwołuje się do tytułu oraz struktury i treści utworu muzycznego Giovanniego Battisty Pergolesiego. Wybitne dzieło sakralne pochodzi z innego porządku semiotycznego, ale dzięki dyskursywnej świadomości Hanny Krall oraz intersemiotycznym odniesieniom, które reporterka stosuje z rozmysłem, utwór muzyczny staje się pretekstem do powstania reprezentacji nowej jakości, czyli utworu ponowoczesnego, stosownie wyprofilowanego i ukształtowanego poprzez koherentne zespolenie cech nakładających się na siebie gatunków: reportażu o wykrystalizowanych aspektach wzorca – strukturalnego, pragmatycznego, tematycznego i stylistycznego oświetlonego kompetencją intersemiotyczną autorki oraz dzieła muzycznego. Reporterka celowo wykorzystuje bogate instrumentarium znakowo-kodowe umożliwiające rozmaite przekształcenia w tkance utworu *nowego/ikonotekstu*. Aspekt strukturalny wzorca gatunkowego oświetlony intersemiotyczną perspektywą realizuje tytuł o zabarwieniu metaforycznym i odwołującym się do skojarzeń muzyczno-kulturowych. Ów ważny składnik ubogiej ramy delimitacyjnej reportażu można zaliczyć do jego informacyjnej odmiany, ale profetyczne przesłanie tekstu sugeruje raczej metaforyczne odczytanie i świadome wpisanie w tkankę przedmiotu wypowiedzi. Utwór Hanny Krall zbudowany jest z jednolitego, zwartego korpusu, który nie został podzielony na segmenty. Ich obecność można jednak wyznaczyć poprzez krzyżujące się perspektywy narracyjne, czyli zderzanie punktów widzenia oraz wyimki tekstowe poświęcone muzyce Pergolesiego, które porządkują

metaforyczne, uwznioślające przesłanie reportażu: muzyka ponad wszystko jako sens życia. Segmenty, w których głos należy do reporterki pełnią funkcję informacyjno-publicystyczną. Wypowiedzi bohaterów, nacechowane emocjonalnie, dopełniają obraz ich życia, które rozciąga się na dwóch płaszczyznach: codzienności i sublimacji wynikającej z charakteru muzyki Pergolesiego.

Transpozycja odbywa się poprzez nałożenie kompozycji strukturalnej oraz tekstowego ukształtowania utworu muzycznego *Stabat Mater* skomponowanego przez Giovanniego Battistę Pergolesiego w 1736 roku na tekst reporterski. Proces kontaminacji odzwierciedlają konsekwentnie zastosowane zabiegi transformacji i symultaniczności (równoczesności działań bohaterów z rozbrzmiewającym w ich domu „włoskim barokiem").

O intersemiotyczności, czyli specyficznym ukształtowaniu aspektu tematycznego wzorca gatunkowego tekstu reporterki wedle kompozycji przywołanego działa, świadczą również zawarte w nim – aluzje, motywy, toposy oraz rytm muzyki Pergolesiego. Zastosowane środki stylistyczne strukturyzują zatem tekst reporterski i tworzą kolekcję rozmaitych wypowiedzi (dialogi, monologi, w których w najważniejszych węzłach komunikacyjnych widać ślady replik autorskich, opisy akcji i otoczenia).

Dzieło Pergolesiego układa się w dwanaście epizodów – od *Grobu Chrystusa po Jego Zmartwychwstanie*. W reportażu Hanny Krall wyimki tekstowe poświęcone muzyce mistrza włoskiego baroku wytyczają, na zasadzie analogii z muzyczną dominantą, schemat życia małżonków, którym reporterka intencjonalnie, by zuniwersalizować przesłanie tekstu, nie nadaje imion, a ich życiową drogę układa linearnie: od *peerelowskiego szczęścia w zimnej pościeli do rozstania*. On zostaje z muzyką, ona znajduje swoje *zmartwychwstanie* w nowej miłości.

*Aluzje:* *W nowym domu będą słuchali Pergolesiego Stabat Mater. To wczesny włoski barok, a nie ma nic większego niż barok w muzyce* – powie on, a ona mu przytaknie, jakby wiedziała, że i przez ten włoski barok można zorganizować i uporządkować życie, wieczny bałagan i nieszczęścia najczęściej niezasłużone [Krall 2015; 79].

*Motywy:*

- motyw z dominantą dialogową wskazuje na dychotomiczną relację małżonków i ich emocjonalne rozchwianie w formie dwugłosu – on wspomina ostatnie słowa Chrystusa, ona mówi o rzeczach banalnych; w wyekscerpowanym fragmencie reportażu pojawiają się też toposy Piłata i umywania rąk, jednak osadzone w innym niż u Pergolesiego kontekście; w ikonotekście występują także cytaty, jako przykład odwołania do *Nowego Testamentu*;

- *Czy wiesz, jakie były ostatnie słowa Chrystusa*? – on się oderwie na chwilę od lektury, a ona odpowie mu:

- *Nie rozbieraj się pod kołdrą* – bo to podobnie, jak codzienne mycie stało się dla niej kwestią wierności sobie.

- *Panie, spraw bym nie był ośmieszony na wieki* [Krall 2015: 80].

Aspekt tematyczny wzorca gatunkowego wymodelowany intersemiotycznymi praktykami (obrazowość, plastyczność oraz ikoniczność toposów) przedstawia pewien etap z życia bohaterów reportażu. Prezentowany tekst przyjmuje skrzyżowaną perspektywę oglądu świata. Mamy zatem obserwacyjną, nieoceniającą postawę reporterki oraz kolejno – punkty widzenia męża i żony, które pozostają w opozycji i ujawniają dramaturgię narracji, by wybrzmieć w poincie tekstu, poprzedzonej modalizatorem, który ujawnia stosunek autorki do zaskakującej decyzji żony. Jej powiadomienie, że odchodzi, Krall poprzedza pytaniem: *jakże mogliby przypuszczać?*

*Ikoniczność wypowiedzenia podszytego ironią bohaterki*:

*- Sama się nad tymi słowami zastanawiam. Ale, czy wiesz, co to by znaczyło? Że w ostatnich chwilach życia myślał (Chrystus) tylko o sobie. Bo cóż to jest strach przed ośmieszeniem? To próżność przecież. A może On to wszystko z próżności zrobił? Byłaby to dla ludzi spora pociecha*.

*Punkt widzenia bohatera/poetyzacja Pergolesiego/topos Piety*:

*W ich nowym domu nad Drawą – dookoła rozciągać będzie się puszcza, sarny będą podchodzić pod okna, a z kolumn będzie płynąć muzyka Pergolesiego (chłopak ten umarł mając dwadzieścia sześć lat) i umierał od początku, od chwili, w której się urodził. Jego muzyka jest stałym przeczuciem śmierci –* powie, siedząc w salonie, obitym jasną, drewnianą boazerią i doda, że żurawie zbierają się do odlotu. Z daleka wyglądają jak *pochylone kobiety* [Krall 2015: 82].

Aspekt pragmatyczny wzorca gatunkowego wymodelowany intersemiotyczną praktyką wzajemności, przedstawia skomplikowaną sytuację nadawczo-odbiorczą. Sąsiedzi nie

rozumieją fascynacji bohatera muzyką Pergolesiego. Interesują ich tylko sprawy wsi. Bezimienny miłośnik włoskiego baroku jest osamotniony. Żona uczestniczy w słuchaniu dzieła Pergolesiego z nudów. W rzeczywistości szuka w życiu odmiany, którą może przynieść nowa miłość. Histeryczna reakcja naczelnika gminy na wieść o wywrotowych pasjach bohatera jest egzemplifikacją mentalności ukształtowanej przez brak wiedzy lub partyjniactwo. Powstaje obawa o wydajność i produktywność bohatera w obliczu fascynacji czymś niespotykanym w szanowanej wsi. Pergolesi z utytułowanego kompozytora staje się wrogiem nowoczesności i wyrabiania peerelowskich norm.

*Krzyżowanie punktów widzenia / kontrastywność:*

Naczelnik absolutnie docenia to, co oni tutaj robią. To jest prawdziwy postęp w rolnictwie. Strapi się tylko, kiedy mu powiem o kolumnach głośnikowych i o Pergolesim. Tamten (bohater) spieszy wyjaśnieniem – *To barok. Wie pan, ja myślę, że nie ma w muzyce niczego większego niż barok* – i naczelnik kiwnie głową, ale co sobie pomyśli to już tylko wie on sam. On woli walce Straussa [Kral 2017: 84].

*Zaskoczenie / punkt bez powrotu:*

Pewnego dnia ona powie: - *Słuchaj, ja nie mogę bez niego żyć* – on odejdzie od owiec, puszczy i stodoły z cudownym sklepieniem, zabierając jednak trochę płyt, w tym, ma się rozumieć, Bacha i Pergolesiego *Stabat Mater* [Krall 2017: 84].

Analizowany reportaż, który uwzględnia aspekt stylistyczny wzorca gatunkowego uwarunkowany perspektywą strukturalną zanurzony w kontekście intermedialnych zabiegów tekstotwórczych jest jedną z najciekawszych realizacji wypowiedzi reporterskiej w twórczości Hanny Krall. Tekst tworzy przestrzeń dla stylistycznych eksperymentów zdeterminowanych poprzez tworzenie kodów.

Hanna Krall zdradza predylekcje do nieemocjonalnej składni. W tekście pojawiają się pojedyncze wypowiedzenia. Autorka dąży do syntezy. Wprowadza jednak zabiegi stylizacyjne, które uwypuklają muzyczną ornamentykę, choćby stosownie do tematu reportażu wymodelowaną leksykę, w której dominują epitety. Muzyka Pergolesiego jest: *wyjątkowa*, *niepowtarzalna*, *zapierająca* (dech). Codzienne życie małżonków: *nudne*, *monotonne*, *powtarzalne*, *usypiające*. W wyimkach poświęconych Pergolesiemu reporterka rozwija frazę poprzez rozbudowaną opisowość i instrumentację głoskową np. w formie zamierzonej aliteracji jako umuzykalnienie tekstu pod wpływem utworu źródłowego:

Z pobłażaniem przyjmą więc i boazerię, i kominek, i jego brodę, i plecak, z którym chodzi na zakupy, bo z plecakiem chodzi, nie z siatką, i nawet sztruksowe spodnie, w których wystąpił, kiedy wręczali mu dyplom.

W krótkich wypowiedziach (najczęściej bohatera) o muzyce baroku przejawia się zasada analogii – jej symboliczne wyznaczniki pojawiają się zawsze w strategicznych dla dramaturgii reportażu miejscach. Pozostałe, domyślne segmenty korpusu, funkcjonują jako luźne aluzje do życia bohaterów. Są jednak anaforycznie zrytmizowane:

Na maszynce elektrycznej postawią wodę.

Maszynka się zepsuje.

To nic, że w kozie będzie jeszcze trochę żaru.

Wcale od dołu nie będzie tak ciągnąć.

Położą się na materacu na podłodze.

Termofor z gorącą wodą każdy dostanie na zmianę, bez szachrajstw.

Budowa reportażu nawiązuje do 3 aktowej struktury dramaturgicznej Arystotelesa: normalny świat bohaterów (-8 stopni w sypialni, zepsuta maszynka do wody, rybka dla kota, termofor na zmianę), zakłócenie (odkrycie przez bohatera utworu *Stabat Mater*), I punkt zwrotny (wyrażenie marzeń o godnym życiu), punkt bez powrotu (budowa stodoły z wysklepionym sufitem dla lepszej akustyki), II punkt zwrotny (odejście żony), wybrzmienie – rozładowanie emocji (ona – nowa miłość, on kurczowo trzymający się włoskiego baroku).

W tekście nie ma związków frazeologicznych. Przeważają abstrakcyjne rzeczowniki odczasownikowe: *mycie*, *próbowanie, czekanie*, *myślenie* i czasowniki w czasie przyszłym złożonym, jakby reporterka od początku zakładała pozorność działań bohaterów i ujmowała je w cudzysłów. Pokazują to leksemy i wyrażenia werbalne: *położą się*, *postawią wodę*, *on powie*, *wyciągnie się na materacu*, *będzie nosił brodę*, *stodoła stanie wysoka na dziesięć metrów*. „*To jest ta moja rzeczowość i konkret*" – podsumowuje Krall [Szczygieł 2022: 67]. Reportaż urzeka bogactwem gatunków prymarnych w bachtinowskim rozumieniu „twarzą w twarz". Zaproponowane rozwiązania komunikacyjne, czyli wprowadzanie w obręb tkanki narracyjnej pojedynczych wypowiedzeń wiąże się również z teorią genrów mowy Anny Wierzbickiej. Autorka prowadzi narrację w 3. os l. pojedynczej. W niektórych partiach tekstu dopuszcza głosy bohaterów lub świadków zdarzeń. Zmiana perspektywy oglądu

przedstawionej sytuacji pozwala uniknąć taniego moralizatorstwa, a zaprezentować problem jako złożony i trudny do jednoznacznej oceny. Muzyka Pergolesiego podlega zasadom personifikacji. Nabiera ludzkich cech. Jest: *urzekająca*, *piękna*, *jedyna w swoim rodzaju*, *zaskakująca*. Wprowadza urozmaicony rytm w tkankę utworu literackiego. Przykładem tej praktyki jest zróżnicowany sposób wysławiania się bohaterów. Mąż mówi beznamiętnie. Raczej oznajmia. Ożywia się tylko podczas rozmów o włoskim kompozytorze. Kontrastowość wypowiadania się charakteryzuje żonę. Reporterka opisuje jej nastroje w symultanicznym rytmie muzyki, która rozbrzmiewa w ich domu:

- *Czy jesteś pewien, że ta maszynka nie będzie się już palić*?

- *Nie, nie chcę takiego życia. Minus osiem w domu? Jak żyć*?

- *Mam dość. Wszystko obmierzłe i nijakie. Doprowadzam siebie do stanu wrzenia*.

- *Mógłbyś mnie przytulić*?

W analizowanym reportażu trudno wykazać bogactwo stylistycznych rejestrów. Nie jest to wypowiedź polifoniczna jak w reportażach publicystycznych z kolażową dominantą w aspekcie strukturalno-pragmatycznym. Wiodącą perspektywą pozostaje narracyjna konsekwencja wypowiedzi odautorskiej. Hanna Krall informuje, oznajmia, nie ocenia, przedstawia. Obserwuje. Zapisuje. Włącza tekst w oświetlony perspektywą intersemiotyczną zespół praktyk komunikacyjnych na swoich zasadach.

Konkludując: w prymarnym odczytaniu analizowanego przedmiotu wypowiedzi należałoby zaliczyć go do realizacji adaptacyjnego wariantu wzorca gatunkowego z dominantą informacyjną (pożyczką gatunkową w formie artykułu). Dzięki intersemiotycznym nawiązaniom i przeobrażeniom tekst funkcjonuje nadal jako reportaż w formie artykułu, ale w aspektach strukturalnym i tematycznym wzorca przebija gatunek źródłowy traktowany jako przebitka gatunkowa, która na poziomie wzorca traktowana jest jako potencja, jednak w obrębie komunikacyjnej praktyki struktura dzieła jawi się na poziomie tekstu jako palimpsestowa (w tekście reportażu przebija utwór prymarny). W tak zaprojektowanych i stosownie wyprofilowanych procesach transpozycji czy kontaminacji uprzywilejowany pozostaje aspekt poznawczy wzorca. Decyduje o tym zasada pokrewieństwa (wspólnotowości tematycznej) gatunków z różnych przestrzeni semiotycznych oraz pointa, która ujawnia sens użytych konceptualizacji i pozwala autorce złożyć znaki w kod. Rozpoznanie przebitki

gatunkowej świadczy, jak zaznacza Maria Wojtak, o kompetencji komunikacyjnej odbiorcy. Jest to o tyle trudne, że owe byty bywają nieostre, zatarte. W utworach nakładają się na siebie nie tyle struktury, co sensy, intencje i style. O istocie tego zjawiska w odniesieniu do praktyk intertekstualnych Maria Wojtak pisze:

W konkluzji trzeba powiedzieć, że funkcjonują w logosferze gatunki transgraniczne. W ich wnętrzu (przez nie) przebiegają granice gatunkowe na dwa częściowo analogiczne sposoby: w ramach gatunku X w formie gatunku Y (w przypadku adaptacji) lub ramach gatunku X, który gatunkiem Y (gatunkami Y, Z) jest podszyty (w przypadku funkcjonowania przebitek gatunkowych). Wspomniane zjawiska pozwalają postrzegać gatunek ujmowany konkretyzująco jako kategorię pojemną, podatną na różne ograniczenia i odgraniczenia. Kolaże, adaptacje i przebitki, uznawane hipotetycznie za mechanizmy tekstotwórcze i funkcjonujące we wzorcach jako potencja tworzą na poziomie tekstu strefy spotkań (czasami napięć) o charakterze palimpsestowym lub kolażowym. Postrzegam je jako odkryte formy naturalnych, czyli funkcjonujących w komunikacji odgraniczeń, ilustrujących zjawisko polimorficzności gatunku. Na poziomie wzorców, w przypadku przebitki, mamy do czynienia ze zjawiskiem kontaminacji, przenikania schematów. Gatunek dominujący rysuje się jasno i wyraziście, gatunek źródłowy zaś pokazuje się w wersji rozmytej [Wojtak 2015d: 91].

Uważam, że opisane zjawisko znajduje zastosowanie również w praktykach intersemiotycznych. Gatunek X (reportaż prasowy) rysuje się wyraziście, gatunek Y pozostaje zaś rozmyty (malarstwo Maśluszczaka lub muzyka Pergolesiego). Wypada stwierdzić, że zjawisko przebitek gatunkowych świadczy o polimorficzności gatunku/ikonotekstu oraz rozmaitych przekształceniach (przenikanie schematów) w polu gatunkowych odniesień. Sytuację komunikacyjną dodatkowo komplikuje przestrzeń kontaminacyjnych praktyk, bowiem relacje zachodzą między bytami z różnych porządków znaczeniowych. Kategorią, która pozwala na owe eksperymenty jest dyskurs zanurzony w komunikacji nie tylko medialnej, ale i transkulturowej. Pole logosfery zostaje zastąpione przestrzenią semiosfery z palimpsestowymi napięciami.

W zaprezentowanych analizach zamierzałam udowodnić, że typologia Marii Wojtak obejmuje analitycznym oglądem wiele płaszczyzn i aspektów. Zdaniem Danuty Kępy-Figury odkrycia lubelskiej genolożki doprowadziły nie tyle do uproszczenia lingwistycznego portretu gatunku zanurzonego w dyskursie, ile do poszerzenia stref komunikacji o kategorię podobieństwa, która odzwierciedla się w kontinuum gatunkowym. Owe spostrzeżenia pozwalają wyróżnić gatunki jako: autonomiczne formy, formy pokrewne, formy tworzące kontinuum komunikacyjne, składniki pól gatunkowych i pól gatunkowych odniesień,

komponenty tradycyjnych układów stratyfikacyjnych [Wojtak 2019: 198]. Odkrycia i bogate doświadczenie Marii Wojtak w badaniu empirii językowej/komunikacyjnej znajdują zastosowanie analityczne nawet w tekstach wyprofilowanych poprzez perspektywę intersemiotyczną, którą uznaję za podkategorię przestrzeni dyskursywnej, gdzie w twórczy sposób mieszają się dzieła z rozmaitych porządków znaczeniowych. To kolejny przejaw otwartości uczonej wobec nieszablonowych konceptów i jej humanistycznej, holistycznie wyprofilowanej postawy badawczej, która uwzględnia, w duchu kolektywnej wspólnoty, rozmaite eksperymenty w komunikacyjnym uniwersum.

## 4. Gry językowe jako przejaw kreacyjności w języku i języka w kreacyjności

W *Podręcznym słowniku terminów literackich* [2001] w następujący sposób tłumaczone jest pojęcie *gry językowej*: „to wykorzystanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatnienia ich znaczeń i wieloznaczności, wzajemnych pokrewieństw, podobieństw i kontrastów" [Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 2001: 103]. Tadeusz Szczerbowski słusznie zauważa, że między terminami gra językowa a gra słów nie ma zasadniczych różnic semiotycznych, bowiem „termin gra językowa stosuje się zasadniczo w szerszym zakresie […] mniej więcej sumarycznie wszelkie gry i igraszki z materiałem językowym, podczas gdy gry słów odnoszą się do określonych gier semiologicznych ze słowem" [Szczerbowski 1998: 35].

W językoznawstwie, ściślej w teorii tekstu, pojęcie upowszechniło się za sprawą badań i ustaleń Ludwiga Wittgensteina, który w *Dociekaniach filozoficznych* [2004] uznał termin gra za kategorię o *rozmytych* brzegach [Wittgenstein 2004: 53].

Austriacki filozof stwierdził, że w związku z nieostrością czy niedookreślonością jego statusu, trudno wyodrębnić cechy, które omawiane zjawisko dookreślają. Chodzi o konkretyzację, co jest grą, a co nią nie jest. Uczony stosował metody – komparatystyczną i opisową, aby ustalić, jak funkcjonują gry i czy łączą je zasady pokrewieństwa. Uznał, że najlepiej przedstawić pojęcie bez sformułowania jego jednolitej definicji:

> W jakiż więc sposób wyjaśnilibyśmy komuś, co to jest gra? Sądzę, że opisywalibyśmy mu gry, dodając może do opisu <to i temu podobne nazywa się grami>. A czyż sami wiemy więcej? Czy może tylko nie potrafimy komuś innemu dokładnie powiedzieć, czym jest gra? Nie jest to jednak niewiedza. Nie znamy granic, bo ich nie wyznaczono [Wittgenstein 2004: 52].

Z powyższych ustaleń wynika, że uczony rozumiał pojęcie gry szeroko jako całościowy system ludzkiej komunikacji.

Elżbieta Chrzanowska-Kluczewska przywołuje typy językowe gier według teorii Wittgensteina. Badaczka wyróżnia: „twierdzenie, opowiadanie o jakimś zdarzeniu, spekulowanie, zadawanie pytań, dziękowanie, życzenie, przeklinanie, modlenie się, rozkazywanie, formułowanie i weryfikowanie hipotez, odgrywanie ról, rozwiązywanie zagadek, żartowanie a także kłamanie" [Chrzanowska-Kluczewska 1997: 13].

Wittgenstein twierdził, że język jest nierozerwalnie związany z ludzkimi działaniami, a teoria gier językowych poprzedza teorię aktów mowy.

Marta Wołos zauważa, że „teoria filozofa pozwala szeroko ujmować kompetencje językowe człowieka i wpisuje je w system komunikacji poszerzony o dokonania innych teorii językowych – pragmatyki językowej, antropologii językoznawczej, kognitywizmu, psychologii komunikacji, socjologii i komunikacji niewerbalnej" [Wołos 2002: 73]. Badaczka analizuje filozofię Wittgensteina na trzech poziomach. Wyodrębnia odpowiednio wyprofilowane modele:

- mikromodel gry językowej (rozumiany jako schemat pojedynczego zdarzenia „gry językowej", który obejmuje – uczestników gry, reguły gry, posunięcia w grze);

- makromodel gry językowej (rozumiany jako mapa rodziny „gier językowych" w świetle teorii aktów mowy);

- model form życia, czyli „gry językowe" na poziomie faktów społecznych [Wołos 2002: 13].

W refleksji nad grami językowymi przywołuję również stanowisko Rolanda Barthesa, który akcentuje dwa sposoby czytania tekstów artystycznych. Semiolog proponuje, aby pierwszy poziom stanowiły powikłania i anegdoty. Zakłada również ciągłość tekstu i nie uwzględnia zabaw z językiem. Drugi poziom, zdaniem badacza, wyznaczają zaś następujące postawy odbiorców w perspektywie wymodelowanych pragmatycznie i stylistycznie gier językowych: „rozważa, lgnie do tekstu, czyta, by tak rzec, przykładnie i w uwzniośleniu, i w każdym momencie widzi w tekście rozdzielający języki asyndeton (połączenie leksemów bez spójnika)

– a nie anegdotę; nie interesuje go logiczna ekstensja, rozwijanie kolejnych prawd, lecz nawarstwianie się znaczenia" [Barthes 1997: 19-20].

Grę językową należy zatem rozumieć szerzej: jako wybory dokonywane na elementach kodu językowego, ale także jako propozycje świadomie realizowane na innych tekstach. Taka recepcja gier językowych zakłada szerokie kompetencje komunikacyjne odbiorców oraz świadomość gatunkową i dyskursywną, czyli szereg praktyk komunikacyjnych dookreślonych również przez składniki niewerbalne, ich strategiczność, intencję, funkcję i ostateczny cel. „Dyskursywne rozumienie gier językowych zakłada, że jest on (dyskurs) formą pośredniczącą między abstrakcyjnymi modelami wzorca gatunkowego a jego ukonkretnionymi reprezentacjami tekstowymi" [Labocha 1996: 56]. Kompleksowe badania gier językowych na konkretnym materiale źródłowym przeprowadziła Grażyna Filip. Badaczka wzięła na warsztat językoznawczy teksty Jana Lama. W monografii *Gry językowe Jana Lama* [2003] ustaliła, że „gra językowa jest szczególnym sposobem organizacji środków z różnych poziomów systemu językowego, uwzględniającym cały kulturowy system odniesień ekstratekstualnych" [Filip 2003: 25]. Rozpoznanie tej szczególnej organizacji tekstu i uchwycenie jego podwójnego sensu jest źródłem satysfakcjonującej lektury. Rzeszowska lingwistka jako jedna z pierwszych badaczek gier językowych zaproponowała kompleksowe/holistyczne spojrzenie na przedmiot rozważań. Ujęła gry językowe poprzez wprowadzenie w tkankę tekstową konkretnych środków stylistycznych – metafor, związków frazeologicznych, onomastycznych gier tytułu w tekście strategicznym. Jej naukowe podejście, oświetlone wspólnotową, humanistyczną czy kolektywną perspektywą przedstawianego zjawiska, przejawia się w kompleksowym, obejmującym rozmaite stanowiska badawcze, potraktowaniu gier językowych w materiale źródłowym. Językoznawczyni rozumie zatem gry językowe jako „zespół zabiegów stylistycznych, w różnym stopniu przekraczających reguły kodu językowego w warstwie strukturalnej i semantycznej oraz […] uwzględnia pojęcia asocjacji i konotacji" [Filip 2003: 259]. Rzeszowska pragmatyczka i lingwistka wskazuje również w procesie formowania oraz dekodowania gier językowych intertekstualne odniesienia, które poszerzają zakres teorii tekstu o nowe ustalenia oraz pozwalają na transgresyjne ujmowanie rozmaitych problemów lingwistycznego poziomu gier językowych, na styku kilku aspektów rozpatrywanej przestrzeni semiotycznej. Myślenie o grach językowych a także definicyjne aplikacje oraz analiza tekstów Jana Lama pozwalają traktować badania naukowczyni w ujęciu przemyślanej i inspirującej

badaczy z rozmaitych dyscyplin naukowych koncepcji o charakterze interdyscyplinarnym, wielopłaszczyznowym i interkulturowym w dyskursywnym oświetleniu.

W aspekcie pragmatycznym gier językowych ciekawe rozróżnienia proponuje Chrzanowska-Kluczewska. Badaczka uwzględnia sytuację nadawczo-odbiorczą z wykorzystaniem potencjału illokucyjnego. Wśród gier oświetlonych perspektywą komunikacyjną wskazuje: grę dzielenia się wyobraźnią z autorem, grę interpretacji, grę empatii, grę dystansowania się od tekstu, grę rozpoznawania i intencji intertekstualności oraz grę interpretacji metatekstu [Chrzanowska-Kluczewska 1997: 15]. Badaczka słusznie konkluduje, powołując się na opisowość gier przez Wittgensteina i jego przekonanie o ich nieostrości, że analiza zjawiska może spowodować efekt uboczny w postaci nadbudowania kolejnej gry językowej na już istniejącą i odczytaną formę. W tym sensie jest to mechanizm nieskończony, choć zależny od świadomości oraz kompetencji dyskursywnych odbiorców.

Ewa Jędrzejko i Urszula Żydek-Bednarczuk podstawowe znaczenie terminu *gra* określają jako „wspólne (z kim) działania o charakterze swoistej rywalizacji dla zabawy – rozrywki, przyjemności, satysfakcji" [Jędrzejko, Żydek-Bednarczuk 1997: 123-124]. Badaczki proponują następującą definicję pojęcia *gra językowa*, która obejmuje:

- uczestników gry (w przypadku dzieła literackiego: twórca i czytelnik; nadawca i odbiorca w przypadku komunikatu),

- przedmiot gry (elementy języka w wymiarach semantycznym i formalnym, użyte w tekście w określony sposób),

- reguły gry (przyjęta przez autora/ nadawcę strategia tekstotwórcza, polegająca na naruszaniu normatywnych reguł użycia języka dla celów ekspresji artystycznej), cel/stawka.

Ewa Jędrzejko uznaje, że grę językową „można potraktować niemal jak każde sfunkcjonalizowane naruszenie (ilościowe lub jakościowe) reguł użycia, a także struktury znaku jako elementu kodu językowego" [Jędrzejko, Żydek-Bednarczuk 1997: 123 – 124].

Zdaniem przywołanej badaczki gra może opierać się na:

- transformacji lub modyfikacji elementów struktury formalnej i semantycznej tekstu;

- różnorodnych sposobach nawiązań pozajęzykowych (np.: intertekstualne - cytat, aluzja, parodia; intersemiotyczne – przywoływanie symboli kulturowych, naukowych, filozoficznych, które naruszają powszechną wiedzę, wyobrażenia i hierarchia wartości);

- mechanizmach dekodowania pośrednich aktów mowy w myśl teorii implikatur konwersatoryjnych [Jędrzejko 1997: 78].

Autorka twierdzi, że praktyki językowe, które aplikuje się w dziele literackim, dotyczą:

1. gry z systemem języka (na płaszczyźnie fonicznej, morfologicznej, leksykalnej i składniowej);

2. gry z normą i konwencją literacką ze względu na rodzaj, gatunek, poetykę danego okresu, nurtu lub autora (satyra, parodia, pastisz, groteska);

3. gry z szeroko rozumianą tradycją kulturową polską lub europejską (różne systemy wartości: sztuka, religia, obyczaje);

4. gry z normą i konwencją pragmatyczną (stylizacja na różne odmiany funkcjonalne, w tym także archaizacja lub dialektyzacja) [Jędrzejko 1997: 67].

Nawiązania do powyższych ustaleń badawczych, zwłaszcza do rozważań Grażyny Filip, pozwalają na analizowanie związków frazeologicznych jako gier językowych. Wyekscerpowałam je z tomu *Sześć odcieni bieli i inne historie* Hanny Krall. Frazeologizmy występują - zgodnie z typologią Stanisława Bąby – zarówno jako aktualizacje kanoniczne, innowacje rozszerzające lub kontekstowe albo przekształcenia o charakterze modyfikującym. Należy wyraźnie zaznaczyć, że zarówno aktualizacje kanoniczne, jak i wymienione innowacje lub modyfikacje nie pojawiają się w tekstach odautorskich, jedynie w głosach dopuszczonych. Hanna Krall ogranicza się do przezroczystej narracji. Zdania są krótkie. Czasami stosuje ich równoważniki. Autorka reportaży przyjmuje rolę zdystansowanej obserwatorki. Związki frazeologiczne pojawiają się w udramatyzowanych wypowiedziach bohaterów reportaży wzmacniając ich emotywność. W ewolucyjnym wymiarze twórczości Hanny Krall istnieją tylko we wczesnych tekstach, kiedy autorka wyraźnie poszukiwała swojego stylu. O wielu reportażach z tamtego okresu mówi:

W PRL-u pisałam po kilka reportaży w miesiącu, a wtedy nie ma się czasu na myślenie. Dziś czytam te teksty z zażenowaniem. Dużo czasu straciłam na niepotrzebne, nieuważne pisanie. Nie znalazłam jeszcze wtedy formy na zapisanie świata z jego prząśnością i miałkością. Może czekałam na Marka Edelmana, który wyzwolił mnie

z tego pisania nijakiego, z tych dłużyzn i pióropuszy, zawijasów, których dziś nie mogłabym już użyć? [Antczak 201: 23].

Związki frazeologiczne, zdaniem Hanny Krall, nie przystają do pisania o Zagładzie. Zniknęły z tekstów reporterki, kiedy pojawił się jej wielki temat: *Shoah i ludzie z ich kłopotliwą niepamięcią*.

Wracając do gier językowych i związków frazeologicznych jako ich reprezentacji, należy podkreślić, że większość spetryfikowanych połączeń leksykalnych to metafory. Można je uznać za efekty reinterpretacji semantycznej. Zostaje zatem zachowany słownikowy kontekst. Opisane zabiegi wpływają na bogactwo i obrazowość leksyki, czyli na wartość estetyczną wysłowienia się bohaterów. Są również reprezentacją rozmaitych strategii gier językowych.

*Przykłady aktualizacji kanonicznych*:

Obrońca sądowy wyrwany z drzemki i trochę *plecie androny*, więc śmiejemy się, ale naturalnie dyskretnie, żeby sędziemu nie narazić się.

Panie z celi więziennej pożyczają jej wałki i lakier i jeszcze pomagają się umalować, a służba więzienna *patrzy na to przez palce*. Nie wolno przecież mieć kosmetyków przy sobie, ale każdy rozumie, że chce się na tej sali rozpraw *wyglądać jak człowiek.*

*Nie widziała świata poza nim* – mówi mi. – To było takie odetchnienie od wszystkiego (…).

Jadźka, która tak dobrze trzymała się przez ostatnie miesiące, *zaczęła umierać z miłości.*

Zrobiła zaocznie błyskotliwe magisterium i myślała, *że pracę od ręki dostanie*, ale miejsca nadal nie było, a co gorsza pan Gutek nie mógł już zaprosić pana Brodackiego do domu, bo ten popadł w alkoholizm i *pożytku z niego w różnych sprawach nie było.*

*Doktorowi chodzi po głowie taka sprawa*: te kłopoty młodych mężczyzn są rzeczą banalną i łatwą do wyleczenia, ale trzeba je leczyć w układzie partnerskim, czyli z kobietą.

*Przytrafiło im się nieszczęście*, bo nieuważni byli i *sprawy już teraz nie da się odkręcić*, bo zaprzyjaźniony doktor ręce rozkłada i *dziwne miny robi*, jakby to koniec świata miał być albo jeszcze co gorszego.

Zbyszek przyniósł pensję i powiedział: - Małgosiu, przede wszystkim oddaj Marioli, *ona pierwsza okazała nam serce*. Małgorzata P. odparła: - Jak ja jej oddam trzy koła, to *jak my koniec z końcem zwiążemy*. Niemożliwa jest to rzecz.

Kanoniczne aktualizacje, wyekscerpowane z materiału źródłowego, pełnią przede wszystkim rolę estetyczną. Budują plastyczność i wyrazistość tekstów oraz odświeżają utarte znaczenia leksemów użytych w spetryfikowanych połączeniach.

Frazeologizmy: *<ktoś> (plecie, opowiada, gada, prawi) androny*; ‘mówi głupstwa, brednie, bzdury’; *<ktoś> patrzy na <coś> [czyjegoś] przez palce* ‘toleruje to, o czym mowa; jest wobec tego wyrozumiały; w ocenie czyjejś postawy, czyjegoś zachowania świadomie pomija to, co złe, szkodliwe, dziwaczne (por. oko: ktoś przymyka oko lub oczy na coś)’; *<ktoś> jest podobny do ludzi, por. wygląda przyzwoicie, dobrze się prezentuje, budzi podziw albo zaskoczenie*; *co <ktoś> w kimś, czymś widzi (?)*; ‘dlaczego się kimś, czymś interesuje’; *<ktoś> umiera od <czego>, z jakiegoś powodu*; ‘denerwuje się czymś, nie może dłużej tego znosić’ *lub <ktoś> umiera z <czegoś>*; ‘męczy się z jakiegoś powodu, cierpi z powodu sytuacji, z którą nie może sobie poradzić, a która nie pozwala mu normalnie funkcjonować, czyli, jak funkcjonować (?)’; *<ktoś> (bierze, łapie, zgarnia, dostaje) <coś> co wpadnie w rękę, wszystko, co tylko się da*; ‘co tylko wpadnie mu w ręce, zgarnia dla siebie’ lub *<ktoś> idzie <komuś> na rękę*, pot. ‘uwzględnia czyjeś interesy, życzenia, potrzeby, ułatwia coś komuś’; *pożytek z <kogoś>* por. ‘przydatność z kogoś do czegoś’; *<coś> chodzi <komuś> po głowie* por. ‘jest przedmiotem czyichś myśli, dręczy go jakaś sytuacja lub ma pomysł, ale trudno go zrealizować, sytuacja, która trwa w czasie’; *nieszczęście spotyka <kogoś>*, por. ‘komuś dzieje się coś złego, doznaje niepowodzenia’; *<ktoś> robi (minę, miny) [jakąś, jakieś*], ‘wyrazem twarzy okazuje emocje, uczucia’ lub *< ktoś > stroi miny*, ‘przybiera zazwyczaj dziwaczny wyraz twarzy’; *<ktoś> robi <coś> z sercem*, ‘z zaangażowaniem niesie pomoc, okazuje swoje zainteresowanie, podchodzi do kogoś z sercem’; *<ktoś> wiąże się z <czymś> lub <ktoś> wiąże koniec z końcem*, por. ‘z trudem utrzymuje się, ma małe zasoby finansowe, żyje z miesiąca na miesiąc, zaspokaja tylko podstawowe potrzeby życiowe’; [Müldner-Nieckowski P., Müldner-Nieckowski Ł: 2022].

Zwrot *pleść androny* nie traci słownikowego znaczenia, ponieważ główny bohater reportażu nie myśli logicznie, choć jest obrońcą sądowym, ale jego otoczenie wielkodusznie toleruje uporczywą gadaninę, która jest cechą osobniczą bohatera i czynnością powtarzającą się regularnie, więc nie powstaje zgrzyt semantyczny ani kontekstowy. Podkreśla

różnorodność i bogactwo leksyki oraz potoczny styl reportażu. Wszystkie przytoczone przykłady kanonicznych aktualizacji związków frazeologicznych zachowują dużą łączliwość semantyczno-leksykalną. Można stwierdzić, że są modelowo wyprofilowanymi sposobami wysławiania się bohaterów i decydują o sposobie ich charakterystyki w zaktualizowanym tekście gatunkowym, czyli reportażu prasowym. Budują również napięcia i konflikty. Nigdy jednak nie przeszkadzają odbiorcy we właściwym odczytaniu autorskiego przesłania. Funkcjonują w niezmienionym, zautomatyzowanym kontekście. Dotyczą człowieka, jego wypowiedzi i czynności. Wzbogacają tym samym językowy obraz świata zawarty w tekstach Krall nie łamiąc zasady relewancji. Jednak zastosowane przekształcenia w prymarnym brzmieniu frazeologizmów budują komizm, zaskoczenie lub współczucie.

W badanej podstawie materiałowej można także zauważyć przykłady innowacji rozszerzających lub kontekstowych.

Innowacje te zachodzą w specyficznej sytuacji komunikacyjnej. Ich istota polega na zachowaniu w związku frazeologicznym jego zautomatyzowanej postaci, ale w zmodyfikowanym lub rozszerzonym kontekście. Poniżej wyekscerpowane przykłady:

Śpi z Krzyśkiem od brzegu, *żeby dzieciak w nocy nie wyleciał*, jak zadzwoni budzik.

Pożyczała kasę na ciążę, ale sąsiedzi się zgadali i zrozumieli, że wcale nie są dobrzy tylko wykiwani, to wpadli w szał. Człowiek się niczego nie boi bardziej, niż to, *że go zrobią na śmiesznego wariata***.**

*Byłem znany na naszym terenie z manipulacji* i towarzysze powiedzieli, że to chwyci i jeszcze młodzież przyciągnie taka żonglerka i sprawność. Manipuluję chusteczkami, ptakami, laseczkami, pałeczkami, zapałkami, ale najchętniej manipuluję bilami.

Frazeologizmy w formie innowacji rozszerzających lub kontekstowych świadczą o sprawności językowej i stylistycznej nadawczyni cytującej powyższe komunikaty. U odbiorcy nieposiadającego wystarczających kompetencji językowych mogą spowodować dysonans poznawczy. Zmuszają go jednak do poszukiwania nieoczywistych kontekstów, które wpływają na nowe użycie frazeologizmów i jednocześnie zmetaforyzowaną leksykę. Chodzi o ich odświeżenie, zbudowanie nowych konotacji, a więc plastyczność czy obrazowość świata przedstawionego, w którym funkcjonują opisywani w reportażach bohaterzy, uwikłani

w różnorodne sytuacje, często absurdalne i niewiarygodne. O wszystkim decyduje jednak kontekst.

Frazeologizmy będące innowacjami rozszerzającymi lub kontekstowymi: *<ktoś> spada na <coś>* por. ‘zalicza bolesny upadek, doświadcza wypadku, który może źle się skończyć’; *<ktoś> robi z <kogoś> wariata*, por. ‘ośmiesza go, ujmuje mu, buduje jego negatywny wizerunek’; <ktoś> zna się na <czymś>, por. ‘ma ogromną wiedzę, doświadczenie, umiejętności w jakiejś dziedzinie lub nie zna się na tym, więc się do tego nie nadaje’; *<ktoś> machnie <coś>*, por. ‘zrobi to szybko, bez specjalnego wysiłku, bez zaangażowania, coś przyjdzie mu z łatwością’; [Müldner-Nieckowski P., Müldner-Nieckowski Ł.,: 2022] w wyekscerpowanych przykładach innowacji rozszerzających lub kontekstowych (obecnych w glosach dopuszczonych) uderza nowatorski sposób budowania zdań, użycia leksemów potocznych, jednak na użytek wygenerowania stylu artystycznego wypowiedzi, zaskoczenia i obrazowości. Przykład typowej innowacji rozszerzającej to frazeologizm ‘zrobią go na śmiesznego wariata’. Bohaterką reportażu jest Małgorzata P., która zapożyczyła się u wszystkich mieszkańców bloku, w którym mieszkała. Kiedy zorientowali się, że zostali oszukani jedna z mieszkanek pożaliła się reporterce używając zmodyfikowanej formy: że *go zrobią na śmiesznego wariata* w domyśle człowieka. Zautomatyzowany frazeologizm *zrobić z kogoś wariata* uległ przekształceniom formalnym. Skład nominalny został rozbudowany o przydawkę przymiotną *śmiesznego*, zaś skład werbalny poszerzono o inny związek frazeologiczny *wyglądać na wariata*. Innowacja rozszerzająca została wpisana w niezmieniony kontekst. Mieszkańcy bloku byli prostymi, niewykształconymi ludźmi, więc ich reakcja w takiej formie mogła budzić zdziwienie. Inny frazeologizm zrealizowany w zautomatyzowanej formie, ale istniejący w zmienionym kontekście, dotyczy pracownika urzędu gminy. Wyrażenie *byłem znany na naszym terenie z manipulacji* to typowa innowacja kontekstowa. Skład leksykalno-semantyczny pierwszego członu pozostaje rozbudowany, a czasownik w czasie przeszłym *byłem* uzupełniony rzeczownikiem *manipulacji*. Znaczenie prymarne zwrotu odnosi się do manipulacji czynami ludzi, zaś w innowacji kontekstowej punkt ciężkości przenosi się na czynność związaną z magicznymi sztuczkami. Należy jednak zauważyć, że łączliwość leksykalno-semantyczna nie została zerwana, choć element niespodzianki buduje pewien rodzaj niekoherencji odbiorczej i wymaga od odbiorcy zaangażowania w proces dekodowania tekstu. Można stwierdzić, że autorka celowo bawi się konwencjonalnym frazeologizmem, żeby

uzyskać stopniowanie napięcia i opóźnić moment poznania pasji głównego bohatera. Metoda kontrastu doskonale sprawdza się w budowaniu dynamiki reportażu oraz wpływa na jego odbiór. Zmusza czytelników do wyjątkowej czujności, bowiem protagonista manipuluje sztuczkami, ale wcześniej sam uległ manipulacji. Stanowisko w urzędzie gminy dostał z nadania, nie dzięki wyjątkowym umiejętnościom. Komizm sytuacji zaznaczony został poprzez zmianę kontekstu.

Podsumowując: Hanna Krall sięga po związki frazeologiczne tylko w pierwszym okresie twórczości. W utworach dotyczących II wojny światowej celowo unika ich na rzecz nieemocjonalnej składni. Eliminowanie frazeologizmów z wypowiedzi jest przejawem ewolucji zarówno gatunku, jak i stylu tekstowych konkretyzacji reporterki. Autorka zmierza do kondensacji treści poszczególnych typów wypowiedzi. Obrazowość oraz emocjonalność buduje poprzez skrótowość, zaskoczenia i *szczegóły znaczące*. Przemiany alternacyjne we wzorcu gatunkowym omawianych reportaży wiążą się zatem z ekonomizacją tekstów i dążeniem dziennikarki do stosownie wymodelowanego dystansu wobec przedstawionego wycinka rzeczywistości.

## 5. Konkluzje

1. Intertekstualność i dialogiczność należy traktować jako hasła wywoławcze dla współczesnych sposobów myślenia o uczestnictwie pojedynczego typu wypowiedzi w innym jemu podobnym zgodnie z zasadą wspólnotowości działań interpretacyjnych w obrębie uniwersum mowy, jednak, jak zaznacza Aleksandra Okopień-Sławińska, pozostają one ze sobą „w niewątpliwych, choć nie do końca sprecyzowanych i jasnych zasadach, dlatego tak trudno analizować hiperteksty” [Okopień-Sławińska 2020: 37-52].
2. Hiperteksty są bardziej literackie od hipotekstów poprzez mnogość odwołań i strategii językowo-poznawczych oraz bogatsze w perspektywie semiotycznej. Identyfikacja intertekstualnych praktyk jest zadaniem trudnym i nie do końca wykonalnym, choć można je interpretować w perspektywie gatunkowej, tekstowej, stylistycznej i dyskursywnej. Wybór metodologii zależy od preferencji badacza.
3. Włączenie w obręb intertekstualnej refleksji tekstów zasłyszanych lub o niejasnej proweniencji rozszerza zakres dyscypliny (językoznawstwa) oraz stawia przed uczonymi

trudne zadania interpretacyjne, co nie oznacza, że niemożliwe do przeprowadzenia w procesie rozpoznania i opisania. Roland Barthes nazywał je – *już czytane*.

4. Kompetencje odbiorcze mogą przejawiać się poprzez zabieg presupozycji, „czyli przekazywania pewnej części zdaniowej jako niekwestionowanej, implikowanej przez dane zdanie, jak i jego negację" [Okopień-Sławińska 2020: 39].

*5.* Intertekstualność i dialogiczność są terminami pokrewnymi. Obie kwalifikacje manifestują się w hipertekstach poprzez jawne cytaty, aluzje, przytoczenia, nawiązania, parafrazy, stylizacje, trawestacje, transpozycje, transformacje i symultaniczność. Bachtin rozumie jednak dialogiczność jako ciąg aktów mowy, zaś francuscy semiolodzy dopuszczają ujęcie podmiotowe usytuowane na zewnątrz. Budowa tekstu ma charakter linearny, a nie hierarchiczny. Teksty przejawiają się w ciągu wypowiedzi w odmiennych konfiguracjach: najpierw narrator – potem bohater – następnie narrator itp. Dla Bachtina koncepcja linearności wykluczała istotę dialogiczności, ponieważ przyjął hierarchiczną koncepcję podmiotu [Okopień-Sławińska 2020: 41]. Warto podkreślić, że rosyjski badacz zauważył następującą prawidłowość: relacje dialogiczności wykluczają istnienie w hipertekście tekstów niezidentyfikowanych. Nazywał je *niczyimi.*

6. Kategoria ikonotekst określa dzieła łączące słowo z obrazem (lub innym systemem znaczeniowym). Są więc przejawem intersemiotycznych praktyk.

7. Intersemiotyczność dotyczy korespondencji między dziełami z różnych porządków teorii znaków, jednak ostatecznie wyraża się w ikonotekście poprzez werbalizację.

8. Istotą analiz intersemiotycznych jest rozpoznanie składników pozawerbalnych, które autor wpisał w tkankę słowną utworu.

9. Intersemiotyczność nie oznacza jedynie funkcjonowania dzieł plastycznych w tekście. Pole gatunkowych odniesień wyprofilowane intersemiotycznie uwzględnia również w procesach przekształceń dzieła muzyczne, plastyczne, taniec czy performance.

10. Gry językowe zmieniają wymiar komunikacji. Są determinowane rozwojem nowej rzeczywistości multimedialnej i swoistego dla nich kodu komunikacyjnego na wskutek nowych strategii – intensji ich prowadzenia, nadawania sensów i determinujących je procesów interpretacyjnych.

11. Analizy gier językowych są ujawnieniem wszelakich form eksperymentowania z językiem i jego zmianami, które pozwalają na odkrycie ich różnorodności kombinatorycznej, wariantów wykorzystania w odmiennych sytuacjach komunikacyjnych oraz przeobrażeń

materiału językowego. „Dzięki znajomości kodu językowego i kompetencjom językowo-komunikacyjnym może dojść do zwrotności komunikacyjnej – kontynuacji gry. Gry rozumiane w ten sposób można nazwać zwerbalizowanymi lub ikonicznymi wypowiedziami o wtórnych znaczeniach, innowacyjnych kontekstach, wymagających od odbiorcy kompetencji komunikacyjnych uwzględniających: dekodowanie lub scalanie znaków w spójną całość (kod)" [Łuc 2010: 10].

# ROZDZIAŁ IV

## Dyskurs reporterski Hanny Krall jako interdyscyplinarny styl myślenia o języku

**Formy języka wyznaczają nam pewne sposoby obserwacji i interpretacji. Znaczy to oczywiście, że w miarę wzrostu naszego naukowego doświadczenia musimy uczyć się przezwyciężać implikacje języka.**

**Edward Sapir [1978: 7]**

**Nie tylko niektóre, ale wszystkie sądy, które przyjmujemy i które tworzą nasz obraz świata, nie są jeszcze jednoznacznie wyznaczone przez dane doświadczenia, lecz zależą od wyboru aparatury pojęciowej, przy pomocy, której odwzorowujemy nasze doświadczenia. Możemy jednak wybrać taką lub inną aparaturę pojęciową, przez co zmieni się cały nasz obraz świata.**

**Kazimierz Ajdukiewicz [1965: 45]**

### 1. Teoria stylu i stylistyki. Przegląd stanowisk badawczych

*W Małym słowniku teorii tekstu* [2005] pod redakcją Katarzyny Wyrwas i Katarzyny Sujkowskiej-Sobisz odnajduję niepełną definicję stylu. Badaczki określają pojęcie jako nieostre i rozmyte, trudne do uchwycenia i opisania. Stwierdzają, że w teorii tekstu zwykło się uzależniać styl od kontekstu i traktować go jako wybór wariantów językowych na poziomie wyrażania [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 169]. Zaznaczają jednak, że styl jest kategorią złożoną, o dużej doniosłości kompozycyjnej. Stanisław Gajda uzupełnia ich definicyjne aplikacje o kluczowe rozstrzygnięcia w aspektach pragmatycznym i tematycznym wzorca gatunkowego reportaży. Uczony zauważa bowiem, że styl „ma coś z mitu – stanowi nie tyle empiryczne analizy, ile metaforyczną konstrukcję poznawczą skierowaną ku przyszłości, jest specyficznym programem działania" [Gajda 2001:6]. W ujęciu literaturoznawczym pojęcie stylu może odnosić się do jednego dzieła np. (styl *Wyjątkowo długiej linii* Hanny Krall), jednego pisarza/reportażysty, gatunku czy rodzaju literackiego, prądu lub epoki literackiej. W perspektywie lingwistycznej pojawia się termin *styl funkcjonalny* – potoczny, urzędowy, naukowy, artystyczny, publicystyczny, religijny i retoryczny. Zdaniem Katarzyny Wyrwas „stylom przypisuje się stałe cechy językowe, które pozwalają je od siebie odróżniać. Styl

ujmowany jest również jako składnik wzorca gatunkowego (aspekt stylistyczny)" [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 170].

Dyscypliną naukową, oświetloną różnorodnymi metodologiami, stylistyka stała się jednak dopiero w pierwszych dekadach dwudziestego wieku. Zyskała wówczas, dzięki rozwojowi pokrewnych subdyscyplin, nowe znaczenie i kontekst. Ważne dla teorii stylu okazały się: teza o jego systemowości, przesunięcie uwagi na tekst oraz uwzględnienie kontekstu komunikacyjnego i kulturowego. Zdaniem Stanisława Gajdy „badania stylistyczne odeszły od homogenicznego ujęcia stylu jako mniej lub bardziej zorganizowanego zasobu środków, a coraz bardziej zbliżają się do traktowania stylistyki jako transdyscypliny integrującej wiedzę o stylu i obejmującej trzy współdziałające paradygmaty: stylistyki funkcjonalnej, pragmatycznej i kognitywnej" [Gajda 2001: 6]. Badacz podkreśla również, że analityczne postawy wspólnotowości pozostają w opozycji wobec klasycznego rozumienia rejestru, który traktuje pojęcie w perspektywie wielości – kilka/kilkanaście niezależnych od siebie jasno zdefiniowanych znaczeń. Gajda stwierdza, że „w semantyce stylu zaznaczają się obecnie znaczące opozycje: indywidualność – typowość, wolność – konieczność, normy – odchylenia" [Gajda 2013: 47].

W nacechowane dyskursywnie rozważania o istocie stylu i jego przypisaniu do różnych filiacji naukowych Marek Ruszkowski, kielecki lingwista, wpisuje interesujący i wciąż obecny w naukowych dyskusjach podział na literaturoznawcze i językoznawcze rozumienie omawianej kategorii. Jej dystynktywną cechą jest polaryzacja stanowisk badawczych i brak wspólnych konstatacji w duchu wielokrotnie przywoływanej w doktoracie wspólnotowości działań konceptualizujących zjawisko na różnych poziomach: semantyczno-strukturalnym i leksykalno-gramatycznym. Uczony uznaje, za Haliną Kurkowską i Stanisławem Skorupką, że: „stylistyki lingwistycznej od literackiej, a właściwie literaturoznawczej nie da się ostro odgraniczyć, jednakże praktyczniej jest […] zachować termin stylistyka literacka na oznaczenie tego działu stylistyki, który zajmuje się stylem artystycznym ze względu na jego funkcje w utworze i zasadami kompozycji utworu oraz wersyfikacją" [Kurkowska, Skorupka 1959:14]. Uczony, powołując się na ustalenia francuskiej szkoły stylistycznej, z uwzględnieniem uwag Tadeusza Milewskiego, przywołuje dychotomiczny podział stylistyki na następujące determinanty/sygnały stylistyczne:

- stylistyka lingwistyczna analizuje normy wyboru spontanicznego, nieobliczalnego na efekt, a będącego jedynie wynikiem swobodnej gry asocjacji;

- stylistyka literacka/literaturoznawcza omawia normy wyboru świadomego przeprowadzonego i mającego na celu wywołanie efektu;

„Stylistyka lingwistyczna jest podstawą literackiej" – konstatuje w konkluzji Milewski. [Milewski 1973: 16-17]. Niekiedy opozycję między nimi można dostrzec w zakresie zainteresowań obu dziedzin i rozmaitych tekstowych konkretyzacji wzorca gatunkowego z uwzględnieniem jego aspektów i wariantów. Jerzy Paszek za stylistykę lingwistyczną uważa stylistykę językową w ogóle, która bada przekazy literackie i nieliterackie. Na ogół wystarcza tu nazwanie danego zjawiska stylistycznego (archaizm, neologizm, styl urzędowy itd.). „Stylistyka literacka analizuje tylko dzieła reprezentujące rozległą dziedzinę i jej subdziedziny np. powieściopisarstwo, beletrystykę czy dramaturgię. Kataloguje zjawiska stylistyczne, jak i wyjaśnia ich funkcję w całości utworu lub serii dzieł" [Paszek 1974: 7]. Już w połowie dwudziestego wieku podział na stylistykę językoznawczą i literaturoznawczą uchodził za niezbyt precyzyjny. Próbowano więc wprowadzić inną opozycję: a) stylistyka analityczna bada ogólne zabarwienie stylistyczne poszczególnych elementów językowych, analizuje związek z synonimiką języka, określa granice użycia wyrazów, stara się odróżnić elementy neutralne od nacechowanych, b) stylistyka funkcjonalna bada zasady wyboru, doboru i łączenia wyrazów w kontekście wypowiedzi w związku z jej ogólnym sensem i przeznaczeniem; analizuje różnorodność zastosowania stylistycznego elementów językowych w konkretnych sytuacjach [Sorokin 1956: 23-25]. Z kolei Stanisław Gajda odróżnia stylistykę języka (z czego zrobiony jest tekst) od stylistyki tekstu (jak zrobiony jest tekst) [Gajda 1988: 26].

W dalszym wywodzie badacz zaznacza, że w obliczu wielości dyscyplinowych oglądów najpełniej istotę stylu wyraża ujęcie holistyczne, czyli otwartość na różne problemy badawcze i wspólnotowe, zintegrowane traktowanie ugruntowanych teorii, które tworzą zorganizowany kolektyw myślowy/badawczy o charakterze transdyscyplinarnym. Owa responsywność cechuje również prace Marii Wojtak, która w duchu fleckowskiej partycypacji dostrzega przyszłość genologii. Otwarte postawy uczonych przyczyniają się i wspierają konstytuowanie nowej koncepcji stylu, wykorzystując jako budulec wiele elementów z przeszłości dyscypliny [Gajda 2013: 46].

Do podstawowych założeń teorii stylu, zdaniem Stanisława Gajdy, można zaliczyć następujące stwierdzenia:

1. Styl łączy się z ludzkim działaniem, ma ono z natury społeczny charakter i dokonuje się w określonej sytuacji interakcyjnej oraz w pewnej sytuacji historyczno-kulturowej. Tego kontekstu nie da się oddzielić od stylu, który stanowi środek i wyraz kontekstowego dopasowania się;
2. Ludzkie działanie nie zawsze ma w pełni świadomy charakter. Przeważają zautomatyzowane, rutynowe zachowania, pozostające poza świadomą kontrolą. Składnik ludzki zatem – JA i społeczność, a nie – JA a społeczność czy – JA lub społeczność – to istotne elementy każdej koncepcji stylu;
3. Centrum, czyli podstawą komunikacyjno-niekomunikacyjnego współdziałania ludzi są teksty traktowane jako dynamiczne i otwarte całości treściowo-pragmatyczno-semiotyczne;
4. Styl przenika określony tekst. Stanowi jego *duszę*, integrując różne wymiary i atrybuty [Gajda 2013: 45].

Stanisław Gajda zauważa również następującą prawidłowość: ewolucja stylu wiąże się z rozwojem pojęcia tekstu. Ów proces odbywający się pod wpływem kolejnych zwrotów – komunikacyjnego, kognitywnego, dyskursywnego i kulturowego oznacza, że nauka obrała konkretnie wyprofilowany kierunek: tekst–dyskurs. Tekst stanowi zatem nie tylko zdarzenie komunikacyjne i jego konsekwencje na wielu poziomach. Jest także reprezentantem skomplikowanej sytuacji nadawczo-odbiorczej/aspekt pragmatyczny wzorca [Gajda 2013:47].

Uczony wyróżnia w proponowanej typologii dwa podstawowe typy stylów:

1. Styl indywidualny – zarówno styl konkretnego tekstu, jak i styl indywidualny (osobniczy) zawierają w sobie to, co introwertyczne, i to, co wspólne, ogólne. Stylu indywidualnego nie można całkowicie zredukować do stylu typowego. W traktowaniu stylu indywidualnego zaznacza się dominująca tendencja do przyznawania jednostkom autonomicznej wolności.
2. Styl funkcjonalny – dominująca kategoria w teorii stylu. W latach sześćdziesiątych XX wieku ukształtowała się teoria makrostylów (potoczny, artystyczny, naukowy, publicystyczny, urzędowy, religijny) i stylistyki funkcjonalnej badającej użycie języka w społecznie istotnych sferach ludzkiej działalności [Gajda 2013: 48].

W celu zobrazowania stylu w mediach należy skonfrontować postawy badawcze, zwłaszcza koncepcje, które dopełniają się, pozostają w koherentnym zespoleniu lub wykazują eksplikacyjne zróżnicowanie. Szczególnie istotne wydaje się dookreślenie rejestrów tworzących styl funkcjonalny przypisany między innymi mediom.

Aldona Skudrzyk i Jacek Warchala stwierdzają, że

> styl potoczny przejawia się w codziennej, rodzinnej sytuacji komunikacyjnej z możliwością rozszerzenia jego oddziaływań na sferę życia publicznego. Wyróżniają alternatywne określenia, proponując użycie terminu język kolokwialny, ustny lub oralny, a także język nieoficjalny w opozycji do oficjalnego, ogólnej polszczyzny funkcjonującej w sferze życia publicznego. Opozycję tę badacze uzasadniają przez stopień sformalizowania obu języków [Skudrzyk, Warchala 2013 : 38].

Jerzy Bartmiński wyodrębnia trzy układy opozycyjne: potoczność względem poetyckości, potoczność względem naukowości i potoczność względem oficjalności [Bartmiński 2001: 129-131]. Badacz przypisuje językowi potocznemu dwa zasadnicze warianty: rejestr neutralny i emocjonalny – uznając je za „pierwsze zróżnicowanie" stylu potocznego, za „drugie zróżnicowanie" uważa rejestr swobodny i staranny, z których każdy podlega jeszcze swobodniejszemu rozwarstwieniu [Bartmiński 2001: 120-123].

Odmiennie omawiane zróżnicowanie czy cieniowanie języka potocznego określa Aleksander Wilkoń. Badacz wskazuje na „istnienie wariantu neutralnego i nacechowanego" [Wilkoń 2000: 45].

Styl artystyczny, który w typologii Stanisława Gajdy mieści się w formuliczności stylu funkcjonalnego, cechują zróżnicowane sygnały gatunkowe i stylistyczne. Teresa Skubalanka proponuje ujęcie w perspektywie historycznej – „to z jednej strony widać, jak krystalizujące się wiązki dominant odpowiadają za daną postać stylu artystycznego, ale też widać, jak wyróżniają one literaturę piękną spośród nieliterackich stylów języka: potocznego, naukowego, publicystycznego, urzędowego, religijnego" [Skubalanka 1984: 45]. Badaczka poszerza swoje stanowisko o wielość sygnałów, które uwarunkowują i dookreślają funkcjonowanie stylu artystycznego wymieniając wśród jego wyznaczników: wielofunkcyjność, estetyczne komunikowanie i poznanie nieznanych aspektów rzeczywistości, niezwykłe zagęszczenie znaczeń, ale, jak zaznacza, poprzez relacje stałych i zmiennych dominant biorących udział w dookreśleniach właściwości stylowych [Skubalanka 1984: 15]. Na odkrywanie niepowtarzalnych (swoistych/oryginalnych) wartości stylowych działa zespół

językowo-stylistycznych cech odróżniających kształt pisarstwa konkretnej osoby od dokonań innych autorów, na co zwraca uwagę Teresa Kostkiewiczowa [Kostkiewiczowa 1976: 275]. Michał Głowiński akcentuje zaś szczególny zwrot w ujmowaniu ewolucyjnie wyprofilowanego postrzegania stylu artystycznego. Badacz zauważa przeformułowanie stanowisk: „od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej" [Głowiński 1992a:15]. Istotną rolę, zdaniem Janusza Sławińskiego, pełni w tym procesie wskazanie repertuaru tradycji (dalsza/bliższa) oraz określonych konwencji literackich działających w tekście (retoryczne/gatunkowe/historyczne), ale też wiedza o tym, co dzieje się w przestrzeni interakcji: dzieło – język – tradycja [Sławiński 2000: 45]. Styl artystyczny rozpatrywany w perspektywie lingwistyki kulturowej jawi się jako swoista koncentracja badań na słowie i tekście, na kulturowych nasyceniach, stylach i gatunkach, na żywej mowie między zapisem a literaturą. Jak podkreśla Jerzy Bartmiński „proces ów odsyła z jednej strony do językowej konceptualizacji rzeczywistości, do językowego obrazu/oglądu świata, z drugiej zaś do komunikacjonizmu: wypowiedzi (tekstu) i interpersonalnych reguł dyskursu" [Bartmiński 2005: 17].

W zróżnicowanych rozważaniach o stylu/makrostylu publicystycznym Stanisław Gajda wyodrębnia pięć jego podkategorii: publicznej informacji, właściwej publicystyki, ideologii, propagandy i polityki oraz reklamy [Gajda 2001: 175-197]. Artur Rejter zaznacza, że „pograniczność stylowa publicystycznych gatunków przejawia się w ich polifoniczności, która polega na czerpaniu z różnych rejestrów języka: zarówno z gotowych gatunków, jak i z pewnych zabiegów stylistycznych występujących w różnych gatunkach wypowiedzi" [Rejter 2001: 360]. Cechy stylu publicystycznego, który we współczesnej refleksji językowej utożsamiany jest ze stylem dziennikarskim zostały omówione w I rozdziale niniejszej dysertacji. W tym miejscu przypominam jego najważniejsze indeksy: aktywność reportera, dokumentarność, sprawozdawczość, zderzanie punktów widzenia, dążenie do rozwiązania problemu, faktografia ważniejsza niż obrazowość i poetyckość relacji, zarysowanie konfliktu, wnioski i własne zdanie reportera wyartykułowane na końcu tekstu (rodzaj kody lub rozwiniętej pointy w aspekcie illokucyjnym). Wobec powyższych rozważań warto przywołać stanowisko Janiny Fras, która wyróżniając i opisując styl tekstu dziennikarskiego, wyodrębnia następujące jego dominanty: „grę słów, potoczność, wyrazy obcego pochodzenia, terminologię specjalistyczną i stereotypy językowe" [Fras 1999: 14].

Nowe perspektywy w traktowaniu kategorii stylu funkcjonalnego otworzyła teoria dyskursu. Termin bywa współcześnie używany w dwóch znaczeniach: jako tekst i praktyka komunikacyjna. Zgodnie z jej założeniami całość uniwersum mowy/ rozległą empirię tekstową można traktować jako złożony makrosystem – sieć dyskursów, w której: wydzielają się ich systemy i podsystemy, aż do pojedynczych, konkretnych tekstów (dyskursów) [Gajda 2013: 45].

Problematyką dyskursu prasowego w kontekście stylistyki zajmuje się również Małgorzata Kita. Uczona zauważa, że w poznawaniu językowych aspektów prasy widoczna jest zmiana paradygmatu badawczego: za zasadne uznaje się podejście dyskursywne. Tomasz Piekot stwierdza natomiast, że „dyskurs jest wspólną dla nadawcy i odbiorcy przestrzenią tworzenia sensów, a o skuteczności tej interakcji decyduje repertuar tekstowych strategii ułatwiających interpretację przekazów i orientację w świecie" [Piekot 2006: 39]. W charakterystykę dyskursu prasowego włączyła wyniki swoich badań również Maria Wojtak. Zdaniem uczonej jest on zarazem monotematyczny i politematyczny. Konkluzje lubelskiej językoznawczyni ujęte w szerokiej perspektywie genologiczno-stylistycznej pozwalają konceptualizować współczesne rozumienie rejestru jako kategorii skomplikowanej i uwikłanej w rozmaite zależności:

> Dziedzina ontologiczna dyskursu rysuje się jako zapośredniczona i wykreowana w sposób typowy dla mediów. W zbiorze funkcji następują znamienne przetasowania, nie można jednak wyprowadzać zbyt daleko idących uogólnień, gdyż staną się one uproszczeniami. Konfiguracja funkcji pozostaje zasadniczo stała (informowanie, interpretacja, kumulacja wiedzy, mobilizacja i rozrywka), zmieniają się jednak ich układy w poszczególnych typach prasy, obowiązuje zasada synkretyzmu w sposobie wyrażania tych funkcji. Relacje nadawczo-odbiorcze nabierają charakteru zwrotnego i partnerskiego, choć często w prasie jest to jedynie dyskursywna gra. Składnikiem tej gry są chwyty sprzyjające modyfikowaniu parametrów sytuacji jak miejsce i czas. Interakcyjny styl komunikacji zakłada sugerowanie scenariuszy typowych dla komunikacji tu i teraz, bezpośredniej, opartej na rozmowie, a więc spersonalizowanej. Dziedzina aksjologiczna dyskursu jest także zmienna i bogata. Dominuje (…) hedonizm i rozrywka, ale pojawiają się też wartości wyższe. Konwencje gatunkowe tworzą zmienną konfigurację, ale nie można mówić jedynie o mieszaniu jakości. Funkcjonują na rynku tytuły prasowe z układem gatunków bliskim klasycznemu, respektującym podział na informację i publicystykę. Częściej jednak spotykamy w prasie zjawiska cieniowania konwencji, tworzenia licznych odmian gatunkowych, eksponowania alternacji lub pożyczek gatunkowych [Wojtak 2010b: 20-21].

## 2. Eklektyczność stylistyczna wypowiedzi prasowych

Śląska naukowczyni, Małgorzata Kita, zauważa – w syntetyzujących opracowaniach języka w prasie – że eklektyzm rozumiany jest jako czerpanie z rozmaitych rejestrów stylu funkcjonalnego. Badaczka przywołuje definicję Kazimierza Michalewskiego, który potwierdza różnorodność stylistyczną w tekstach prasowych w każdym aspekcie wzorca gatunkowego – jednak ze specjalnym uwzględnieniem stylistyki przedmiotów wypowiedzi:

> Teksty prezentowane w mediach są różnorodne i ze względu na treść, i pod względem stylistycznym. Inaczej pisane są gazetowe notatki informacyjne, inaczej felietony czy reportaże […] i ta różnorodność jest raczej bez trudu postrzegana przez większość odbiorców, chociaż zapewne bywają i tacy, którzy np. oczekują od wszystkich tekstów gazetowych jednakowej staranności, respektowania norm językowych, unikania wulgaryzmów. Wierzą, że mogą się powołać na dziennikarskie rozstrzygnięcia co do poprawności językowej, formotwórstwa czy składni [Michalewski 2004: 93].

Rozważania o stylu środków masowego przekazu trafnie ujmuje metafora tygla użyta przez Stanisława Gajdę. Uczony zwraca uwagę na cechy dystynktywne stylu medialnego. Wyróżnia w nim: wielostylowość, etykietę dyskursu i fragmentaryzację obrazu języka mediów:

> [Tytułowa metafora tygla – przyp. M.B.] zwraca uwagę na procesualne współwystępowanie różnorodnych elementów, na ich dynamiczne spotkanie, zderzenie lub wręcz chaotyczne mieszanie się. W odniesieniu do mediów może ona być różnorodnie interpretowana. Chcę tu mówić o dwu stylowych tyglach: odmianowym i dyskursywnym [Gajda 2000: 19].

Maria Wojtak stosuje w charakterystyce dyskursu prasowego metaforę mozaiki. Jak zauważa Małgorzata Kita, lubelska badaczka dookreśla język w prasie przy użyciu kilku przymiotników z prefiksem *poli-*: dyskurs prasowy natury mozaikowej jest zatem – *politematyczny*, *poliintencyjny*, *polipodmiotowy*, *poligatunkowy*, *polifoniczny* [Wojtak 2010].

W opisie języka/stylu/dyskursu współcześni badacze, wyzwoleni spod Saussure'owskiego paradygmatu – „język sam w sobie i sam dla siebie", otwierają się na nowe propozycje dążąc do wspólnotowości stanowisk analitycznych. Opisem języka i stylu mediów zajmują się dziś: lingwiści, pragmalingwiści, socjolingwiści, kognitywiści, antropolodzy, teoretycy tekstu, styliści, tekstolodzy i narratolodzy.

Maria Wojtak stwierdza, że heterogeniczność stylów publicystycznego i dziennikarskiego/reporterskiego (niektórzy badacze traktują je synonimicznie) dostrzegli autorzy *Stylistyki polskiej* [2001]. Napięcia w obrębie rejestru dziennikarskiego uznawanego

za funkcjonalny stworzyły pole wymian i charakterystycznych powiązań z innymi stylami – również uznawanymi za funkcjonalne. Zatem styl ów czerpie z języka potocznego. Można zauważyć rozmaite powinowactwa i zapożyczenia: używanie zwrotów i wyrażeń idiomatycznych, wyrazów i wyrażeń o silnym zabarwieniu emocjonalnym, posługiwanie się konkretną metaforyką, stosowanie skrótowców oraz konstrukcji syntaktycznych sprzyjających ekonomii języka. Z rejestru artystycznego dziennikarze czerpią analogiczne środki stylistyczne, zaś swój styl określają jako dążenie do odświeżonych i stosownie wymodelowanych formuł oraz szablonów stylistycznych [Kurkowska, Skorupka 2001: 287-288].

W ujęciu typologicznym Marii Wojtak styl jest pojęciem polimorficznym. Uczona, powołując się na ustalenia Teresy Skubalanki, przyjmuje zastosowane w *Stylistyce polskiej* pojęcie konkretyzacji, które pozwala jej na uporządkowanie następujących pojęć: styl tekstów prasowych, jako zjawisko najbardziej abstrakcyjne, styl określonego gatunku wypowiedzi prasowej, styl odmiany gatunkowej (lub bardziej konkretnych wariantów gatunku), styl określonej wypowiedzi zawierającej czytelne dla odbiorcy sygnały przynależności gatunkowej. Uczona stwierdza, że „stylistyczne ukształtowanie gatunków prasowych można zinterpretować odpowiedzialnie, gdy uwzględni się złożony charakter relacji między gatunkami" [Wojtak 2015: 48]. Wszystkie pojęcia zaproponowane przez lubelską lingwistkę okazują się przydatne w analizie podstawy materiałowej dysertacji, czyli tekstów Hanny Krall w ich ewolucyjnej perspektywie.

Maria Wojtak trafnie zauważa, że:

> gatunki prasowe można interpretować jako modele wypowiedzi przygotowane tak, aby dały się łatwo modyfikować zarówno w tworzeniu odmian gatunkowych, jak i nowych gatunków. Tworzą one kontinuum, lecz nie tylko dlatego, że brak ostrych granic między gatunkami lub ich odmianami. Relacje między gatunkami da się ujmować w kategoriach pokrewieństwa. Pokrewieństwo oznacza analogie zewnętrzne, obejmujące aspekt strukturalny wypowiedzi, oraz wewnętrzne, czyli sposób kodowania intencji, przedstawiania świata, a także podobieństwo kształtu stylistycznego [Wojtak 2015: 49].

Bożena Witosz stwierdza, że nie można rozpatrywać cech dystynktywnych stylu pomijając perspektywę gatunkową (dyskursywną). Uczona powołuje się na spostrzeżenia Ewy Sławkowej, która myślenie owo definiuje następująco, zaznaczając zwrot w rozumieniu stylu i jego heterogenicznej natury:

Dzisiejsze myślenie o nim (stylu) oznacza definitywne odcięcie od traktowania go wyłącznie w kategoriach zbioru znaków językowych i funkcjonalnego ich ukształtowania w tekście. Jest to szeroka kategoria semiotyczna, zjawisko o charakterze transgresyjnym oraz antropologicznym – obejmuje krąg znaczeń, wyborów tematycznych, postaw światopoglądowych, wartości i ich hierarchitycznego postrzegania oraz rozmaitych konceptualizacji rzeczywistości traktowanej szeroko, w perspektywie dyskursywnej, a więc zanurzonej w określonej ściśle sytuacji komunikacyjnej dookreślonej świadomymi wyborami cech ekstralingwistycznych pozostających w układzie relewancji wobec konkretnego gatunku i jego tekstowych realizacji [Sławkowa 2000: 14][45].

Styl traktowany jako humanistyczna struktura tekstu, zdaniem Bożeny Witosz, jak już wspomniano, jest pojęciem dookreślonym prefiksem poli-, czyli *polimorficznym* i *polifonicznym*. Podobne stanowiska reprezentują Maria Wojtak i Małgorzata Kita. Przywołany, heterogeniczny rejestr wymaga zatem kontekstowej perspektywy, ponieważ konstytuuje się na styku trzech stosownie wyprofilowanych płaszczyzn: kulturowej, pragmatyczno-semiotycznej i językowej. W tym zestrojeniu należy szukać związków między tekstem a stylem, które to kategorie w dyskursywnym oświetleniu ujmują całego człowieka[46] – jak konkluduje William W. Dressler [1990], i generują szereg skomplikowanych przekształceń w obrębie komunikacji. Zagadnienia dyskursu i kontekstualizacji gatunków w aspekcie stylistycznym – uwarunkowanym strukturalnie i dookreślonym pragmatycznie wiążą się z operacjonalizacją polistylowości tekstów oraz ich specyficznym, w kontekście dyskursywnych praktyk i swoistego uksztaltowania obu pojęć ze względu na ich rozmytą naturę, ukształtowaniem – każdy ze składników gatunku lub tekstu może pełnić stylotwórczą rolę [Witosz 2005: 35].

Maria Wojtak stwierdza, że wielostylowość reportażu należy rozpatrywać w odniesieniu do jego podstawowych odmian: fabularnej i problemowej. Bogactwo rejestrów wiąże się w obu typach gatunku z zasadą zderzania punktów widzenia i perspektyw oglądu świata oraz regułą relewancji środków stylistycznych, która jest jedną z prawidłowości tworzących pakt faktograficzny. Uczona dookreśla, że styl gatunku traktuje jako składnik wzorca gatunkowego. Tworzy go zbiór cech ekstralingwistycznych uwarunkowanych strukturalnie i dookreślonych pragmatycznie lub związanych z genezą użytych środków stylistycznych. Według językoznawczyni styl gatunków prasowych charakteryzuje nieszablonowa

[45] Porównaj stanowiska badawcze Teresy Skubalanki, Renaty Mayenowej i Aleksandra Wilkonia.
Skubalanka T., 2001, *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin; Wilkoń A., 2002, *Spójność i struktura tekstu*, Kraków; Mayenowa R., 1974, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Warszawa.
[46] Por. Duszak A., *Dokąd zmierza tzw. lingwistyka tekstu*?, [w:] *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, t. IX, Poznań.

szablonowość (przykładem owej praktyki mogą być gry z tekstem lub czytelnikiem). Za przejaw szablonowej nieszablonowości lubelska genolożka uznaje wyszukane chwyty w stylizowaniu tytułów – odwołania do związków frazeologicznych, aluzje literackie lub cytaty z wypowiedzi bohaterów.

Podsumowując rozważania o stylu i wielostylowości reportażu prasowego warto jeszcze raz powrócić do spostrzeżeń Marii Wojtak. Uczona, rozpatrując aspekt stylistyczny wzorca, odwołuje się do bogatego doświadczenia w analizowaniu tekstów. Zawsze jednak w badawczych aplikacjach łączy gatunek i styl. Lubelska genolożka proponuje następujące zestawienia uwzględniające paradoksy gatunkowe i stylistyczne, które świadczą o postrzeganiu stylu jako zjawiska o charakterze polimorficznym:

1. szablonowość; nieszablonowa szablonowość; szablonowa nieszablonowość; nieszablonowość;
2. obiektywność; subiektywizowana obiektywność; obiektywizowana subiektywność; subiektywność;
3. monologowość; monologowa dialogiczność; dialogiczna monologowość; dialogowość;
4. potoczność; uoficjalniona potoczność; upotoczniona oficjalność; oficjalność;

W podsumowaniu powyższych rozważań naukowczyni stwierdza, że:

> W prasowym tyglu stylistycznym mieszają się różne jakości i kategorie. Paradoksalność stylu wypowiedzi prasowych polega jednak na tym, że owo zderzanie nie jest przypadkowe i chaotyczne, lecz ujęte w ramy elastycznych gatunkowych normalizacji, gier między tradycją i konwencją a ostentacyjnie manifestowaną redakcyjną swobodą [Wojtak 2015: 61].

## 3. Stylistyczne i pragmatyczne funkcje konstrukcji składniowych u Hanny Krall

Konstrukcje syntaktyczne w reportażu prasowym odzwierciedlają jego złożoność semantyczno-leksykalną. Na płaszczyźnie składni krystalizują się nie tylko instancje nadawcze, perspektywa oglądu świata, dyskursywny stosunek podmiotu mówiącego do relacjonowanych zdarzeń, ale i styl, a także literacka elokucja tego, co ma być czytelnikowi zakomunikowane. Za Aleksandrem Wilkoniem należy uznać, że składnia to pewien systemowo nacechowany korpus zabiegów, które na gruncie jednostkowej, indywidualnej twórczości literackiej ulegają

procesom wyboru, kombinacji i transformacji, co z kolei skutkuje tym, że narracja reportażu nie jest mową bezbarwną, przezroczystym medium, lecz zawiera w sobie ekspresywny naddatek. Pierre Guiraud zauważa, „że styl jako wybór i układ poszczególnych elementów systemu – także syntaktycznego – ma wartość impresywną, ponieważ kształtuje postawę receptywną i wartościującą czytelnika" [Guiraud 1976: 65]. Katarzyna Ostrowska zwraca uwagę na stylotwórczą rolę składni w reportażu, analizując potencjał illokucyjny zróżnicowanych syntaktycznie zdań i wypowiedzeń. Badaczka zauważa, że zdania pojedyncze rozwinięte często budują deskryptywną bazę dla zdarzeń i postaci, kształtują kontekst, tworzą również metatekstową ramę okalającą świat przedstawiony – na zasadzie wprowadzenia opisu i charakterystyki środowiska czy pojedynczych postaci. Autorka wymienia wypowiedzenia pojedyncze, parataktyczne, hipotaktyczne i hipotaktyczno-parataktyczne. Wypowiedzenia pojedyncze, za Stanisławem Jodłowskim, dzieli na werbalne (zawierające orzeczenie czasownikowe, czyli zdania) oraz niewerbalne (niezawierające orzeczenia czasownikowego). Stanisław Jodłowski do wypowiedzeń pojedynczych niewerbalnych zalicza:

1. struktury dopuszczające możliwość wprowadzenia orzeczenia czasownikowego (równoważniki zdań);
2. konstrukcje niedopuszczające takiej możliwości, tj. zawiadomienia wykorzystywane często jako napisy na tablicach, tytuły lub wyrażenia językowe powiązane z obiektem, a także wykrzyknienia, czyli wypowiedzenia nacechowane emocjonalnie; [Jodłowski 1976: 36].

Marek Wiśniewski w innej typologii dokonuje podziału na zdania oraz wypowiedzenia niezdaniowe zależne od kontekstu (struktury eliptyczne, wypowiedzeniowe człony syntaktyczne) i niezależne od kontekstu (wołacze, dopowiedzenia, wykrzyknienia, samodzielne równoważniki zdań) [Wiśniewski 1974: 54]. Renata Grzegorczykowa stwierdza zaś, że wypowiedzenia (zdania w szerokim sensie) dzielą się na: zdania w sensie węższym, oznajmienia samoistne i kontekstowe, zawiadomienia (wyrażenia językowe powiązane z obiektem) [Grzegorczykowa 2004: 14]. Walery Pisarek uznaje, że zawiadomienie „to jednostka wypowiedzi stanowiąca w określonych warunkach zrozumiałą dla odbiorcy całość komunikatywną, ale niemającą w swoim składzie ani osobowej formy czasownika, ani takiej nieosobowej formy czasownika, którą by można w sposób niewątpliwy i jednoznaczny zastąpić formą osobową, oraz niedającą możliwości niewątpliwego i jednoznacznego uzupełnienia formą osobową czasownika" [Pisarek 1967: 39].

O zakwalifikowaniu danej konstrukcji do zdań rozwiniętych lub nierozwiniętych decyduje sposób rozumienia głównych części zdania, jakimi są podmiot i orzeczenie.

Zenon Klemensiewicz przyjął, że podmiot to część wypowiedzenia stanowiąca nadrzędnik związku orzekającego, którego podrzędnikiem jest obecna, domyślna lub dopuszczalna forma osobowa.

Nazywa tego „kogoś" lub to „coś", czyli przedmiot, który wykonuje jakąś czynność lub znajduje się w jakimś stanie teraźniejszości, przeszłości lub przyszłości [Klemensiewicz 1969: 30].

Drugi dział syntaktyki, jak sygnalizuje Katarzyna Ostrowska, stanowi składnia wypowiedzeń złożonych, zgodnie z którą wyróżnia się wypowiedzenia złożone współrzędnie (parataktyczne) oraz niewspółrzędne (hipotaktyczne i hipotaktyczno-parataktyczne). Zenon Klemensiewicz uznaje, że współrzędny stosunek zespolenia „zasadza się na tym, że każda z dwu niezależnych od siebie treści nabywa w zespoleniu z drugą dodatkowego sensu, który stąd wynika, że oba zespolone wypowiedzenia obustronne, wzajemnie i jednorodnie się uzależniają na tle stosunku myślowego" [Klemensiewicz 1969: 69-70], niewspółrzędny natomiast „zasadza się na tym, że właściwe zrozumienie sensu wypowiedzenia zespolonego podrzędnego (PR) jest jakoś uzależnione od tła myślowego i kontekstu" [Klemensiewicz 1969: 71-76].

Katarzyna Ostrowska zauważa, że „syntaktyczny stosunek współrzędności wyznaczany jest w sposób spójnikowy (syndeton) lub bezspójnikowy (asyndeton)" [Ostrowska 2022: 29]. Jak stwierdza Alicja Nagórko „dla hipotaksy charakterystyczne jest […] użycie zaimków w funkcji względnej, tj. zapowiadania albo zastępowania jakiegoś członu, np. (ten), (tam), (wtedy)" [Nagórko 2007: 299]. Oznacza to, że składniowy stosunek podrzędności może być wyrażany spójnikowo, bezspójnikowo oraz względnie, co znajduje swoje odzwierciedlenie w przykładach wypowiedzeń reportażowych. Marek Ruszkowski stwierdza, że struktury parataktyczne spełniają jednocześnie dwa warunki: „człony znajdują się na tym samym poziomie hierarchii składniowej i są od siebie wzajemnie niezależne; człony zespolone są spójnikiem fakultatywnym (często ekwiwalentem spójnika bywa przecinek) lub obligatoryjnym" [Ruszkowski 1997:113].

Uczony za Klemensiewiczem i Cegielskim wymienia następujące ich typy:

- łączny, kiedy treści wypowiedzeń zespolonych tylko współistnieją w czasie, a niekiedy także w przestrzeni;

- przeciwstawny, kiedy współistniejące treści wypowiedzeń zespolonych wykazują ponadto jakieś przeciwieństwo, które się uwydatnia;
- rozłączny, kiedy treść jednego wypowiedzenia wyłącza współczesne istnienie treści drugiego wypowiedzenia;
- wynikowy, kiedy treść wypowiedzenia wtórnego jest pojęta i podana jako następstwo wynikające z treści wypowiedzenia poprzedzającego;
- włączny/synonimiczny, kiedy treść wypowiedzenia wtórnego włącza się w zakres treści wypowiedzenia poprzedzającego; [Klemensiewicz 1969; Cegielski 2009].

Wypowiedzenia hipotaktyczne definiowane są jako „związek dwu członów syntaktycznych (wyrazów, grup, zdań), z których jeden jest zależny od drugiego […]. Człon zależny nazywamy podrzędnym, natomiast człon, od którego zależy podrzędny – nadrzędnym" [Gołąb, Heinz, Polański 1970: 233].

Konstrukcje złożone podrzędnie dzielą się na:

- dopełnieniowe, pełniące funkcję niewyrażonego dopełnienia wypowiedzenia nadrzędnego; cechujące się możliwością zapytania o ich desygnaty pytaniami zaimkowymi w przypadkach zależnych (np. co napisał? czego nie mówi?);
- okolicznikowe, pełniące funkcję niewyrażonego okolicznika wypowiedzenia nadrzędnego;
- orzecznikowe, pełniące funkcję niewyrażonego orzecznika wypowiedzenia nadrzędnego, charakteryzujące się możliwością zapytania o desygnat wypowiedzenia (np. kim jest? jaki jest?);
- podmiotowe, pełniące funkcję niewyrażonego podmiotu wypowiedzenia nadrzędnego, cechujące się możliwością zapytania o ich desygnaty zaimkami: kto? co?;
- przydawkowe, pełniące funkcję niewyrażonej przydawki wypowiedzenia nadrzędnego, charakteryzujące się możliwością zapytania o cechę desygnatu rzeczownego zaimkami: jaki? który? ile?;
- rozwijające, które kontynuują treść zdania nadrzędnego, wprowadzając własną treść wydarzeniową, wyzyskując w tym celu jakiś jego składnik jako punkt zaczepienia, jako punkt wyjścia własnej treści zdarzeniowej;

Struktury hipotaktyczno-parataktyczne składają się natomiast z minimum trzech zdań składowych występujących zarówno w postaci parataksy, jak i hipotaksy.

Zdania tego typu służą również zastosowaniu klamry kompozycyjnej. Z kolei struktury syntaktycznie nierozwinięte są narzędziem do puentowania pewnych całości znaczeniowych w reportażowej narracji. Ponadto dynamizują akcję, nadając wypowiedzi podmiotu mówiącego rytm. Powyższe spostrzeżenia znajdują odzwierciedlenie w narracji Hanny Krall.

## 4. Prezentacja materiału przykładowego

W aspekcie składniowego ukształtowania wybranych tekstów reporterki ważne pozostają kategorie faktografii i działań opiniotwórczych. Obie te cechy się splatają: narrator przytacza fakty, do których jednak ustosunkowuje się w zróżnicowany sposób. Struktura składniowa wypowiedzi ma w związku z tym charakter dualny – można w niej wskazać fragmenty tekstu o charakterze opisowym i narracyjnym, a także stosownie wymodelowane wypowiedzi wpisujące się w jego dyskursywność. Sens utworu powstaje na styku wielu procesów – korespondencji, analogii, odwołań lub zagęszczania znaczeń i tworzenia kodów. Polifoniczność reportażową wspierają interpolowane, krótkie wypowiedzenia odpowiednio wkomponowane w narrację.

Składnia reportażu fabularnego odznacza się uporządkowaniem naddanym – rytmizacją, linearnością lub fragmentaryzacją narracji w ujęciu semantyczno-syntaktycznym, także zdystansowaną postawą reportera. Reportaż publicystyczny cechuje zaś pozorny brak *przymusu formy*. Jego celem jest obiektywne przedstawienie rzeczywistości za pomocą zderzenia punktów widzenia oraz dopuszczenie autorskich refleksji czy wniosków często kontrastywnie wyprofilowanych wobec prezentowanych treści (budowanie napięcia lub konfliktów).

Styl reportażu prasowego, ujawniający się między innymi na poziomie składni, łączy się z procesami tekstotwórczymi i przejawia w:

- kompozycji,
- narracji,
- wysłowieniu.

Składnia łączy się zaś z prozodią, rytmem wypowiedzi oraz szatą leksykalną. Zdaniem Marii Wojtak również z kategoriami: wielogłosowości i kolażowości reportażu.

**Tabela 1. Stylistyka reportażu według Marii Wojtak**

| **Wyznacznik stylistyczny** | **Wykładnia** |
|---|---|
| *Wielogłosowość; wielogłos* | Wielogłosowość pojedynczej wypowiedzi może wynikać z wprowadzenia narracji dziennikarskiej i tzw. głosów dopuszczonych, czyli zacytowanych lub parafrazowanych wypowiedzi różnych osób będących reprezentantami określonego środowiska lub mówiących we własnym imieniu. Jednym z ważnych motywów wprowadzenia wielogłosu jest chęć zaskoczenia odbiorcy, której sprzyja zastosowanie reguł konceptyzmu. |
| *Kolażowość* | Kolaż to przekaz wielogłosowy, eksponujący autonomię nadawców poszczególnych komunikatów, monointencyjny, gdyż ma wykrystalizowany globalny cel komunikacyjny, ale nie tuszuje illokucji komunikatów składowych, cechuje go też wyrazista i w tekstach uwypuklona wielostylowość. Może stanowić zarówno tekstową realizację konwencji gatunku w formie kolekcji, jak i decydować o kolekcji gatunków. W budowaniu wizji świata odzwierciedla się punkt widzenia nadawcy gospodarującego przekazem, który ukrywa się za głosami ujawnionymi w komunikacie. W planie wyrażania następuje zderzanie różnych głosów i punktów widzenia w celu aktywizowania odbiorców i maskowania parenetycznych intencji przekazu. |

Źródło: Wojtak M., 2012, *Wielogłosowość reportażu ujęta w formę kolażową*, [w:] „Prace Językoznawcze", nr 14, s. 263; Wojtak M., 2019, *Wprowadzenie do genologii*, Lublin.

W mikropowieści *Wyjątkowo długa linia* ujawniają się zarówno cechy dystynktywne kolażu, jak i wielogłosu. Analiza wyekscerpowanego fragmentu tekstu pozwoli na wskazanie sygnałów, które charakteryzują wielostylowość narracji Hanny Krall. Akcja przedstawionej sceny dzieje się w lubelskiej kamienicy przed wybuchem II wojny światowej. W zaprezentowanym fragmencie tekstu rozmawiają doktor Marek Arnsztajn i jego żona, Franciszka Arnsztajnowa, przygłucha poetka, zafascynowana wierszami młodopolskich twórców:

Zastanawiają mnie jej drgawki. Może są od zmian w mózgu? Albo od zmian peryferycznych, działających refleksyjnie? Chora wypadła kiedyś z powozu, więc mogły rozwinąć się zmiany wsteczne nerwów peryferycznych. Że zmiany w peryferji mogą wywołać zmiany, wiadomo od dawna. Freriches demonstrował taki przypadek w semestrze zimowym. Przemawia za tym i pareza dolnej kończyny. Diagnozę postawiłem epilepsia reflexa, a leczenie jak w epilepsia peripherica, nerwy należy odżywiać galwanizacją, a gdyby ta nie dała poprawy…

Przeczytam ci wiersz – mogła mówić – mówiła – Franciszka Arnsztajnowa. Ledwie słyszała samą siebie i bała się, że mówi za głośno. Na wszelki wypadek czytała półgłosem, szeptem prawie:

Och, smutno! Zielony,

Mój pałac zmieniony w ruiny.

Wśród drzew nagich szczytów

Lśni niebios błękitów

Szmat siny;

W skruszone sklepienie

Zaglądają wskroś cienie

Dzień szary;

Dach z liści rozwiany.

Marek Arnsztajn rozprawia o wizycie lekarskiej u panny B. Przedstawia, używając wyspecjalizowanej leksyki medycznej, stan pacjentki, u której diagnozuje poważne schorzenie neurologiczne. Wypowiedź bohatera charakteryzuje się faktograficznym ujęciem przedstawionej w reportażu rzeczywistości. Doktor monologuje, choć w perspektywie genologicznej jego sposób wysłowienia należy potraktować jako specyficzną odmianę monologowej dialogiczności. Wypowiedź Arnsztajna zawartą w konkretnym segmencie

korpusu tekstu charakteryzuje duży poziom skupienia. Doktor rozmawia sam ze sobą, jakby nie zauważał siedzącej obok żony. Przekształcenia, jakie zachodzą w tej formule wypowiedzi Maria Wojtak nazywa paradoksami gatunku. W tok naukowego wywodu włącza się niespodziewanie Franciszka. Z bakelitową tubą przy uchu czyta mężowi swój wiersz. Sytuacja komunikacyjna zmienia się. Oznacza to, że rozmowa małżonków jest kontynuowana w formule dialogowej monologiczności. W przestrzeni dyskursywnej zachodzi stosownie wymodelowana sytuacja nadawczo-odbiorcza, która jest czynnikiem organizującym reguły wysławiania się w aspekcie pragmatycznym wzorca dookreślonym przez czynniki tekstotwórcze – wielogłos i jednocześnie kolaż. Wielogłos, ponieważ reporterka dopuszcza do głosu dwie postaci i krzyżuje ich dyferencjalne punkty widzenia zachowując zróżnicowany tematycznie i składniowo styl ich wypowiedzi, kolaż zaś jest wynikiem zmian w aspekcie pragmatycznym wzorca gatunkowego: Krall choć ukrywa się za semiotyczno-syntaktycznymi strukturami tekstu, odpowiednio nimi zarządza. Reporterka jest narratorką, która dopuszcza do głosu bohaterów zaznaczając, że tak właśnie mogło być. Jest zatem organizatorką narracji. Panuje i nad samą opowieścią, która w przedstawionym fragmencie przyjmuje formę wyprofilowanego aspektowo dialogu, jak również wprowadza w tkankę tekstu pogłębioną refleksję nad obrazem przedstawionego świata i porządkujących go wartości. Dialog Arnsztajna z żoną należy uznać za fikcjonalną replikę. Każda ze stron monologuje, choć o dialogiczności owych wypowiedzeń świadczą obecność małżonków oraz ich wypowiedzi, które jednak rozmijają się z intencją interlokutora (potencjał illokucyjny). Ten/ta spotykają się z zaskakującym brakiem perlokucji oraz stylistycznym kontrastem w rejestrach leksykalnych. Arnsztajn mówi językiem nauki, żona nawiązuje do młodopolskiej poetyki. Zarysowana sytuacja komunikacyjna jest odzwierciedleniem bachtinowskiej *dialogiczności*. Rosyjski badacz zauważył, że każdy tekst jest kontynuacją, przetworzeniem lub formą polemiki z innym tekstem. Wypowiedzi nie tylko odzwierciedlają historię, ale również ją tworzą. Taka interpretacja rzeczywistości doprowadziła do rozpowszechnienia teorii poststrukturalistów, którzy uznali, że każdy tekst w jakiś sposób aktualizuje inny tekst i nawiązuje do niego [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 29]. Przytoczony fragment spełnia również kryteria *dialogowości*. Katarzyna Wyrwas stwierdza, że aby owa zaistniała, muszą nastąpić w tekście wymiany – każda z nich składa się z inicjacji, reakcji i nieobligatoryjnej kody, czyli odbioru – reakcji, jednak jeśli interlokutor milczy lub w opisanej sytuacji komunikacyjnej, prowadzi swój

monolog, również następuje odpowiednio wyprofilowana sytuacja nadawczo-odbiorcza [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 30].

Pozorna niedialogowość jest tylko pretekstem do pokazania dwóch odrębnych światów, które tworzą atmosferę domu doktorostwa. Z sytuacją komunikacyjną łączy się relewantny dobór leksemów odzwierciedlających polaryzację tematyczną i stylistyczną wypowiedzi w obu aspektach wzorca gatunkowego w konkretnej reprezentacji tekstowej. Arnsztajn kreśli obraz choroby panny B. poprzez specjalistycznie wymodelowane leksemy: *drgawki*, *epilepsia reflexa*, *zmiany peryferyczne*, *epilepsia peripherica*, *galwanizacja*, Franciszka wysławia się poprzez zmetaforyzowane struktury. Profetycznie ewokuje inną chorobę – degradację świata zastanego i nadchodzącą, wizjonersko przeczuwaną Zagładę. W swoim opisie poetyckiej rzeczywistości używa leksemów z pola semantycznego obejmującego zniszczenie: *ruiny, nagie szczyty*, *dach z liści rozwiany*, *skruszone sklepienie*. Kolażowość zacytowanego fragmentu tekstu manifestuje się również poprzez mocne zazębienie głosów. Jedynym pragmatycznym sygnałem przejścia od jednej wypowiedzi do drugiej jest metatekstowa, interpolowana w strumień mowy uwaga pochodząca od narratorki: „mówiła" – tym jednym słowem Krall dyskretnie i lakonicznie porządkuje sytuację dialogową, ujmując ją w rodzaj scenicznej ramy. Całość, choć złożona z rozmaitych stylistycznych rejestrów, odmiennych modeli percypowania rzeczywistości pozostaje monolityczna, ściśle utkana z głosów, które ewokują odmienne doświadczenia i przeczucia, zachowując jednocześnie bliskość i wyrazistą podmiotowość. Głosy zestawione na zasadzie dysonansu stylistycznego wpisują się w ewolucję stylu Hanny Krall. Odejście od tradycyjnej sytuacji komunikacyjnej na rzecz zakłóceń w aspektach stylistycznym i pragmatycznym świadczą o dążeniu reporterki do eliptyczności, ekonomizacji tekstu i jego monointencyjnego przesłania w warstwie metaforycznej.

## 5. Predylekcja Hanny Krall do określonych pól semantycznych

Teoria pól znaczeniowych, związana zarówno chronologicznie, jak i w zakresie metodologicznych ustaleń ze strukturalistycznymi ujęciami języka, wciąż traktowana jest jako dominujący paradygmat. Jak zaznacza Ryszard Tokarski wiąże się ona z mniej znaną teorią ramy interpretacyjnej. Pojęcie, które do językoznawstwa wprowadził Charles J. Filmore opiera się na rozumieniu zaproponowanego terminu jako swoiste dla danego języka środki leksykalne i gramatyczne z przypisanymi im sensami, używane w odniesieniu do konkretnego zdarzenia,

rzeczy lub jej właściwości. Ramę może tworzyć konkretne wypowiedzenie, ale również pojedynczy leksem. Uczony posługuje się kluczowym pojęciem dla dookreślenia wskazanego zjawiska. Zaproponowany przez Charlesa J. Filmore'a termin *scena* sugeruje jego metaforyczną konceptualizację: „Wspólnym założeniem obu teorii jest przekonanie, że rozumienie znaczenia słowa wiąże się z przywołaniem innych leksemów przynależnych do danej domeny semantycznej" [Tokarski 2006: 36]. „Klasyczne koncepcje pól semantycznych przyjmują, że znaczenie jednostki leksykalnej ściśle zależy od współwystępujących w danej przestrzeni semantycznej innych jednostek" [Tokarski 2006: 36]. Władysław Miodunka za prekursorów pól semantycznych uznaje badaczy, którzy:

sprzeciwiając się analizie znaczeniowej pojedynczych, izolowanych wyrazów, nawoływali do opisu znaczenia całych grup wyrazowych. Niektórzy z autorów nie ograniczali się do głoszenia postulatów teoretycznych, lecz starali się pokazywać praktycznie, jak taka analiza powinna wyglądać. Idea opisu semantycznego grup wyrazowych oraz łączenia wyrazów pokrewnych semantycznie w grupy nie jest pomysłem nowym twórców teorii pól, gdyż istniała ona wcześniej w nauce niemieckiej [Miodunka 1980: 16].

Badacz przywołuje stanowisko Roberta Meyera, który już w 1910 roku pisał o systemach semantycznych wyróżniając trzy ich podkategorie:

1. naturalne – odpowiadające układom zjawisk świata rzeczywistego, takie jak grupy drzew, zwierząt, części ciała, materiałów, narzędzi, zjawisk przyrody;

2. sztuczne – ustalone konwencjonalnie przez ludzi, takie jak np. tytuły, stopnie służbowe czy części maszyn;

3. półsztuczne – takie, których podstawą jest porządek naturalny, ale których struktura została później uformowana przez jednostki lub grupy ludzkie np. żargony zawodowe, słowa wyrażające radość lub cierpienie [Meyer 1910: 33].

Meyer uznawał system za coś stałego, lecz każda zmiana znaczeniowa wymagała przesunięcia wyrazowego lub uzupełnienia. Inny uczony, Jost Trier, głosił teorię uwzględniającą konieczność podziału treści pojęciowej języka na strefy, z których wyodrębniał następnie pola pojęciowe, którym odpowiadają grupy słów tworzące pole leksykalne, wyrazowe lub znakowe. Trier postulował zarzucanie siatki słów na to, co mgliste, ledwie przeczuwalne i nieostre [Trier 1931: 25]. Uważał, że:

porządek pochodzący z formy wewnętrznej języka objawia się właśnie i przede wszystkim w rozczłonkowującym występowaniu obok siebie słów, które należą do jednego bloku i tworzą zamkniętą otoczkę znaków, oraz w sposobie, w jaki słowa te odróżniają się od siebie pod względem znaczeniowym. Badać podział pola to tyle, co badać określony fragment formy wewnętrznej języka. Podział określonego pola pozwala poznać fragment językowego obrazu świata [Trier 1931: 26].

Poza polem słowo jest pozbawione znaczenia, czego dowodził Trier w licznych aplikacjach definicyjnych:

Słowa są pozbawione sensu, jeśli słuchający nie zna przeciwstawianych mu słów z tego samego pola pojęciowego. Są one niedookreślone i rozmyte, gdy nie pojawiają się ich konceptualni towarzysze, którzy pretendują do swojej części pola pojęciowego i poprzez swe występowanie wykreślają granice wymawianych słów [Trier 1931: 8].

Uczony traktował pole semantyczne jako sferę nieustannych napięć, wymian i korelacji znaczeniowych na poziomie leksykalno-gramatycznym i funkcjonalnym.

Ryszard Tokarski przypomina również polskich badaczy zajmujących się teorią pól semantycznych. Wymienia wśród nich Jerzego Bartmińskiego, Zofię Cygal-Krupę i Andrzeja Markowskiego. Zdaniem cytowanego autora:

przyjmuje się, że słownictwo danego języka stanowi zwarty system wzajemnie powiązanych ze sobą leksemów, zaś ten cały system rozpada się na mniejsze zespoły słowne, zwane polami znaczeniowymi, które z kolei są zbiorami słów wzajemnie wyznaczających swoje granice znaczeniowe. Każda zmiana leksykalna w obrębie pola np. derywacja, usunięcie słowa czy wprowadzenie nowego leksemu musi spowodować semantyczne przekształcenie elementów pozostałych w formie znaczeniowej ekspansji, zwężenia znaczeniowego lub eliminacji z danego pola. Kształt poszczególnych pól semantycznych tj. ich zasób słownikowy i wewnętrzne relacje między jednostkami, jest skorelowany z istniejącymi ponad językiem polami pojęciowymi, które pokazują dla danej kultury czy dla danego języka sposoby ujmowania rzeczywistości. W tym sensie pola semantyczne stają się empirycznie danymi świadectwami właściwego dla danego społeczeństwa językowego rozumienia ujmowania świata [Tokarski 2012: 361].

Pokrewne rozumienie pól semantycznych proponuje definicja pojęcia zawarta w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* [2003]. Omawiane zjawisko zostało w niej określone jako: „uporządkowany wewnętrznie pod względem paradygmatycznym i syntagmatycznym zbiór leksemów reprezentujących zbiór pojęć związanych z jakimś pojęciem nadrzędnym, np. pojęciami intelektu, piękna, pokrewieństwa, barwy i innych" [Polański 2003: 444]. Zatem wspólną cechą wszystkich koncepcji pola semantycznego jest ujmowanie go jako wewnętrznie zorganizowanego systemu.

Ważne dla opisu predylekcji Hanny Krall do wybranych pól znaczeniowych okazują się słowa Tokarskiego, który ów system traktuje jako uporządkowaną grupę wyrazów powiązanych przynależnością do wspólnej kategorii znaczeniowej [Tokarski 2012: 362]. Pomocna w analizie pól znaczeniowych w reportażach Hanny Krall okazuje się też definicja Wyrwas i Sujkowskiej-Sobisz. Badaczki, analizując termin *pole tematyczne* zwracają uwagę na rozmaite elementy świata przedstawionego, które mogą zostać zaktualizowane, czyli wprowadzone do tekstu. „Działanie pola tematycznego można zaobserwować np. poprzez zmianę tematu w rozmowie potocznej. Wprowadzenie danego elementu do zarysowanej sytuacji komunikacyjnej może opierać się na zasadach: podobieństwa, tożsamości, przeciwieństwa lub wynikania z czegoś" [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 126].

Ujmując metaforycznie specyficzną sytuację nadawczo-odbiorczą w obrębie pól semantycznych należy podkreślić, że „proces tworzenia sensów odbywa się z udziałem słów, które jak zaznacza Tokarski, odnajdują swoich partnerów w obrębie danej grupy leksykalnej i w relacjach do nich wyznaczają swe miejsce w systemie językowym lub w strukturze tekstu" [Tokarski 2006: 37]. Istotne dla analiz pól semantycznych w twórczości Hanny Krall okazują się sytuacje wykraczające poza encyklopedyczne ustalenia. Z jednej strony nawiązują one do kulturowych motywacji przedstawienia świata, z drugiej dążą do subiektywizacji, konceptów lub indywidualnych, osobniczych rozwiązań na poziomie leksykalno-gramatycznym i semantycznym sprzyjając opisom transformacji świata przedstawionego i wykorzystywanych do tego celu środków językowych. Pola semantyczne traktuję jako składnik językowego obrazu świata, który Ryszard Tokarski rozumie jako „zbiór prawidłowości zawartych w związkach gramatycznych i strukturach leksyki, pokazujących rozmaite sposoby widzenia i postrzegania rzeczywistości" [Tokarski 1999: 47].

Predylekcję Hanny Krall do wybranych pól semantycznych określa przede wszystkim tematyka jej utworów i przyjęta przez reporterkę perspektywa narracyjna zdominowana przez wielogłosowość oraz użycie wypowiedzeń w 3 osobie liczby pojedynczej, która ewokuje obiektywizm i dystans – słynną krallowską kurtynę. Wśród najczęściej spotykanych w tekstach reporterki pól znaczeniowych pojawiają się kryjówki, opozycje jasności i czerni, ucieczki, sublokatorstwo lub zły, żydowski wygląd, przede wszystkim czarnych, przerażonych oczu i pospiesznie ufarbowanych włosów na żółty kolor, zdradzających pochodzenie. Do analizy wybrałam pola semantyczne kryjówki i sublokatorki. Wyekscerpowane przykłady pochodzą

z reportaży holokaustowych Hanny Krall, opartych na świadectwach ludzi, którzy przeżyli Shoah lub dyskursie memorialnym sugerującym nagromadzenie w tkance utworu przedmiotów, które stają się aktorami współczesnej archeologii zachowując podmiotowość i zdolność odziaływania – przede wszystkim na zmysły. Aktywizują pamięć, ta zaś staje się przyczynkiem do zapisywania przeszłości, odpamiętywaniem tego, co było, a może wydarzyć się kolejny raz, jak przestrzega Hanna Krall w rozmowie z Wojciechem Tochmanem:

> Pisząc te nasze książki, opowiadamy o pojedynczych losach. Chcemy wzbudzić współczucie u czytelników, a współczuć można tylko w pojedynczej osobie. Ale w tej pojedynczości jest zafałszowanie. Bo wyrok wydano na cały naród. Staram się uprzytomnić to czytelnikom i czasami próbuję opowiadać w liczbie mnogiej […] świat polega na tym, że jedni ludzie chcą zabić drugich, a ci drudzy ludzie starają się nie być zabici. Zdziwienie przychodzi później i jest coraz większe. Zdziwienie, jak to było możliwe. Wiedza o niesłychaności tego, czym była II wojna światowa, czym była Zagłada, ta wiedza docierała do ludzi stopniowo i wciąż dociera […] [Tochman, Szczygieł 2015: 60-61].

Semantyczne pole kryjówki jest niezwykle pojemne. W *Innym słowniku języka polskiego PWN* [2000] podano jej następującą definicję: ‘miejsce, gdzie ktoś się ukrywa lub miejsce bezpiecznego ukrycia czegoś’ [Bańko 2000: 714]. W reportażach Hanny Krall przywołana przestrzeń jest silnie osadzona w kontekście Zagłady. W polu semantycznym kryjówki pojawiają się zatem wyrazy charakteryzujące sytuację graniczną – ukrywania się w miejscach, które zwyczajowo służą do innych celów. Pole znaczeniowe kryjówki manifestuje się w reportażach holokaustowych Hanny Krall poprzez leksemy: *szafa*, *grób*/*grobowiec*, *strych* i *piwnica*. Każdy z tych motywów, choć wpisuje się w jedno wykrystalizowane pole znaczeniowe, opalizuje nieco innymi sensami. Szafa w potocznym rozumieniu jest meblem. Pełni funkcję estetyczną, ale i użytkową – to zazwyczaj miejsce, gdzie przechowuje się ubrania. Holokaust zmienił jednak znaczenie przedmiotu. Stał się on synonimem kryjówki, bezpiecznego schronienia przed obcymi. W mikropowieści *Sublokatorka* ukrywała się w niej Marta, Żydówka, którą Hanna Krall nazwała bezdziadkową, czyli osobą bez przeszłości i przyszłości. Jeśli chce przeżyć, musi w szafie wytrenować jasność – zbliżyć się do tych z przeszłością zapisaną w artefaktach znaczących, czyli dokumentach, pamiątkach, wyretuszowanych zdjęciach, sukniach z szyfon weluru i złotych puderniczkach. Szafa jest kameralną przestrzenią, ograniczoną deskami, ale daje przyjemne ciepło. Można się okryć cudzymi rzeczami, wdychać perfumy lub, jak Marta, rysować. Wyjście z szafy, ujawnienie się,

najmniejszy błąd – sugerują śmierć. W tym powszechnie eksponowanym artefakcie holokaustowej rzeczywistości, jak w soczewce, przejawia się metafora żydowskiego losu:

- opis szafy w *Sublokatorce*:

Przy piecu stała szafa. Praktyczna bardzo […] Część pleców wyjęto i można było za ubraniami przecisnąć się na drugą stronę. Kiedy do twoich gospodarzy mieli przyjść goście, wchodziłaś do niej, rozgarniałaś ubrania i wymacawszy szczelinę, wsuwałaś się za piec. Dawało się tam siąść, a że górą docierało światło, wchodziłaś do szafy z kredkami albo książką. Po wyjściu ludzi wypuszczano cię i córka gospodarzy oglądała gotowy rysunek.

- opis piwnicy w *Sublokatorce*:

Miała na imię Olga. Wzbudzała sporą wesołość, bo nie była pewna, czy wojna się skończyła. Leśniczy, u którego pracowała i który ją ukrywał, nie powiedział, że już po wojnie, więc pracowała dalej i na dźwięk obcych kroków chowała się do piwnicy – małej, mrocznej, przeciekającej, a jednak prawdziwej, bo dala jej schronienie na tak długi czas. Nie bala się ciemności ani zimna. W lecie ściany dawały przyjemny chłód. Nie czuła się zamknięta. Traktowała tę piwnicę jak dom, no może namiastkę domu, bo było tu jednak strasznie.

- opis piwnicy w *Zdążyć przed Panem Bogiem*:

Było chłodno. W kwietniu wieczorami bywa chłodno, zwłaszcza jak człowiek mało je, więc włożyłem sweter. To prawda, znalazłem go w piwnicy, w rzeczach jednego Żyda. Któregoś dnia wygarnęli ich i ja sobie wziąłem sweter z angory. Był w dobrym gatunku: ten facet miał mnóstwo pieniędzy, przed wojną ufundował dla wojska samolot czy czołg, coś w tym rodzaju.

Piwnica w *Nowym słowniku języka polskiego PWN* oznacza ‘pomieszczenie pod budynkiem przeznaczone do przechowywania różnych rzeczy, żywności, opału; także winiarnię, kawiarnię lub lokal rozrywkowy znajdujące się w podziemnym pomieszczeniu lub zapas trunków, zwłaszcza win’ [Bańko 2000: 78].

W omawianym polu semantycznym kryjówki można odczytać jej podwójne znaczenie: jest miejscem schronienia, ale i przestrzenią, w której znajdują się porzucone artefakty – szczątki holokaustowej archeologii, przedmioty osobiste, które jak wspomniany sweter bogatego Żyda, świadczyły o jego zamożności, marzeniach i planach na przyszłość. Wojna jako doświadczenie graniczne zrewidowała myślenie o człowieku i świecie. Reporterka, która opisuje zaprzeszłą rzeczywistość poprzez *szczegóły znaczące* sugeruje, że pamięć o ludziach wróci w ocalonych rzeczach. Gdy ofiary wojny zostaną ostatecznie pozbawione głosu i unicestwione, tylko holokaustowe artefakty będą świadczyły o ich istnieniu. Każdy dotknięty traumą wojny pozostawi po sobie ważny ślad w postaci niematerialnych rzeczy –

podmiotowych aktorów dramatu, czyli namiastkę pamięci, którą reporterka zapisuje z wyjątkową uważnością. Piwnica staje się miejscem ocalenia w kilku wymiarach – dosłownym, ponieważ chroni przed śmiercią, wywózką do obozu i symbolicznym – ocala przed śmiercią pamięci. Olga z *Sublokatorki* trwa w piwnicy mimo skończonej wojny. Podkreśla, że była dla niej namiastką domu, choć na jej określenie używa leksemu *strasznie*. To wewnętrzne rozstrojenie jest efektem traumy, która wyobcowała ją ze świata i wprowadziła w stan hipnozy: trwania w miejscu, które było i schronieniem, i jednocześnie rodzajem więzienia z woli leśnika, który pomagał, ale na swoich zasadach. Teoria pól znaczeniowych pozwala na uwydatnienie tych aspektów rzeczywistości przedstawionej, które w pobieżnej lekturze umykają czytelnikowi.

- opis grobu jako kryjówki w *Zdążyć przed Panem Bogiem*:

Córka i żona przeżyły, a Michał, który został na Bonifraterskiej, na tym strychu, gdzie zasłonił karabin maszynowy, żeby mogli przejść, ma na cmentarzu żydowskim symboliczny grób z napisem:

Inż. Michał Klepfisz

17 IV 1913 – 20 IV 1943

Innym eksplorowanym w tekstach Krall toposem w polu semantycznym kryjówki jest *grób*. W *Nowym słowniku języka polskiego PWN* zapisano taką jego definicję: ‘miejsce, gdzie chowa się zmarłego’ [Bańko 2000: 482]. Grób Michała Klepfisza z cytowanego utworu należy potraktować zatem dosłownie jako miejsce ostatecznego spoczynku bohatera. Jednak kontekst opisanej sytuacji wskazuje na podwójną intencję autorki reportażu: lokucyjną w aspekcie tematycznym wzorca gatunkowego oraz illokucyjną w aspekcie pragmatycznym – należy upamiętnić bohatera, ukryć go w przestrzeni świętej. Krall traktuje słowa jako składnik systemu i tekstu, a zastosowana leksyka mieści się w konwencji faktograficznego zapisu rzeczywistości przedstawionej. Grób Klepfisza jest ostatecznym schronieniem przed złem świata – kryjówką przedstawioną jako metafora żydowskiego przeznaczenia podczas II wojny światowej. Symbolizuje pożegnanie z rodziną, ale też upamiętnia wartości, którymi kierował się bohater powstania w getcie warszawskim. Pozornie nieemocjonalna narracja reporterki konceptualizuje metaforę holokaustowego losu. Nie wiemy, jak grób wygląda, ale symboliczny napis pozwala na ocalenie pamięci o jednostkowym losie. Z jednej strony narracja, w której motyw konkretyzuje się, jest niemal przezroczysta, faktograficzna i zdystansowana, z drugiej

ewokuje szczególny rodzaj wzruszenia ze *ściśniętym gardłem*. Choć nie można zapominać, że wypowiedź Krall jest osadzona w specyficznym kontekście – wojny, Zagłady i śmierci, często anonimowej. Lapidarna nota poświęcona Klepfiszowi staje się zaproszeniem do twórczego eksplorowania przeszłości: wydobycia na powierzchnię prawdy o bohaterach, a sam grób urasta do rangi przedmiotu czy *szczegółu znaczącego*. Staje się też symbolem powinności, wezwaniem do podjęcia wysiłku przepracowania tego, co traumatyczne, nienazwane, przemilczane. Ludzie, którzy ginęli bez liturgii i śpiewów, bez patosu, istnieją tylko w pamięci tych, którzy ocaleli. Jeśli zostaną zapisani, symbolicznie wrócą do życia, do ludzkiej pamięci, która stale wytwarza nowe konteksty i buduje paraboliczne pomniki. Grób wpisuje się zatem w pole semantyczne kryjówki poszerzając je o nowe znaczenia. Jest miejscem świętym, symbolem skończonej udręki, schronieniem. Oznacza przestrzeń, która ma wykrzyczeć ból, ale i miejsce, z którego płynie nadzieja na pełne wybrzmienie prawdy o Zagładzie. Taka konkretyzacja słów osadzona jednak w metaforycznym przesłaniu stanowi istotę pól semantycznych: słowa znaczą, ale przywołują też inne, mniej dosłowne konotacje, więc pole poszerza się, zahaczając o inną przestrzeń, z którą koreluje lub pozostaje w sferze napięć, pęknięć i rozdarć.

W przytoczonym fragmencie reportażu pojawia się również topos strychu. Słownikowe znaczenie leksemu tworzącego semantyczne pole kryjówki wskazuje na pomieszczenie między stropem a dachem. Jest też przestrzenią przechowywania zbędnych przedmiotów, suszenia prania lub miejscem zabaw dzieci, niejednokrotnie schronieniem kochanków. Motyw strychu, który ujawnia się w zaprezentowanym przedmiocie wypowiedzi jest scenerią holokaustowego piekła, sceną na której rozgrywa się teatralnie uformowana strategia działania bohatera:

Powiedzieli z Londynu, że Sikorski nadał pośmiertnie Krzyż Virtuti Militari Michałowi Klepfiszowi. Chłopakowi, który na naszym strychu zasłonił sobą karabin maszynowy, żebyśmy mogli się przedrzeć.

Od wrażliwości czytelników zależy odczytanie przywołanego motywu w kontekście poniesionej ofiary. Można jednak przyjąć, że wątek ten konotuje symboliczne wzrastanie, dojrzewanie do bohaterstwa. Strych jest dookreślony przez przydawkę przymiotną *nasz*, co oznacza, mimo okrucieństwa sytuacji, przestrzeń oswojoną, opanowaną przez swoich i mentalnie dookreśloną.

W analizie wyekscerpowanego motywu chodzi przede wszystkim o nadanie wyjątkowego znaczenia ludzkiemu heroizmowi i odwadze. Wybrzmiewa również sens

przekraczania granic ludzkiego strachu, który symbolizuje wznoszenie się na pewien poziom: mentalny i dosłowny, na pewną wysokość. Scena, w której bohater zasłania sobą karabin, by utorować drogę towarzyszom broni, jest wkomponowana w miejsce, które może być traktowane jako przestrzeń nacechowana ofiarą i niewyobrażalnym heroizmem lub kategorią sceny, w której wyrażenia lub leksemy dookreślają sensy zawarte w polu semantycznym kryjówki: strach, ból, męczeńska śmierć, poświęcenie. Wszystkie przywołane leksemy mieszczą się w innych polach semantycznych, lecz w określonej przez Krall sytuacji komunikacyjnej nakładają się na siebie, budując nową przestrzeń znaczeniową. Proces uaktualniania pól semantycznych nigdy się nie kończy. Zależy od inwencji autorów, kontekstu opowiadanej historii i symetrycznej postawy czytelników.

Analiza kolejnego pola semantycznego w reportażach Hanny Krall dotyczy motywu sublokatorki. W *Innym słowniku języka polskiego PWN* wyraz ten określa osobę, która ‘wynajmuje część mieszkania od zajmującego je lokatora’ [Bańko 2000: 791]. Podstawę źródłową analiz stanową mikropowieść *Sublokatorka* i reportaż *Kontrasty* z tomu *Szczegóły znaczące* [2022]. W powieści Sublokatorką jest młoda Żydówka, Marta. Nie wynajmuje jednak pokoju za pieniądze, ale jest *przechowywana*. W polu semantycznym następuje zatem zmiana kontekstu wskazanego leksemu. W prymarnym znaczeniu sublokatorki szukają przestrzeni do spełniania podstawowych czynności życiowych, Sublokatorka Krall próbuje przetrwać – głównie w szafie. Zmienia się zatem semantyczna perspektywa i zasób leksyki. Marta charakteryzowana jest poprzez leksemy: *nasza sublokatorka, wystraszona, markotna, nad wyraz dojrzała*. Jej działania w dużym mieszkaniu w jednej z warszawskich kamienic ograniczają się do bycia czujną. W ciągu dnia nie podchodzi do okien, czyta książki, czasami maluje. Jednak Krall, stosując przemyślaną, wywiedzioną z postmodernistycznych powieści konstrukcję narracyjną obejmującą w jednej osobie autorkę-narratorkę i bohaterkę (Marię), ukonkretnia sposób wpisania Marty w pole semantyczne sublokatorki. Najważniejsza jest zmiana kontekstu – realnego, namacalnego na symboliczny. Marta, jako Żydówka ze złym wyglądem, nie jest zakorzeniona. Nie ma rodziny ani pamiątek, nawet wspomnień, które mogłyby ją upodmiotowić. Przypomina artefakty pamięci, które stanowią w wielu tekstach Krall specyficznie ukształtowaną holokaustową archeologię. Maria nazywa jej stan czernią i poprzez analogie do literackich oraz malarskich toposów próbuje wytrenować w Sublokatorce jasność, czyli polskość, choć reporterka stara się używać peryfraz: *jasność*,

*lepszość*, *pewność*, *dojrzałość*, *wspólnota*. Sublokatorka w symbolicznie traktowanym polu semantycznym dąży do zmiany – wyglądu, sposobu myślenia i żydowskich przyzwyczajeń. Krall opisuje ten stan poprzez analogie do literatury i malarstwa:

Conrad jest jasny, a w Dostojewskim sam mrok. Albo Tomasz Mann, jaki jasny. Albo mroczny Kafka. Maria i Marta, siostry Łazarza. Maria – uduchowiona, uskrzydlona, cala jasna, słucha Jezusa. Marta zrzędliwa, na obrazach zwykle brzydsza i nieco przygruba, krząta się koło kolacji. Nie jest to podział na lepszość i gorszość. Ani na płytkość i głębię. Ani na szpetotę i piękno. Raczej na lepszy i gorszy los. Może na przeznaczenie. Może na lęki i przeczucia. Na sny. Wiadomo, o co chodzi, ale trudno wytłumaczyć [Krall 2022: 34].

Zacytowany fragment prezentuje reporterski punkt widzenia. Oszczędna, nieemocjonalna składnia Krall manifestuje się poprzez opowiadanie w 3 osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego. Charakteryzuje ją skondensowana treść, która poprzez szczegóły i dystans – oddalenie czytelnika od problemu Sublokatorki – niezakorzenionej, pozbawionej podmiotowego *ja*- Żydówki urasta do metafory losu człowieka skazanego na gorszość. W krótkim fragmencie pojawiają się neologizmy – *lepszość* i *gorszość* oraz leksemy z języka potocznego np. *szpetota*, *przygruba*, *brzydsza*. Pole semantyczne *Sublokatorki* wypełniają leksemy sugerujące jej zły wygląd i stan permanentnego trwania w przekonaniu, że jest inna, niepełna przez brak przeszłości, którą mogą chwalić się lepsi dookreślani w powieści jako *jaśni* – ludzie z przyszłością pozbawieni holokaustowej traumy. W pole semantyczne sublokatorki Krall wprowadza dialogiczność aksjologicznych kategorii dobra i zła. Prymarne znaczenie słowa *sublokatorka* w nowym kontekście nabiera uniwersalnych znaczeń. Reporterka konsekwentnie wpisuje w analizowane pole semantyczne aspekt wojny:

Jaśni zwykle piękniej umierają. Czasami jest im dany sposób umierania. Jasny sam strzela albo mówi: - *Strzelajcie*. – Nie idzie na wezwanie z tobołkiem na plecach. Nie mówi: - *Tu zabijcie, przy mojej maszynie do szycia*. Jasny jest u siebie, ciemny przychodzi z wizytą. *Ciemny to jednak sublokator*.

Sublokatorce ciąży bagaż czerni. Może się z niej wyzwolić. To przywilej sublokatorstwa w dobrym domu, w którym nie musi niczego udowadniać, ale powinna się zmienić. W tym krótkim, uszczegółowionym opisie istoty sublokatorstwa rozbitego na jasność i czerń skrywa się metafora inności, której należy się pozbyć. Pojedyncze zdania rozwinięte budują nieemocjonalną emocjonalność i faktografię reportażu. Całość jest przedstawiona jak scena w filmie. Skondensowane, eliptyczne ujęcie tematu spina pointa, którą zapewne, jak w innych tekstach, podsunął reporterce Wielki Scenarzysta.

W reportażu *Kontrasty* pole semantyczne sublokatorki poszerza się o dwie bohaterki. Ryfka Profitker pochodzi z biednej rodziny. Nosi za duże sukienki, jest szczerbata i dostaje w szkole trójki, ale zapisuje się na Uniwersytet Stefana Batorego. Estera Tajc również jest studentką tej uczelni. Obie czują się obco w nowym miejscu. Na znak buntu wobec rozporządzenia rektora o Żydach, którzy powinni zajmować lewą stronę sali, obie dziewczyny stoją na wykładach pośrodku. Obie są sublokatorkami, bo wymówiły sublokatorski kontrakt i upomniały się o równe prawa. Pole semantyczne obejmuje już nie tylko wynajem mieszkania. Wyraża się w aksjologicznym paradygmacie walki dobra ze złem i odpodmiotowieniu *Innego*. Wydaje się, że kategoria żydostwa w różnych jego aspektach wpisuje się w pole znaczeniowe sublokatorki/sublokatora jako niemożność znalezienia nie tylko bezpiecznego miejsca, ale i odkrycia swojego przeznaczenia lub ucieczki przed nim. Wojna pokazała tym ludziom, że nie są u siebie. Sublokatorstwo podzieliło Polaków i Żydów.

Ryszard Tokarski trafnie podsumowuje obie sytuacje, zauważając, że: „w tekstach o charakterze kreatywnym, wymodelowanych innowacyjnie ujawniających bardziej subiektywny, często zindywidualizowany sposób postrzegania świata teoria pól pozwala ujawnić te aspekty, które mogą być mniej widoczne z perspektywy ujęć ramowych" [Tokarski 2006: 45].

## 6. Stylistyka reporterska Hanny Krall. Wyznaczniki składni nieemocjonalnej

„Składnia nieemocjonalna" – termin zaproponowany przez rzeszowską językoznawczynię, Grażynę Filip[47], trafnie ujmuje styl reportażowego pisarstwa Hanny Krall. Pojęcie charakteryzuje nie tylko semantyczno-syntaktyczne uwarunkowania w tekście, ale uwypukla też rolę leksyki holokaustowych tekstów reporterki. Wskazuje na brak emocji w sytuacji komunikacyjnej i na wyjątkową konsekwencję dziennikarki, która zachowuje stosowny dystans wobec faktów ujętych w perspektywie aksjologicznych paradygmatów. Składnia nieemocjonalna wynika przede wszystkim z roli, jaką Hanna Krall przyjmuje jako twórczyni przedmiotów wypowiedzi. Jest obserwatorką, rekonstruktorką ludzkich losów

[47] Naukowczyni ujmuje pojęcie w szerokiej perspektywie gatunkowej i dyskursywnej jako zespół praktyk komunikacyjnych uwzględniających przestrzeń semiotyczno-syntaktyczną ze szczególnym uwzględnieniem stylu gatunku i jego tekstowych realizacji oraz reprezentacji. Nieemocjonalna składnia Hanny Krall jest dla rzeszowskiej badaczki przestrzenią poszukiwania środków, które relewantnie oddałyby istotę lakonicznego pisarstwa reporterki. Wśród sygnałów składni nieemocjonalnej komunikolożka wyróżnia między innymi: 3 os. lp., wielokropek w funkcji eufemizmu, anonimizację bohaterów, wypowiedzenia pojedyncze oraz struktury parataktyczne, jak również *szczegóły znaczące*.

i wnikliwą słuchaczką, ponieważ słyszenie jest jednym z wyznaczników świadomości gatunkowej reporterki. O specyficznie dookreślonej i uwarunkowanej dyskursywnie sytuacji nadawczo-odbiorczej Hanna Krall mówi niechętnie, jednak podkreśla, że w tekstach jej nie ma. Oddaje głos bohaterom, ukrywa się za ich perspektywą widzenia świata i hierarchicznością dokonywanych wyborów w obliczu Zagłady:

Mnie tam nie ma. Nie ma mnie w tych tekstach. Ja jestem nieciekawa, za to ciekawe są historie, które opowiadam w reportażach. Moi bohaterowie – to najciekawsze, co mi się przydarzyło w życiu. A często przenosi się na mnie te historie i ludziom wydaje się, że jestem równie ciekawa. Otóż nie. W moim życiu jest córka, wnuk, mąż i moja praca, ale ona jest prawie wszystkim. To jest cały świat. Przecież moje życie to jest właśnie to, co napisałam [Antczak 2015: 10].

Reporter Paweł Goźliński przypomina, że Krall od początku swojej przygody z reportażem konsekwentnie mówi o sobie reporterka:

Zamiast imienia i nazwiska, historii, światopoglądu, stylu. Jest w jej życiu tylko zawód. Chciałaby, żeby traktowano tę nazwę najściślej. Reporter służy rzeczywistości, jest posłuszny faktom. Czasami wydaje mi się, że to wybieg – podkreśla Goźliński – jeden z elementów wymazywania siebie z własnej twórczości, ale z drugiej strony, pomijając wątpliwości, to jednak żadna strategia – to raczej trudny wybór, rodzaj przekleństwa. Bo reporterką rządzi imperatyw zapisywania wszystkiego [Antczak 2015: 323].

Ryszard Kapuściński określa pisarską metodę Krall jako „odtwarzanie, które jest tworzeniem w najtrwalszej postaci, w jakiej przechowuje się przeszłość i pamięć o niej w postaci mitu. Mitu, a nie literatury. Autor *Imperium* zauważa, że owa mitologizacja przejawia się w uwzniośleniu i sublimacji minionego świata" [Antczak 2015: 324]. Wzajemne splątanie opowieści i losów Marka Edelmana, Izoldy R., Apolonii Machczyńskiej i Lilki Sz. – ich pozorna szczątkowość, wewnętrzna niekoherencja, fragmentaryczność, które dopiero złożone w całość nabierają znaczenia, jest wybranym przez reporterkę sposobem na odpominanie przeszłości z jej ułomnym zapominaniem. Paweł Goźliński, podobnie jak Mariusz Szczygieł i Wojciech Tochman, zwraca uwagę na oszczędny zapis reportażowych historii. Krall rezygnuje ze słów, zmierza do milczenia. Strategię kondensacji można zauważyć w *Białej Marii*. Lektura powieści jest zapadaniem się w szczeliny między wyrazami i zdaniami. Jest dążeniem do zapisu, który nie stanowi narracji w tradycyjnym znaczeniu: wątki mieszają się, a szczegóły odsyłają do innych szczegółów na zasadzie literackich hiperłączy.

Nieemocjonalna składnia jest pojęciem z pogranicza semiotyki i syntaktyki. Równie ważne jak ewokowane sensy pozostaje leksykalno-gramatyczne ukształtowanie tekstu. Omawiane pojęcie należy rozpatrywać w perspektywie generycznej, stylistycznej i szerzej – dyskursywnej. Przejawia się na różnych poziomach wypowiedzi. Charakteryzuje holokaustowe reportaże Hanny Krall, ponieważ perspektywa Shoah wymaga stosownie wyprofilowanego milczenia i rozmaitych strategii semiotyczno-językowych. Autorka *Wyjątkowo długiej linii* podkreśla, że reportaż tworzą słowa i zdania. Nadaje więc konstrukcjom syntaktycznym i stylistyce wyjątkowo ważną rolę. Nazywa ją formą. Składnia nieemocjonalna jest jednym z wyraźnych sygnałów ewolucji gatunku i stylu w reportażach dziennikarki. Wskazane przemiany można zauważyć w każdym aspekcie wzorca gatunkowego. Najpełniej wyrażają się w stosownie wymodelowanej sytuacji komunikacyjnej – reporterka zwiększa dystans wobec opisywanych zjawisk oraz komplikuje odbiór swoich tekstów poprzez eliptyczne zagęszczanie znaczeń. W aspekcie stylistycznym odchodzi od składni emotywnej, jaką można zauważyć w jej pierwszych PRL-wskich tekstach na rzecz leksykalno-gramatycznych wyborów sugerujących oszczędność słów oraz dominację wypowiedzeń prostych i parataktycznych. Z nieemocjonalnej składni Hanny Krall uwidocznionej w materiale źródłowym dysertacji wyekscerpowałam syntaktyczne, semiotyczne i leksykalne dominanty owej przemyślanej i konsekwentnie realizowanej strategii narracyjnej. Są to kolejno dalej wymienione:

### 6.1. Kategoria 3 osoby liczby pojedynczej

Termin odnosi się, zgodnie ze słownikowym znaczeniem, do sytuacji, gdy podmiotem zdania jest pojedyncza osoba lub rzecz, a mówiący nie uczestniczy bezpośrednio w danej czynności. Oznacza to, że zdanie opisuje coś, co robi ktoś inny, nie będący ani mówiącym, ani słuchaczem. Podczas tworzenia zdań z wykorzystaniem opisywanej konstrukcji istotne jest dostosowanie formy werbalnej do konkretnej sytuacji. W gramatyce 3 osoba liczby pojedynczej jest kluczowym elementem konstrukcji zdania, który precyzyjnie informuje, że czynność wykonuje osoba spoza rozmowy. Autorzy często sięgają po tę formę – zwłaszcza w tekstach literackich, w tym reportażowych. Aleksander Wilkoń stwierdza, że „istnieje wiele tekstów, zwłaszcza narracyjno-opisowych, o funkcji referencjalnej, które zakodowane są wyłącznie w tej formie" [Wilkoń 1986: 4]. Michael Butor, francuski pisarz i eseista, zauważa, że przywołana konstrukcja jest podstawową formą narracji, ponieważ za każdym razem, kiedy autor użyje innej, będzie to ‹‹figura››, czyli twórca przedmiotu wypowiedzi by nie traktować

jej dosłownie, sugeruje możliwość odniesienia do osoby trzeciej, której zawsze można się domyślać [Butor 1971: 34]. Janusz Sławiński zwraca uwagę na sytuację nadawczo-odbiorczą wyrażoną w aspekcie pragmatycznym wzorca gatunkowego reportażu poprzez stosownie wymodelowaną tożsamość narracyjną twórcy przedmiotu wypowiedzi. Uczony stwierdza, że:

Tekst zakodowany w 3 os. jest w istocie tekstem bezosobowym, nie dialogowym. Osobami dialogu są tylko (i zawsze) osoby 1 i 2 (nadawca i odbiorca), nigdy zaś osoba 3. Ta ostatnia nie musi zresztą w ogóle być osobą, nawet w potocznym rozumieniu tego słowa; najwłaściwszym określeniem byłaby tu «rzecz» (podmiot rozmowy), por. termin «rzeczownik» oznaczający przecież równie dobrze osoby, jak rzeczy (także pojęcia, zjawiska itd.) [Sławiński 1965: 166].

Na inny aspekt kategorii 3 osoby liczby pojedynczej zwraca uwagę Aleksandra Okopień-Sławińska.

Relacje w trzeciej osobie mogą mieć charakter wysoce zobiektywizowany, przezroczysty, mogą jednak przynosić krańcowo odmienną technikę prezentacji, przesiąkniętą elementami wartościującymi, subiektywnymi, ujawniającymi punkt widzenia samego autora, jego mowę, implikującymi niejako ukryte zdania metatekstowe typu: ja to mówię, sądzę, przeżywam [Okopień-Sławińska 1977: 50].

Kategoria 3 osoby liczby pojedynczej w reportażach Hanny Krall wiąże się z jej strategią zdystansowanego, niewidzialnego pisarstwa. Reporterka ukrywa się za bohaterami, oddaje im glos, ale to jej perspektywa narracyjna pozostaje dominująca (przejaw kolażowości). Taki rodzaj pozornie nieskomplikowanej narracji reporterka stosuje najczęściej w reportażach opisujących Shoah. W tkankę tekstu wprowadza obiektywizujące konstrukcje syntaktyczne, które ewokują stylistyczne ukształtowanie przedmiotu wypowiedzi. Okopień-Sławińska kategoryzuje następujące pojęcia, które budują nieemocjonalną składnię reporterki: faktograficzność, dokumentaryzm, źródła historyczne, pamiętniki, zapiski z okopów i gett, zdystansowanie i metafora przezroczystej kurtyny. Sytuacja komunikacyjna zmienia się w mikropowieści *Sublokatorka*, w której Krall ujawnia skomplikowaną praktykę narracyjną inspirowaną przekształceniami w aspektach strukturalnym, pragmatycznym i tematycznym wzorca gatunkowego na wzór powieści postmodernistycznej, spajając w jednej konstrukcji podmiotu mówiącego w semantyczno-syntaktycznym ukształtowaniu - autorkę, narratorkę i jedną z bohaterek utworu: „załóżmy na chwilę, że ja, narratorka, noszę nazwisko osoby będącej autorką niniejszej książki" [Krall 2015: 67]. Metatekstowa rama służy eksplikacji wskazanych przekształceń w tkance utworu i tłumaczy zastosowane przez reporterkę konceptualizacje formalne. Krall najczęściej używa 3 osoby liczby pojedynczej, ale do Marty,

tytułowej Sublokatorki, zwraca się w drugiej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego i przeszłego, a swoje przemyślenia konsekwentnie formułuje w 1 osobie czasu teraźniejszego, najczęściej w trybie oznajmującym lub przypuszczającym.

*Przykłady zastosowania 3 osoby liczby pojedynczej (z tomu Szczegóły znaczące):*

- W nocie biograficznej jest głównie żoną i matką. Żoną krytyka i szpiega, matką profesora matematyki. Siedzi w fotelu, umalowana, z perłami na szyi i uprzejmym uśmiechem. Kiedy się zamyśla patrzy przed siebie.

- Na żółty kupon mogła wykupić jedno jajko ze stemplem owalnym. Za pięć złotych mogła kupić aż trzy książki – z przepisem domowego wyrobu mydeł, ze środkami przeciw odmrożeniom, ze sposobami potęgowania woli i z wyjaśnieniem tajemnic życia i śmierci. Ze stu gramów resztek chleba, pół litra wody i czterech tabletek sacharyny mogła zrobić sobie zupę. Była zgodną, ustępliwą osobą i spokojnie przyjęła do wiadomości świat, który ją otoczył. W przeciwieństwie do przyszłego męża. Przyszły mąż pisał recenzje z koncertów orkiestry symfonicznej. Pisał – jakby żadnej wojny, żadnego getta nie było.

### 6.2. Wielokropek w funkcji eufemizmu

Jeden z nielicznych, niezwykle wymowny przykład użycia wielokropka w twórczości Hanny Krall zauważyłam w mikropowieści *Sublokatorka*. Reporterka, wyjątkowo skoncentrowana na melodii i jednocześnie faktograficznie, wyraziście dookreślonej narracji, powstrzymuje się przed opisem drastycznej sytuacji. Jedna z bohaterek utworu, młoda Żydówka, z głodu posuwa się do zbezczeszczenia zwłok syna. Krall poprzez użycie wielokropka sugeruje czytelnikowi własne dopowiedzenie opisywanej historii, wymownie zaznacza też powtarzalność podobnych praktyk w getcie. Wydobywa profetyczne znaczenie opisanej sytuacji, jakby chciała uczulić czytelników na szczególny rodzaj upodlenia człowieka w opresji. Rywka chce przeżyć. Nie liczą się dla niej niestosowność czynu ani tym bardziej jego radykalny wymiar. Głód jest kategorią temporalną, inwariantną i pozbawioną estetyzacji. Pozostaje poza wszelką referencją i próbami aksjologicznych kategoryzacji. Reporterka stosuje w cytowanej opowieści ramę metatekstową. Komentuje własne wybory stylistyczne, umotywowane użyciem eufemistycznej narracji:

- Sprawa z dzieckiem Rywki zdarzyła się na ulicy Krochmalnej 18. Rywka stała na podwórzu, rozczochrana, z obłąkanymi oczami, a przed nią leżały zwłoki Berka Urmana, jej dziecka, zmarłego poprzedniego dnia. *W tym miejscu trzeba wstawić kropki, bo opowiada się, co próbowała zrobić głodna Rywka ze zwłokami swojego syna*:
……
……

### 6.3. Anonimizacja postaci

Praktyka nienadawania imion i nazwisk postaciom wprowadzanym w tkankę reportaży jest częstym wyborem stylistycznym w tekstach Hanny Krall. Nie zawsze chodzi o bohaterów nieznanych, anonimowych. Krall próbuje w ten sposób zachęcić czytelników do wnikliwych refleksji i poszukiwań. W aspekcie pragmatycznym wzorca gatunkowego rysuje się zatem ciekawa sytuacja komunikacyjna budująca nieemocjonalność składni reportaży Krall. Jest to również zabieg mający zaskoczyć odbiorcę, zmusić go do szukania nowych kontekstów i semiotycznych odniesień. Skłania również do zadawania pytań o ludzką podmiotowość w reportażach. Czy każdy bohater musi być przedstawiony z imienia i nazwiska? Czy to podnosi jego wartość, a może wynika ze strategii narracyjnej i odpamiętywania przeszłości, która karmi się zapominaniem?

Wydaje się, że miniaturowe portrety anonimowych postaci wynikają ze stylu krallowskiej składni. Ludzkie życie musi być zapisane, nawet jeśli objawiło się tylko jako przebłysk czyjejś pamięci. Metafora *sklejonego dzbana*, którą Krall określa swoje szczątkowe opisywanie świata świadczy o paradygmacie zapamiętywania każdego szczegółu. Brak imion i nazwisk nie przeszkadza reporterce w dokumentowaniu przeszłości. Z miniatur składa się holokaustowy los. Przykłady anonimizacji wyekscerpowałam z tomu *Szczegóły znaczące*:

- Zobaczyła ciężarówkę, z której wyskoczyli dwaj Niemcy. Cofnęła się do bramy. Widziała, jak jeden z Niemców chwycił za ramię brodatego starca, drugi zaczął gonić chłopca z workiem. Wróciła do domu, zaczęła szkicować ciężarówkę. Zobaczyła kobietę z dzieckiem jak szkielecik. Zobaczyła Niemców, którzy kazali dwóm starym Żydom tańczyć na ulicy. Zobaczyła chłopca. Przerzucał przez mur spory worek, pod murem czekał żydowski policjant. Wyrwał worek, wysypała się kasza. Zobaczyła na Zamenhofa długą kolejkę. Nie, nie zobaczyła. Stała w kolejce. Oboje stali. Ona i jej przyszły mąż. Esesman trzymał pejcz i pokazywał kierunek – na lewo, na prawo. Obrazki wysłała na aryjską stronę. Przechowała je obca kobieta. Mieszkała na Żelaznej. Zwróciła je po wojnie. Nie podała nazwiska. A może podała…

- Podobno miewał prorocze wizje. Przewidział przyszłość Leningradu. Będzie oblężony i śmiercią głodową będzie umierał, mówił na długo przed wojną. Pisał dla dzieci i dorosłych, wiersze, prozę i sztuki teatralne. Kochał ironię i groteskę. Władza miała pretensje, że pisze bez sensu – swoimi bzdurami odwracał uwagę od budowy socjalizmu.

Przyszli po niego dwa razy. W trzydziestym pierwszym dostał trzy lata, łagry zamieniono na zesłanie, wrócił po dziewięciu miesiącach.

W czterdziestym pierwszym przyszli drugi raz. Sierżant NKWD odczytał uzasadnienie: rozpowszechnia oszczercze pogłoski i sieje panikę.

Udawał obłęd.

Umarł na oddziale psychiatrycznym więziennego szpitala. W lutym, najbardziej głodnym, najbardziej śmiertelnym miesiącu blokady Leningradu.

Miał trzydzieści sześć lat.

### 6.4. Szczegóły znaczące w funkcji ewokowania pamięci

Szczegóły podnoszą zwyczajność do rangi sztuki. Hanna Krall określa je jako *znaczące*. W aspekcie strukturalnym wzorca gatunkowego reportażu organizują wewnętrzną budowę wypowiedzi reporterki, w tematycznym działają jak hiperłącze: odsyłają do przestrzeni pamięci, która w wojennych typach wypowiedzi dziennikarki jest najważniejszą perspektywą komunikacyjną. Reporterka buduje świat przedstawiony z mozaiki szczegółów – rzeczy, które w obliczu Zagłady zaczynają funkcjonować w szerokim kontekście kulturowo-historycznym. Autorka *Hipnozy* przywołuje autorów, którzy uwznioślają zwyczajność wyrażoną poprzez zapomniane, zakurzone, porzucone artefakty. Na jej liście są czeski prozaik Bohumil Hrabal i amerykański poeta Charles Reznikoff. Od pierwszego nauczyła się, że zwyczajność bywa przestrzenią odkryć, przebłysków geniuszu, ale i niewyobrażalnych zbrodni, od Reznikoffa, że szczegóły wokół których osnuta jest historia pojedynczego człowieka znaczą więcej niż rozbudowana narracja. Krall dąży do syntezy – eliminuje *słowa zużyte*, stosuje wypowiedzenia parataktyczne, elipsy, także retardacje, które celowo opóźniają pointę. Lektura jej tekstów nie jest łatwym zadaniem:

Ludzie mówią, że moje książki trzeba czytać dwa albo i więcej razy. Powinnam się do nich zwrócić słowami Máraia z *Księgi ziół* – czytaj rozumnie, każde słowo, jedno po drugim, tam i z powrotem, wsłuchując się w książkę, wypatrując śladów, które prowadzą w gąszcz, uważając na tajemnicze sygnały […] Ja tego nie umiałam. Nie w sensie czytania, ale takiego pisania, żeby szczegół prowadził do wielości znaczeń [Szczygieł 2022: 5].

Reporterka wskazuje na sposób czytania jej uszczegółowionych tekstów. Przywołany w cytacie leksem *gąszcz* symbolizuje mnogość znaczeń i kontekstów, bez zrozumienia których trudno konceptualizować proces tekstotwórczy z udziałem szczegółów. Strategię reporterki Mariusz Szczygieł ujmuje w formie graficznej:

Szczegół – szczegół znaczący osadzony w kontekście – tekst ujawniający nieznane znaczenia w aspekcie tematycznym wzorca gatunkowego reportażu [Szczygieł 2022: 57].

*Szczegóły znaczące* budują formę reportaży Hanny Krall. Joanna Jeziorska-Haładyj stwierdza, że leksem *szczegół* związany jest ze strukturą i tematyką utworów reporterki. Oznacza zatem specyficzne ukształtowanie jej tekstów. Reporterka pisze według zasady dziennikarskiej – od szczegółu do ogółu. Zdaniem badaczy jest to wyraźny sygnał, że jej przedmioty wypowiedzi dziennikarskich należy traktować jako szczególną, artystyczną odmianę tekstów. Reportaż literacki jest zazwyczaj przekazem swoistym, zbudowanym na autorskich wyborach Krall, szczególnie jej predylekcji do nieemocjonalnej składni i teorii pól semantycznych, które pozwalają sytuować stosownie wymodelowane leksemy w szerokim kontekście znaczeniowym uniwersum mowy. Reporterka tłumaczy swoją strategię narracyjną, odwołując się do mistrzów poezji faktu i chińskiego myśliciela:

Cały czas dochodzę do formy i wreszcie w sześćdziesiątym czwartym roku swojej profesjonalnej pracy, wiem, jak chcę pisać. Tak właśnie prosto, rzeczowo, nawet sucho. A reszta niech się dzieje w głowie czytelnika. Jak Reznikoff, który pozostawał pod wpływem chińskiego poety sprzed tysiąca lat: tekst przedstawia świat, by wyrazić uczucie. Powinien jednak być precyzyjny, gdy idzie o rzecz, zaś powściągliwy, gdy idzie o uczucia [Szczygieł 2022: 9].

Hanna Krall zachowuje w zapisywaniu świata dyskretny umiar i stosowny dystans. *Szczegóły znaczące* służą faktografii i opowiadaniu zza symbolicznej kurtyny. Wrażeniowość przeszkadza w odbiorze przesłania tekstów reporterki, fakty-szczegóły sublimują je bez zbędnych strategii ubarwiania narracji (świadome odrzucenie nadekspresji). Zdaniem reporterki najważniejsze jest opowiadanie, które zmusza czytelnika do pracy nad tekstem. Konkretnie nad dekodowaniem zawartych w nim sensów. Reporterki nie interesuje charakter perlokucji odbiorcy. Liczy jedynie na jego wrażliwość, milczącą aprobatę lub niezgodę na przedstawiony świat w perspektywie Zagłady. Ujmowane w oświetleniu pragmatyczno-treściowym zjawiska dookreślające Shoah zawsze pozostają jako artefakty holokaustowej archeologii w ujęciu niediegetycznym, ale nacechowanym dokumentarną realnością. Ich funkcjonowanie nie powoduje przemian w aspekcie tematycznym wzorca gatunkowego, strukturalnie narusza determinanty uświęcone modernistyczną tradycją, czyli linearność opowieści, którą Zygmunt Bauman ujmuje jako kategoryzację ludzkiej wędrówki przez życie i proces doświadczania. Bohater powieściowych narracji, wspomnianych przez uczonego, odkrywał i jednocześnie rozumiał egzystencję zgodnie z arystotelesowską mimesis ugruntowaną przez stosownie wymodelowaną praktykę komunikacyjną lub/i uzus społeczny. Była to strategia trwania/rozwijania egzystencji bohaterów/protagonistów w ciągu

przyczynowo-skutkowym. Kontekst *szczegółów znaczących* burzy ustalenia uczonego. Krall udowadnia, że reporterskie miniatury osnute wokół szczegółów, zwłaszcza znaczących, czyli ważnych z perspektywy dookreślenia reporterskich wyborów w obrębie formy, którą należy rozumieć jako rodzaj szczególnej emanacji, nie emocjonalności, lecz konsekwentnej oszczędności w rozporządzaniu materiałem literackim poprzez dojrzewanie do skrótu, buduje szczególny rodzaj komunikacji. Tadeusz Różewicz uważał, że w prozie objawia się łatwizna i przegadanie. Poeta podkreślał wagę słowa i milczenia, bowiem w ciszy więcej widać i pozornie słychać. Czesław Miłosz skomentował słowa poety jako odtłuszczanie tkanki utworu aż do samych mięśni. Twierdzę, że słowa noblisty trafnie określają metodę Hanny Krall. W podobnym tonie wypowiada się Theodor W. Adorno w eseju o Kafce:

Nigdzie u Kafki nie dopala się aura nieskończonej idei, nie otwiera żaden horyzont. Każde zdanie chce być brane dosłownie i każde znaczy. Utwory Kafki ustrzegły się błędu zabójczego dla innych twórców, którzy tłoczą filozofię w dzieło, sądząc, że nadają mu w ten sposób sens metafizyczny. Gdyby tak było naprawdę każde dzieło rodziłoby się martwe. Wyczerpałoby się w tym, co ma do przekazania, nie rozwijałoby się w czasie. Tymczasem pozbawione znaczeń przez autora, może służyć przez pokolenia wielu interpretacjom [Adorno 2011: 56].

Rozważania filozofa skłoniły Hannę Krall do sformułowania paradygmatu ilustrującego zasady jej reporterskiego zapisywania świata: *„Wszystko traktować dosłownie, nie przykrywać niczego pojęciami”* [Szczygieł 2022: 10].

*Szczegół znaczący* wyekscerpowany z tomu *Szczegóły znaczące*:

- Rękawiczki śpiewaczki operowej z cienkiej, zamszowej skórki, długie do łokcia, ani białe, ani kremowe – jeśli już – były odcieniem bieli. Primadonna oddała je do renowacji na krótko przed wojną. Podczas powstania paliło się, ale rzemieślnik zdołał je wynieść. Do brata, który był malarzem i miał atelier ze szklanym dachem, sufit zawalił się i zagrodził drogę szabrownikom. Rękawiczki więc przetrwały, są dziś w muzeum Teatru Wielkiego, bo jego dyrektorką była owa śpiewaczka przed wojną. I one są szczegółem znaczącym [Szczygieł 2022: 11].

W zacytowanym fragmencie tekstu uwidacznia się oszczędna, niemal eliptyczna, zrytmizowana narracja osnuta wokół *szczegółu znaczącego*. Zamiast rozległego opisu życia primadonny poznajemy jej losy poprzez rękawiczki z miękkiej skórki. Ocalony artefakt wiele mówi o statusie śpiewaczki, jej guście i artystycznych upodobaniach. Pokazuje też wojenną odyseję osobistego przedmiotu charakteryzującego bohaterkę. Szczegóły znaczą i budują metaforę losu – primadonna przeżyła wojnę, ale przedmiotem, który ją dookreślał i budował podmiotową tożsamość były owe rękawiczki.

Krall w następujący sposób określa strategię narracyjną i semiotyczną perspektywę *szczegółów znaczących*:

Gdybyśmy nieustannie musieli konfrontować się z obrazem całości, mogłoby to być degradujące dla psychiki, ta więc wybiera sobie emblematy rzeczywistości – szczegóły. One pozwalają przeżyć. Pozwalają pamiętać. Pozwalają na bezpieczne obcowanie z przeszłością. Można, a nawet trzeba nazywać je *znaczącymi*, czyli konstytuującymi przekaz w formie znaków, sygnałów, podpowiedzi [Szczygieł 2022: 12].

Mariusz Szczygieł uzupełnia definicyjną aplikację reporterki o aspekt stylistyczny wzorca gatunkowego reportażu i dziennikarskich kompetencji oświetlonych dyskursywną perspektywą:

Bez szczegółu nie umiemy innym wyjaśnić świata. Bez szczegółu nie ma ogółu. Po powstaniu w getcie wielu z nas zostanie przede wszystkim czerwony sweter Marka Edelmana, po leśnej partyzantce wszy łonowe Tadeusza Różewicza, po okupacji ołówek Adama Bonieckiego. Świat zapada się w naszej pamięci nieustannie i na zawsze. Świat jest jak zbombardowany dom, z którego udało się uratować klamkę. Został nam tylko ten mosiężny fragment dawnej świetności. Klamka zaświadcza, że dom był piękny i zamożny. Szczegół, jak może, ratuje nam świat [Szczygieł 2022: 12].

W dwugłosie o *szczegółach znaczących* Krall dopowiada, uwzględniając aspekt pragmatyczny wzorca gatunkowego: „Reporter tworzy własną historię i zaludnia ją swoimi postaciami. Jest wyczulony na zaskakujące czasami szczegóły. Bo kiedy poznajemy szczegóły, trudniej nam dokonywać uogólnień" [Szczygieł 2022: 17].

*Szczegóły znaczące* są przejawem nieemocjonalnej składni Hanny Krall, ponieważ leksykalny potencjał ludzkiej emocjonalności okazał się niewystarczający do opisu doświadczeń Zagłady. Znaczenie analizowanego pojęcia należałoby rozszerzyć o nieemocjonalną pragmatykę tekstów. Opowieści holokaustowe oparte na niepamięci odsłaniają i metodę pisarską Krall, i jej stłumioną wrażliwość – rzeczową, faktograficzną, zdystansowaną i niewolniczo przywiązaną do skrótu. Wszystkie wymienione cechy świadczą o świadomości generycznej autorki *Tam już nie ma żadnej rzeki*. „Szczegóły są nam potrzebne – mówi Kral – by świat porzucił poetykę fałszywej całości, której nie ma. Zagłada pozbawiła nas czytania uogólniającego. Zostawiła w spadku szczegóły – artefakty, które zmuszają do refleksji i poskładania tego, co zostało w ułomną historię. Niedoskonałą, ale prawdziwą w swojej nieciągłości" [Krall 2022: 46].

### 6.5. Elipsa jako wyznacznik ekstremalnej kondensacji treści

Elipsa w *Nowym słowniku języka polskiego PWN* określona została jako środek stylistyczny oznaczający ‹opuszczenie w zdaniu wyrazu lub wyrazów domyślnych w szerszym kontekście›. Jest to leksykalno-gramatyczne zjawisko, które występuje najczęściej w poezji lub prozie artystycznej. Służy odpowiednio wyprofilowanej kondensacji treści i niekiedy jej rytmizacji. W sytuacji komunikacyjnej sprawia badaczom i czytelnikom pewne problemy, bowiem nazywana jest *syntagmatyczną anomalią*. Poprzez wyjątkową skrótowość niejednokrotnie uniemożliwia odpowiedź na pytanie, kto mówi w tekście. Może być traktowana jako monologowa dialogiczność lub dialogowa monologiczność. W zależności od kontekstu, szaty leksykalno-stylistycznej i stosownie wymodelowanego aspektu pragmatycznego wzorca gatunkowego reportażu pełni przede wszystkim funkcje informacyjne i metaforyczne. Odwołuje się do faktografii zacierając wrażenie plastyczności językowego obrazu świata. W tekstach reportażowych jest rodzajem konceptu. Ma zaskakiwać, wytrącać czytelnika z rytmu lektury i derywować niektóre znaczenia lub przenosić je na sąsiednie segmenty korpusu. Anna Stankowska proponuje następującą definicję elipsy:

> Elipsę podobnie, jak każdą inną figurę czy trop ujmować możemy bądź to jako element mowy, językową anomalię, bądź też jako element stylu, wreszcie jako specyficzny rodzaj myślenia o rzeczywistości, formę jej aktywnego poznania, interpretacji czy nawet ustanawiania. Uwaga poświęcona figurze prowadzi zatem od porządku mowy, poprzez estetykę ku przestrzeniom idei [Stankowska 2001: 126].

Badaczka, powołując się na ustalenia filozofów, między innymi Paula Ricoeura, stwierdza, że elipsa pojawia się w tekstach o różnej proweniencji i literackim zakorzenieniu:

> Przyglądając się z tej perspektywy elipsie wydaje się, że robi ona karierę szczególnie w tzw. epokach ciemnych: najpierw w baroku i romantyzmie, później w wielu nurtach szeroko rozumianego modernizmu. Znamienny jest także fakt, że z biegiem czasu elipsa sięga coraz głębiej w konstrukcję tekstu: od składni poprzez kompozycję i genologię, aż po obligatoryjną obecność na wszystkich niemal piętrach utworu w liryce współczesnej. Poezję przełomu XIX i XX wieku oraz całego ubiegłego stulecia określa, jak sądzę, narastająca obecność eliptyczności: elipsy właściwej i mechanizmu elipsy [Stankowska 2001: 131].

Elipsa jest środkiem stylistycznym przynależnym do składni nieemocjonalnej. Jak pokazuje praktyka komunikacyjna występuje nie tylko w poezji, ale i w piśmiennictwie użytkowym – jest więc cechą stylu funkcjonalnego i jego odmiany publicystycznej. Pojawia się także w reportażach literackich Hanny Krall. Czytelnik skupia się na konceptualizacji zdarzenia, choć, jak zaznacza Stankowska, „byt elipsy pomiędzy przestrzenią interpretacji rozpiętej

między niezwerbalizowanym, ale mówiącym autorem i nieograniczoną perspektywą odczytań, komplikuje odbiór, czyli dekodowanie sensów. Należy wyraźnie zaznaczyć, że pole semantycznej relacji zostaje zawiązane między słowami oraz autorem i czytelnikiem również - mimo opozycji, między pełnią wypowiedzi, a jej cząstką" [Stankowska 2001: 132]. Nieautonomiczność elipsy paradoksalnie pozwala na dookreślenie sytuacji komunikacyjnej i zarysowanie autorskiej wizji świata przedstawionego poprzez *brak*. Cechą elipsy jest zatem przedstawieniowość, choć redukcjonizm form wypowiedzi lub zastosowanej leksyki utrudnia właściwy odbiór przywołanej kategorii.

Najważniejsze, w kontekście holokaustowych reportaży Hanny Krall, pozostaje pytanie o sens stosowania elipsy jako środka dążącego do redukcji rzeczywistości i nieemocjonalnego jej odbioru. W perspektywie ontologicznych rozważań o bycie i jego ułomnej naturze elipsa pozostaje w centrum uwagi, zauważa cytowana powyżej badaczka.

Uzasadnienie obecności elips w twórczości reporterki wiąże się z jej warsztatem i pragmatycznie oświetloną tożsamością generyczną autorki *Wyjątkowo długiej linii*. Wydaje się, że Krall w dążeniu do kondensacji treści, tym samym do ekonomizacji tekstu, eliminuje te środki i tropy stylistyczne, które ewokują emocje. Pozostaje wierna konkretom i faktografii rezygnując z obrazowości i plastyczności relacji. Największe nagromadzenie elips w tekstach Hanny Krall pojawia się w mikropowieści *To ty jesteś Daniel.* Wyekscerpowałam piętnaście przykładów. W dysertacji analizuję elipsę, którą próbowali przełożyć na mowę zależną i pozornie zależną wykładowcy oraz adepci warszawskiego Instytutu Reportażu. W analizie podaję wersję zaproponowaną przez Mariusza Szczygła.

- elipsa z tomu *To ty jesteś Daniel* (podrozdział *Luty 1994*. Warszawa):

Szedł serial, siedziałyśmy nad szyciem i ona mówi: ja to byłam w porządku przez całe życie.

Zamurowało mnie.

W porządku? Ty? A list?

Udała, że nie rozumie.

Pamiętasz, nie udawaj.

Po dziecko nie poszłaś i nawet słowem na list…

Dobrze jej powiedziałam.

Właśnie, że dobrze…

Mieć to ma od nich.

Łóżko podwójne. Kryształowe lustro. Szafę. Dwa fotele. Ręcznie rzeźbione wszystko, a jak przysłali z getta list, żeby tylko dziecko…

To takie niebezpieczne, mówiła mi.

No wiesz co? Jak ja bym myślała, czy bezpieczne, to paru osób na świecie by już nie było, tak powiedziałam jej.

I co, że staruszka?

Ja też jestem staruszką.

„W porządku". Coś podobnego.

Niech wie.

Jak patrzy w ich lustro, niech widzi tę małą aż do śmierci.

Polcia?

Niezły wygląd miałaby, gdyby nie oczy.

Nie, nie Polcia. Jakoś inaczej.

## Poniżej próba zapisu elipsy w mowie pozornie zależnej z użyciem wypowiedzeń prostych, parataktycznych i hipotaktycznych w 3 osobie liczby pojedynczej:

Pani Maria dobiegała osiemdziesiątki, kiedy opowiedziała mi o swojej przyjaciółce. Okupację przeżyły w Warszawie. Miały wspólnych żydowskich sąsiadów – bogate małżeństwo z małą córeczką, których przesiedlono do getta. Jak opowiada pani Maria, nie zabrali wszystkich mebli, wiele z nich przyjaciółce zostawili. Wzbogaciła się więc o łóżko. – Podwójne- zaznacza pani Maria. A także o kryształowe lustro, szafę i dwa fotele. Podobno wszystkie meble były ręcznie rzeźbione. O tych meblach starsza pani mówi bardzo emocjonalne, bo nie może przyjaciółce wybaczyć pewnego grzechu. To sprawa, która spędza jej sen z powiek.

Co tak nie daje spać pani Marii?

Ciągle myśli o obojętności przyjaciółki. O grzechu, jaki – jej zdaniem – popełniła. Przez cały czas naszej rozmowy przy czarnej kawie, którą pani Maria – jak podkreśla – pije codziennie od pięćdziesięciu lat – kobieta ani razu nie wymienia imienia swojej przyjaciółki. Jakby nie chciała jej zaszkodzić. Otóż do przyjaciółki przyszedł list z getta. Ktoś przyniósł. List napisali bogaci sąsiedzi. Błagali w nim, żeby przyjaciółka pani Marii uratowała ich córeczkę. Chcieli ją przemycić przez wachę w Lesznie. Sami już nie mieli szans.

## Wnioski, które wypływają z porównania obu tekstów:

- u Hanny Krall elipsa jest udramatyzowanym monologiem pani Marii, u Mariusza Szczygla pojawia się rozległa reporterska narracja z wyjaśnieniem wszystkich okoliczności zdarzenia;

- w elipsie Hanny Krall pojawiają się problemy z identyfikacją, kto tak naprawdę mówi, w relacji reporterskiej wszystko jest wyjaśnione;

- w elipsie dziennikarki nie pojawia się ani jedno słowo wskazujące, że chodziło o Żydów, w reporterskim fragmencie wątek został zaakcentowany;

- w elipsie Hanny Krall przejawia się fascynacja poezją faktu, w reporterskiej relacji Szczygła narrację ukonkretniają dokumentaryzm, faktografia i plastyczność opisu;

Wypowiedzenia proste w relacji reporterskiej Mariusza Szczygła:

1. Okupację przeżyły w Warszawie.
2. Podobno wszystkie meble były ręcznie robione.
3. Ciągle myśli o obojętności przyjaciółki.
4. Otóż do przyjaciółki przyszedł list z getta.
5. List napisali bogaci sąsiedzi.
6. Chcieli ją przemycić przez wachę w Lesznie.
7. Sami już nie mieli szans.

Wypowiedzenia parataktyczne w relacji reporterskiej Mariusza Szczygła:

1. Jak opowiada pani Maria, nie zabrali wszystkich mebli, wiele z nich przyjaciółce zostawili.
2. Wzbogaciła się więc o łóżko. – Podwójne – zaznacza pani Maria. A także o kryształowe lustro, szafę i dwa fotele.

Wypowiedzenia hipotaktyczne w reporterskiej relacji Mariusza Szczygła:

1. Miały wspólnych żydowskich sąsiadów – bogate małżeństwo z małą córeczką, których przesiedlono do getta.
2. O tych meblach starsza pani mówi bardzo emocjonalne, bo nie może przyjaciółce wybaczyć pewnego grzechu.
3. Błagali w nim (liście), żeby przyjaciółka pani Marii uratowała ich córeczkę.
4. Jak opowiada pani Maria, nie zabrali wszystkich mebli, wiele z nich przyjaciółce zostawili.
5. Przez cały czas naszej rozmowy przy czarnej kawie, którą pani Maria – jak podkreśla – pije codziennie od pięćdziesięciu lat – kobieta ani razu nie wymienia imienia swojej przyjaciółki.

Szczygieł konkluduje: „Swój tekst Krall napisała najoszczędniej, jak mogła. Przywołuje na myśl obraz Mondriana *New York City*: składa się on z linii poziomych i pionowych. Proste zdania bez ornamentów mogą być sztuką, jak te linie" [Szczygieł 2022: 359]. I daje radę piszącym: „Nie sięgajcie po elipsę. Ona udaje się tylko poetom i Hannie Krall" [Szczygieł 2022: 359].

W opozycji do składni nieemocjonalnej Anna Grzesiuk [1995] sformułowała wyznaczniki składni emocjonalnej na poziomie wypowiedzeń. Badaczka, powołując się na ustalenia Stanisława Grabiasa o „istnieniu skonwencjonalizowanych zachowań zewnętrznych będących przejawem emocji" [Grabias 1981: 17], stwierdza, że „język i styl są wyznacznikami organizacji zachowań, które mogą zostać wykorzystane do uzewnętrznienia uczuć i do zobrazowania postawy nadawcy ze szczególnym uwzględnieniem potencjału illokucyjnego" [Grzesiuk 1995: 34]. Badaczka za sygnały emocjonalności w tekście uznaje między innymi: pytania retoryczne, nagłe przerwanie wypowiedzenia, opisowość, powtarzalność leksemów w sytuacji niezupełnej odpowiedniości leksykalnej oraz zdania pytające, rozkazujące, życzące, wyłączenie członu podrzędnego w wypowiedzeniach hipotaktycznych.

Autorka zalicza również do składni emocjonalnej użycie elips. To odmienne stanowisko wobec prezentowanych wniosków zawartych w przedstawionym doktoracie. Uznałam, że elipsa jest środkiem stylistycznym, który reprodukuje nieemocjonalne wysławianie się ewokowane przez *brak* oraz ekonomizację języka. W reportażach Hanny Krall oznacza rezygnację ze słów i sugeruje wewnętrzną pustkę bohaterów, rodzaj pamięci epizodycznej – zwłaszcza w tekstach holokaustowych. Rozpatruję elipsę w perspektywie gatunkowych i dyskursywnych odniesień, Grzesiuk analizuje ją na poziomie wypowiedzeń, czyli w perspektywie syntaktyczno-leksykalnej. Autorka książki *Składnia wypowiedzi emocjonalnych* [1995] stwierdza zaś, że realizacja procesów emocjonalności na poziomie składniowym odbywa się odwrotnie niż w aktach mowy. Teksty pisane należy rozpatrywać w opozycji: przedmiot wypowiedzi – abstrakcyjny system, który jest przedmiotem zainteresowań teorii aktów mowy. Badaczka skupia się zatem nie na stylowych wyznacznikach emocjonalności w oświetleniu dyskursywnym, ale na analizie powiązań syntaktycznych w perspektywie leksykalno-gramatycznej. Wyrażanie uczuć sygnalizuje na czterech poziomach: treści, formalnej struktury, modalności oraz tzw. aktualnego podziału zdania. Na poziomie treści nadawca ujawnia emocje swoje lub bohaterów tekstu, na poziomie formalnej struktury wypowiedzenia, którą rozumiem jako przejaw aspektu pragmatycznego wzorca

gatunkowego i jego tekstowej konkretyzacji, emocjonalność wyraża pewien rodzaj odchyleń od ukonstytuowanych norm syntaktycznych/anomalie. Im bardziej mówiący jest zaangażowany w wypowiedź, tym mniej dba o formalną stronę wysłowienia się stwierdza Grzesiuk. Modalność emocjonalna ujawnia się poprzez modyfikację lub transformację wypowiedzeń np. przez dodanie do podstawowego schematu modalnego wyrazów pełniących funkcję partykuł np. a, ale. Dochodzi też do zmian intonacji i wzbogacenia tekstu o wypowiedzenia z potencjałem illokucyjnym. Na poziomie aktualnego podziału zdania można zauważyć przekształcenia w szyku wypowiedzenia. Najczęściej dotyczy to modyfikacji w układzie temat (monointencyjność i monotematyczność) zastąpiony funkcją rematu, czyli wskazaniem na rzecz, o której mówi się w zdaniu. Są to przekształcenia wartościujące oraz transformacje normatywnie określonego szyku wypowiedzenia w subiektywny układ wyrazów w zdaniu. Badaczka skupia się na analizie tekstów wyekscerpowanych z powieści, opowiadań i esejów. Pomija reportaże, w których – jak starałam się dowieść – dominuje składnia nieemocjonalna wypowiedzeń.

## 6. Konkluzje

1. Zasygnalizowanie skomplikowanej sytuacji w dookreśleniu pojęcia styl – wielu badaczy uważa, że proponowane definicje nie konceptualizują jego istoty. Zwrot ku dyskursywności i rozumienie wspomnianego pojęcia w perspektywie gatunkowej oraz dyskursywnej jako uczestnictwo w zaistniałej sytuacji komunikacyjnej lub jako tekst albo zbiór cech ekstralingwistycznych wyróżniających gatunek lub jego tekstową konkretyzację związany z genezą gatunku, także aspekt stylistyczny wzorca gatunkowego uwarunkowany strukturalnie i umotywowany pragmatycznie oraz tematycznie. Wskazanie na dążenie do wspólnotowości badaczy reprezentujących rozmaite filiacje naukowe oraz wyraźne zaznaczenie postaw separatystycznych – podział na stylistykę literaturoznawczą i językoznawczą. Zdaniem Teresy Skubalanki są one powiązane i jedna nie istnieje bez drugiej. Styl jako tygiel na poziomie semiotyczno-syntaktycznym oraz leksykalno-gramatycznym. W opisie języka/stylu/dyskursu współcześni badacze, wyzwoleni spod Saussure'owskiego paradygmatu – „język sam w sobie i sam dla siebie",

otwierają się na nowe propozycje dążąc do kolektywizmu stanowisk analitycznych i ujmowania pojęcia styl holistycznie. Opisem języka i stylu mediów zajmują się dziś: lingwiści, pragmalingwiści, socjolingwiści, kognitywiści, antropolodzy, teoretycy tekstu, styliści, tekstolodzy i narratolodzy.

2. Maria Wojtak stwierdza, że heterogeniczność stylów publicystycznego i dziennikarskiego/reporterskiego (niektórzy badacze traktują je synonimicznie) dostrzegli autorzy *Stylistyki polskiej* [2001]. Napięcia w obrębie rejestru dziennikarskiego uznawanego za funkcjonalny stworzyły pole wymian i charakterystycznych powiązań z innymi stylami – również uznawanymi za funkcjonalne.

3. Konstrukcje syntaktyczne w reportażu prasowym odzwierciedlają jego złożoność semantyczno-leksykalną. Na płaszczyźnie składni krystalizują się nie tylko instancje nadawcze, perspektywa oglądu świata, dyskursywny stosunek podmiotu mówiącego do relacjonowanych zdarzeń, ale i styl, a także literacka elokucja tego, co ma być czytelnikowi zakomunikowane.

4. Nieemocjonalna składnia reportaży Hanny Krall jest pojęciem z pogranicza semiotyki i syntaktyki. Równie ważne jak ewokowane sensy pozostaje leksykalno-gramatyczne ukształtowanie tekstu. Pojęcie należy rozpatrywać w perspektywie generycznej, stylistycznej i szerzej – dyskursywnej. Przejawia się ono na różnych poziomach tekstów. Charakteryzuje holokaustowe reportaże Hanny Krall, ponieważ perspektywa Shoah wymaga stosownie wyprofilowanego milczenia i rozmaitych strategii semiotyczno-językowych. Autorka *Wyjątkowo długiej linii* podkreśla, że reportaż tworzą słowa i zdania. Nadaje więc konstrukcjom syntaktycznym i stylistyce wyjątkowo ważną rolę. Nazywa ją formą. Dążenie do oszczędnej, nieemocjonalnej narracji jest przejawem ewolucji gatunku i stylu w reportażach i mikropowieściach Hanny Krall. W powyższym rozdziale wykazałam, że owa ewolucyjność manifestuje się między innymi w przemianach, które można zaobserwować na poziomie tekstowych wykładników. Jest też przejawem dążenia do redukcji a nawet derywacji konstrukcji zdaniowych. Przebiega od opisowości i dokumentarności reportaży z okresu „małego realizmu" do kondensacji, skrótu, w

konsekwencji zapisywania świata poprzez *szczegóły znaczące*, które ewokują w sytuacji nadawczo-odbiorczej dekodowanie sensów.

# ROZDZIAŁ V

## Reportaż jako gatunek po Zagładzie. Zapisywanie sposobem na niepamięć – dopuszczenie fikcji literackiej

### 1. Narracyjne i antynarracyjne modele zapisywania doświadczenia Shoah

**My nie piszemy historii, piszemy o pamiętaniu, które ma moc sprawczą: jest prawdziwe w rozedrganiu i nieprawdziwe bez formy, która dygot pamięci dystansuje.**

**Jedną z podstawowych potrzeb ludzkich jest potrzeba pamiętania. To jest wrodzone. Jeśli człowiek nie ma pamięci, choruje. Potrzeba mówienia wynika z potrzeby pamiętania. Opowiadanie reportera jest utrwalaniem pamięci i powinnością.**

**Hanna Krall [2008: 65]**

Refleksje o pamięci, zapisywaniu i utrwalaniu doświadczenia Shoah przewijają się we wszystkich holokaustowych reportażach Hanny Krall. Zawarte w metatekstach wewnętrznych reporterka świadomie włącza w dyskurs komemoracji, polaryzując dyskusje o problemach związanych z literackim upamiętnianiem doświadczenia granicznego. Piotr Jakubowski w monografii zatytułowanej *Pułapki tożsamości*. *Między narracją a literaturą* [2016] pyta o zasadność dyferencjacji owego zapisu, ujmując go w perspektywie dyskursywnej. Badacz zaznacza dwie opozycje: narracyjność – antynarracyjność. Narracyjność rozumie jako linearny zapis doświadczenia i tożsamości zarówno podmiotu wypowiedzi i tekstu, jak i bohaterów opowieści, których Zygmunt Bauman nazywa w kontekście strategii tożsamościowych *figurami spacerowicza, włóczęgi, turysty i gracza* [Bauman 1993: 11]. Autor dostrzega jednak niemożność ukonstytuowania tożsamości narracyjnej manifestującej swoje istnienie poprzez metaforę życia jako *pielgrzymki* – zdobywania doświadczeń, dostrzegania *Innych*, pokonywania przeszkód. Zygmunt Bauman przekonany o zagubieniu i rozdarciu człowieka w rzeczywistości naznaczonej brakiem sensu i celu, twierdzi że „taka sytuacja możliwa była jedynie w dobie nowoczesności i obowiązywała uczestników zbiorowego

spektaklu wymiany ról na zasadach arystotelesowskiej mimesis, czyli wiernego odwzorowania rzeczywistości i przeżycia swoistego oczyszczenia" [Bauman 1993:11]. Badacz zauważa, że:

W ponowoczesnej kulturze nieustannego karnawału, która zastąpiła kanon (zespół stałych odniesień aksjonormatywnych) korowodem krótkotrwałych mód, wyznaczenie celu egzystencjonalnego pielgrzymowania i uparte się go trzymanie – strategia pozwalająca na nadanie każdemu życiowemu posunięciu sensu dzięki dynamice przybliżania się i oddalania od przyjętego celu – nie są już możliwe [Bauman 1993: 11].

Jerome Bruner postuluje, podobnie jak Bauman, konieczność powrotu do narracyjności pojmowanej w kategoriach podróży i przyjmowania ról dookreślonych aksjologicznym paradygmatem odpowiedzialności za siebie i innych. Badacz zauważa, że „opowieści o życiu muszą mieć punkt zaczepienia w społeczności, z której wyrastają; opowiadający i słuchacz powinni mieć jakąś wspólną <<strukturę głęboką>>, dotyczącą natury życia" [Bruner 1991: 35].

Krytykę idei tożsamości narracyjnej ukształtowanej linearnie z wyznacznikami – początku, środka i zakończenia normatywnie wyprofilowanej opowieści – przeprowadził Peter Lemarque, brytyjski narratolog, filozof i analityk tradycji. Badacz wyraźnie zorientowany na antynarracyjne strategie konstytuowania modelu egzystencji deklaratywnie stwierdza, że ludzki umysł nie jest przystosowany do opowiadania w sposób spójny, a określenie następstwo przyczynowo-skutkowe nie istnieje w tradycyjnym rozumieniu. Zauważa raczej pewien rodzaj potencji implikowanej w gatunku, zaś na poziomie tekstu wyznacza strefę spotkań, konfliktów, rozmaitych odbić i leksykalno-semantycznych przeobrażeń. Uznaje, że tradycyjna narracja byłaby możliwa tylko w hipotetycznej sytuacji, gdyby nasze życie było konstruktem pisarza, nie przestrzenią wyborów, implikacji rozmaitych koncepcji czy konfliktów dramaturgicznych na wzór scenariuszy filmowych i ich struktury zdominowanej przez zakłócenia, punkty zwrotne i silnie zmotywowanych bohaterów dążących do celu:

Narracyjna teoria [tożsamości – M.B.] byłaby ekscytująca i stanowiłaby wyzwanie, gdyby prawdą było to, że tworzymy siebie tak, jak pisarze tworzą fikcyjnych bohaterów, definiując naszą tożsamość poprzez rolę, jaką pełnimy w ustrukturyzowanych fabułach […]. Prawda jest jednak inna: bardziej prozaiczna. Opowiadamy historie o sobie, ale są one najczęściej monotonne, nieszczególne, niekonsekwentne i w większości przypadków dobrotliwie prawdziwe, nie zaś odkrywcze [Lamarque 2004: 403-404].

Jeszcze dalej w badaniu i krytyce narracyjnych strategii oraz tożsamościowych modeli egzystencji posuwa się brytyjski filozof, Galen Strawson. Uczony, operacjonalizując pojęcie tożsamościowego *ja*- rozumianego jako ciągłość stawania się w obliczu egzystencjalnych

wyborów i jednocześnie dookreślonych paradygmatów funkcjonowania w świecie i literaturze, zauważa, że należałoby zająć się analizą tzw. *osobowości* czy *egzystencji epizodycznej*. Zdaniem Strawsona można ją – wręcz należy – rozpatrywać w perspektywie dyskursywnej, bowiem tożsamość fragmentaryczna dotyczy zarówno konkretnego tekstu, jak i zdarzenia komunikacyjnego oznaczającego zespół praktyk normatywnych lub/i opartych na socjologiczno-literackim uzusie ukonstytuowanym poprzez doświadczenia – graniczne, epizodyczne, fragmentaryczne, dowolności, sposobności, wyborów cząstkowych, odpowiedzialności jednostkowej i zbiorowej. Strawson określa tożsamość egzystencjalną naznaczoną epizodycznością jako funkcjonowanie -*pomiędzy*. Nie jest to jednostka, która chciałaby przedstawić swoje doświadczenia w formie tradycyjnej narracji. Jednak przeszłość odczuwa na zasadzie obserwacji lub odczuwania jej skutków w teraźniejszości, choć nie jest ona dla niej początkiem drogi, lecz dopełnieniem i zachętą do kontemplowania lub projektowania tego, co dalej. Nie na zasadzie diegetyczności, ale rozpatrywania wszelkich doświadczeń w perspektywie odpamiętywania, zaczynania analiz od początku i powielania ich w nieskończoność [Strawson 2004: 12]. Badacz zauważa, że bycie jednostką epizodyczną predestynuje twórców do konstruowania narracji opartych na odnajdywaniu pewnego schematu czy wzorca oraz sugeruje umiejętność myślenia o swoim życiu lub egzystencji bohaterów w kategoriach istnienia, które przystaje do określonego narracyjnego gatunku.

Teoria egzystencji epizodycznej Strawsona wydaje się wzmacniać pisarskie i reporterskie paradygmaty Hanny Krall. W perspektywie ustaleń brytyjskiego filozofa przymus pamięci i jej zapisania w stosownej formie staje się jej dziennikarską powinnością. Warto zwrócić uwagę na przynależność owej tożsamości (autora/autorki) do określonego wzorca – np. gatunkowego zakorzenionego w dyskursie. Reporterka nie odczuwa imperatywu linearnego zapisu. Przyznaje jednak, że wojenne reportaże wymuszają na niej poetykę szczegółu i skrótu oraz kategorycznego zerwania z wyznacznikami powieści modernistycznej[48]. Jej

[48] Zob. Wyka K., 1959, *Modernizm polski*, Warszawa; Markiewicz H., 1975, *Młoda Polska i izmy*, [w:] Wyka K., *Modernizm polski*, Lipski J.J., *Twórczość J. Kasprowicza*, Warszawa; Danek-Wojnowska B., 11976, *S.I. Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie się idei katastroficznych*, Wrocław; 1976; Delaperierre M., 1994, *Arkana modernizmu, Warszawa;* Korniejenko A., 1998, *Próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*, Kraków; Legierski M., 1996, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Sztokholm.; Możejko E., 1998, *Modernizm literacki*...;, [w:] *Teksty Drugie*, nr 5-6; Eile S., 11996, *Polish Fiction Modernist Trends in Twentieth-Centuiy*, Londyn; A. A. van *Nieukerken Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków; Nycz R., 1997, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław; Przybylski R., 1970*, J. Iwaszkiewicz i modernizm*, [w:] *Eros i Thanatos*, Warszawa; Ritz G., 1999, *J. Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, Kraków.

tożsamościowe *ja*- uzasadnia decyzje o tworzeniu mikrohistorycznych szkiców, które nie mają ambicji uniwersalizowania znaczeń, lecz zmierzają do pokazania życia w skorupach, szczątkach czy resztkach, które należałoby literacko uporządkować lub zostawić puste miejsce – brak pointy, urwane zdanie, opis znaczącego artefaktu, nie całości zdarzenia, bo pamięć ocalonych zawodzi, a jej odpamiętywanie jest bolesnym procesem. „Nie bądźmy tacy akuratni czy ciekawscy. Tajemnica ma swój szczególny wymiar i powinna pozostawić niedosyt" – apeluje Krall [2022: 67].

Agnieszka Kluba stwierdza, że pamięć jest utopią. „Im usilniej zwracamy się do niej, tym wyraźniej uświadamiamy sobie, że zapamiętane i przypominane nigdy nie odda tego, co doświadczone" [Kluba 2010: 75]. Sytuacja komplikuje się, jeśli wydarzenia, które próbujemy zapamiętać i zapisać pozostają w przestrzeni traumy. Pokolenie autorów powojennych jest spolaryzowane podwójnie: o Shoah strony piszą ludzie, którzy byli ofiarami wojny lub ci, którzy graniczną przeszłość znają tylko ze źródeł historycznych, ewentualnie ze świadectw ocalonych, *osmalonych*[49] Zagładą. Te zaś bywają zniekształcone – zwłaszcza opowieści ofiar, które chcą i pamiętać, i jednocześnie zapomnieć. Paradoks zapamiętywania i nierozerwalnie związany z nim imperatyw zapisywania zaczynają się wykluczać, stawiając autorów przed kryzysem twórczej ekspresji

Wielu współczesnych twórców wciąż próbuje zapisać ludzkie życie jako opowieść – splot chronologicznie ułożonych zdarzeń. Teresa Walas zauważa, że „obserwuje się nieuzasadniony zwrot w stronę tradycyjnych opowieści, chronologii, udokumentowania postaci i wewnętrznej koherencji składników utworu" [Walas 1993: 103].

Zdaniem Piotra Jakubowskiego niejeden współczesny autor uznaje tradycyjnie wyprofilowaną narrację za obligatoryjny i jednocześnie heterogeniczny czy inwariantny model egzystencji, oparty na specyficznie wymodelowanej opowieści oraz implikacji sugerujących skomplikowane funkcjonowanie w świecie zdeterminowanym przez zagrożenie lub pamięć o zagrożeniu. Autorzy powołują się na ustalenia filozofów, którzy stwierdzają, że tożsamość narracyjna ukształtowana poprzez rozwiązania modernistycznej powieści słusznie manifestuje się jako: „kompetencje ufundowane na zbiorze znaczących opowieści, często zaczerpniętych

[49] „*Osmalony*" Zagładą to określenie Anny Dobiegały. Oznacza Żyda z czarną twarzą, złym wyglądem lub tych, którzy dosłownie lub symbolicznie otarli się o śmierć w gettach czy obozach. „*Osmalony*" jest leksemem nacechowanym pejoratywnie (w zależności od kontekstowego użycia).

z mitów i baśni, wyznaczających wzorce postępowania i hierarchię wartości – gotowość do narracyjnej implikacji (linearnego opisu z uwzględnieniem potencjału illokucyjnego i kontekstu życiowego gatunku)" [Jakubowski 2016: 27]. Badacz stwierdza również, że narracja w tradycyjnym rozumieniu jest podstawową formą odnoszenia się do przeszłości: mówienie o rzeczach historycznych, jak uznaje Hayden White, „oznacza odruch narracyjny, tak naturalny, że to jego brak powinien budzić niepokój" [White 2000: 33]. Daniel Denett zauważa, że „psychika ludzka jest tkana przez narrację"[50]. To również podstawa tożsamości i unikalności każdego jednostkowego życia. Piotr Jakubowski, w nawiązaniu do powyższych ustaleń, wspomina o innych wyznacznikach tradycyjnej narracyjności w perspektywie modelu egzystencji naznaczonego traumą wojny. Wymienia konceptualizujące ją pojęcia: czasowość, sensowność i koherencję, schemat narracyjny, który umożliwia zrozumienie procesów opowiadania, przedstawionego świata i podmiotu narracji oraz jego lokucji. Badacz uznaje zmienność jednostki ludzkiej w czasie i ustabilizowanie tożsamości narracyjnej jako przejaw jej trwałości w perspektywie temporalnych wartości. Jakubowski przyznaje, że modele narracyjne mogą przystawać do opisywania/zapisywania Zagłady, jednak przede wszystkim uwzględnia niespójność wymienionych kategorii z modelami narracji epizodycznej. Postuluje też konieczność zastosowania narracyjnych strategii koherentnych w obliczu pozostawania *wobec wzorca i wbrew niemu*. Badacz próbuje znaleźć usprawiedliwienie dla praktyk komunikacyjnych opartych na tradycyjnych narracjach, jednak zaznacza, że istnieją w obrębie tekstu czy gatunku pewne ograniczenia, które wyzwalają w twórcach chęć indywidualnej ekspresji:

> Egzystencjalne zagubienie, ontologiczny i metafizyczny niepokój, brak zakorzenienia w świecie, problem z ustanowieniem tożsamości, nawiązania kontaktu z przeszłością, równie niepewną jak przyszłość, a zarazem nieuchwytność każdego teraz. Na wszystkie te zjawiska może odpowiedzieć narracja w swojej funkcji scalającej, porządkującej, koherentnej, *jednak jeśli cokolwiek może je wyrazić to tylko antynarracja* [Jakubowski 2016:49].

Antynarracja, w opinii Piotra Jakubowskiego, manifestuje się zatem poprzez gatunkowo dookreśloną fragmentaryczność opowiadania, segmentację fabuły, achronologię, przemilczenia, nieobecność więzi przyczynowo-skutkowych, antyfinalność, wielowersyjność/wielowątkowość ludzkich losów i przedstawianych zdarzeń, minimalizm – wreszcie hybrydyczność i synkretyzm. Należy przyjąć, że wszelkie przekształcenia w opowieści

[50] Dennet D., 1997, *Kinds of Minds. Towards an Understanding of Consciousness*. Basic Books.

wyprofilowanej i stosownie oświetlonej poprzez aspekty wzorca gatunkowego funkcjonują w dyskursie lub wielości krzyżujących się dyskursów – przede wszystkim z dominantą historyczną – zawsze jednak w specyficznej sytuacji komunikacyjnej, którą Hanna Krall sprowadza do imperatywu powiadomienia (informacyjna funkcja języka), przyglądania się i znalezienia odpowiedniej formy, którą utożsamia zarówno ze strukturą dzieła, jak i jego stylistycznym ukształtowaniem, a nawet językowym obrazem świata, który pozostaje w opozycji do rozwiązań stylistycznych tradycyjnego opowiadania.

W procesie traktowania narracji lub/i antynarracji oświetlonych tożsamościową świadomością twórców najważniejszą perspektywą pozostaje ogląd Zagłady. Jeśli przyjmiemy, że dopuszczalna jest linearna forma opowiadania, to antynarracje mogą wydać się zbyt brutalnymi zabiegami w tkance tekstu. Nie wszyscy czytelnicy potrafią odczytać je lub właściwie zinterpretować postulaty choćby poststrukturalistów. Zerwanie z tradycją oznacza tylko jedno: narodziny nowej tradycji manifestowanej poprzez odmienną strukturę i język. W *Sublokatorce* Hanny Krall z łatwością wyróżnimy wszystkie wymienione powyżej sygnały antynarracyjności. Reporterka stwierdza, że pisanie o ludziach i czasach PRL-u znudziło ją do tego stopnia, że zapragnęła eksperymentu. Z tej potrzeby narodziła się mikropowieść reportażowa (*Sublokatorka*), której nie zrozumieli przede wszystkim teoretycy literatury skupieni wyłącznie na treści i przesłaniu utworu. Była dla nich zbyt skomplikowana, wielowątkowa, rozczłonkowana, z wariantowością losów ojca autorki oraz rozbiciem podmiotów opowiadających na trzy postaci: autorkę, narratorkę i tytułową *Sublokatorkę*, czyli Martę, której swojego życiorysu udzieliła, w wybranych partiach tekstu, Maria – można ją potraktować jako alter ego Marty – *czarnej* Żydówki, która musi ćwiczyć *jasność*, by dołączyć do wybranych – z ich rodzinami, udokumentowaną przeszłością, grobami najbliższych i chryzantemami na oknach. Krall wymaga od czytelników interdyscyplinarnej wiedzy oraz intuicji, które wpisuje w pragmatyczny aspekt wzorca gatunkowego.

Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia* [2007] wyjaśnia genezę antynarracyjnych praktyk komunikacyjnych. Badaczka uznaje, że przemiany zachodzą na *zewnątrz tekstu* i w *jego strukturze oraz języku* oraz są związane z nową sytuacją podmiotu opowiadającego. Kristeva zauważa, że literatura Shoah wymaga innej emocjonalności i rozwiązań formalnych:

Trzeba było doczekać się „odpychającej" literatury dwudziestego wieku, która podejmuje dziedzictwo apokalipsy i karnawału, aby zrozumieć, że wątek narracyjny jest cienką błoną, której stale grozi przerwanie. Bowiem, kiedy

opowiadana tożsamość jest nie do utrzymania, gdy granica podmiot/przedmiot zostaje naruszona, i kiedy granica pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym co zewnętrzne, staje się niepewna, natychmiast zostaje przywołana narracja. Jeśli jest nadal prowadzona, zmienia się jej faktura: zaburzona zostaje linearność, ujawniają się pęknięcia, zagadki, skróty, niedomowienia, sploty, zerwania […] W późniejszym stadium niedająca się utrzymać tożsamość, nie pozwala się opowiadać, ale trzeba ją wykrzyczeć lub opisać z maksymalną intensywnością stylistyczną (językiem gwałtu, obsceniczności lub retoryki zbliżającej tekst do poezji [Kristeva 2007: 131-132].

Nie wszystkie proponowane przez Kristevę wyznaczniki antynarracji pojawiają się w twórczości Hanny Krall. Zwłaszcza poetyka obsceniczności nie przystaje do nieemocjonalnej składni dziennikarki i skrótowego zapisywania świata. Reporterka świadomie zastępuje paradygmat krzyku milczeniem i stosownie wymodelowanym dystansem. Choć trzeba przyznać, że postulowane przez francuską semiolożkę pęknięcia, niedomówienia, skróty czy zerwania (niedokończone wątki) Krall wykorzystuje w powieściach i reportażach od 1985 roku.

Piotr Jakubowski postuluje zatem zbadanie paradoksalnej z natury łączności między charakterystyczną praktyką negowania wyznaczników koherentnej narracji a uzasadniającymi ją postulatami antynarracyjnego zapisywania doświadczenia (Zagłady) [Jakubowski 2016: 49]. Aleksandra Ubertowska akceptuje postulowane przez Kristevę postulaty/sygnały antynarracyjności. Z konkluzjami polskiej naukowczyni zgadza się Hanna Krall, która przywołaną poetykę przyjęła w wielokrotnie przywoływanych w dysertacji mikropowieściach – *Sublokatorka*, *Okna*, *Biała Maria*:

Literatura Shoah powstaje z potrzeby zniszczenia pisma i pozostawienia jedynie zapisu z popiołów, którego unicestwiona materialność świadczyłaby o tym, że wraz z Zagładą nastąpiło zerwanie związku zdarzenia, procesu i jego symbolicznej, narracyjnej reprezentacji, a także związku słowa i ciała. Sygnałami tego ruchu są: grawitowanie świadectw w kierunku rudymentarnych form narracyjności, wykorzystywanie „pęknięć" w komunikacji jej marginesów lub dewiacyjnych użyć – fragmentaryzacji – logorii, zaś obecność traumy dociera poprzez przepierzenia pustych słów – także rozczłonkowania tekstu poprzez typograficzne rozstrzelenie w ciągu narracyjnym, wprowadzenie światła tekstu reprezentującego to, co przemilczane, wreszcie skrajnego minimalizmu, odwlekania opowieści na rzecz suspensu, obserwowania jak zalążki wydarzeń rozpryskują się na niespełnionej obietnicy opowieści [Ubertowska 2007: 14].

Zdaniem Aleksandry Ubertowskiej tradycyjne, linearne narracje w kontekście Shoah nie uprawniają twórców do świadczenia o Zagładzie. „Trauma przejawia się w przestrzeni poza – lub okołotekstowej" [Ubertowska 2007: 15]. Krallowskie przemilczenia, białe plamy świadczą o ewolucji jej reportażowych tekstów we wszystkich aspektach wzorca gatunkowego. Należy je ujmować w perspektywie dyskursywnej ze szczególnym uwzględnieniem stylu

i pragmatycznych uwarunkowań sytuacji nadawczo-odbiorczej. Trud odczytania *pustki* autorka powierza odbiorcy.

Aleksandra Ubertowska ujmuje Zagładę w paradygmacie zniszczenia pisma. Zaznacza, że doświadczenie/egzystencja graniczna pozostawiają jedynie *pismo z popiołów*, którego „unicestwiona materialność świadczyłaby o tym, że wraz z Shoah nastąpiło zerwanie związku zdarzenia, procesu i jego symbolicznej, narracyjnej reprezentacji, a także związku słowa z ciałem”[51]. Ubertowska wskazuje na sygnały świadczące o zerwanych więzach. Wyróżnia między innymi następujące determinanty antynarracyjności: wykorzystanie pęknięć w systemowej komunikacji, skrajny minimalizm, odwlekanie opowieści (retardacja), nieustanny suspens, fragmentaryzacja narracji będąca zapowiedzią niespełnionej opowieści.

Pekka Tammi zastanawia się jednak, pozostając pośrodku toczącej się dyskusji, „czy owa dziwaczna, przewrotna i problematyczna narracyjność nie jest przejawem fascynacji awangardową, eksperymentalną literaturą (także reporterską), by następnie stwierdzić – [dopisek M.B.] - że tradycyjne opowiadanie leży u podstaw pozornie realistycznej, przystępnej prozy i linearnej fikcji” [Tammi 2006: 41].

Zasadna zatem wydaje się badawcza dociekliwość Piotra Jakubowskiego, który w obliczu wielu teorii i stanowisk analitycznych przewrotnie pyta?

> Czy każda narracja nie jest, aby u swego źródła antynarracją? Czy relacja, która każe odnosić – poprzez zaprzeczenie – antynarrację do narracji, nie powinna zostać odwrócona, słowem: czy narracja nie jest przezwyciężeniem antynarracji, nie zaś antynarracja zanegowaniem narracji? [Jakubowski 2013: 52].

Hannah Arendt uznaje, jakby na przekór toczącym się dyskusjom, że wszystkie „smutki tego świata można znieść, gdy ujmie się je w historie” [Arendt 2010: 54].

Wobec postrukturalistycznej teorii literatury, która odeszła od integralnej, linearnie uporządkowanej opowieści, stanowisko Arendt wydaje się odosobnione. Zdaniem Kristevej, Derridy i Barthesa nie da się uniknąć faktu, że tekst posiada fałdy, plisy, sploty, postrzępienia, zaś jego celem jest rozproszenie, nie scalenie. Zatem postulowane przez wymienionych badaczy definicyjne aplikacje pozwalają zobaczyć teksty w rozmaitych konceptualizacjach. Każdy autor dokonuje selekcji materiału według uznania i własnych doświadczeń, również

[51] Ubertowska A., 2004, *Shoah i niespełniona obietnica opowieści*, [w:] *Narracja i tożsamość*, Warszawa, s. 250-257.

świadomości generycznej ujmowanej w praktykach dyskursywnych, podszytych doświadczeniem (modelem egzystencji) i kompetencjami autorskimi oświetlonymi praktyką komunikacyjną.

W procesie twórczym pojawia się również kategoria zapominania, którą Roland Barthes rozumie jako zapominanie sensu lektury i jest poniekąd jej cechą konstytutywną. „Dzięki zapominaniu w pamięci zachowane zostaje to, co kluczowe i najważniejsze, wydobyte z chaosu informacji i wspomnień jako istotne" - dopowiada Paul Ricoeur [Ricoeur 2006: 34].

W omawianych procesach: centralizacji i decentralizacji tekstów ważne pozostaje pytanie o status podmiotu opowiadającego. Barthes twierdzi, że snujący relację jest: rozproszony, oddzielony i językowy (literacki). Francuski uczony łączy wcześniejsze spostrzeżenia ze stwierdzeniem, które zakłada – w modelach antynarracyjnych – ich rozkład, nie zniszczenie [Barthes 1998: 23].

## 2. Zapisywanie świata. Historia a pamięć w holokaustowych reportażach i mikropowieściach Hanny Krall

**Tylko guziki nieugięte**

**Przetrwały śmierć świadkowie zbrodni**

**Zbigniew Herbert [1991: 21]**

Hanna Krall przeżyła Zagładę. Była ofiarą, świadkiem zbrodni, teraz zapisuje świat. To fraza, którą powtarza najczęściej w kontekście rozmów o jej holokaustowych tekstach. Imperatyw zapisywania pojawia się u autorki *Zdążyć przed Panem Bogiem* z kilku powodów. Krall jest Żydówką, która nie odcina się od swoich korzeni. Pisze jednak i o dobrych Żydach, i o tych złych, podobnie jak o Polakach i Niemcach. W jej tekstach nie ma nienawiści. Są: dystans, nieustanne zdziwienie i zapisywanie dla innych, dla przyszłych pokoleń, bo to, co było może się znów powtórzyć. Pamięć jest fundamentem istnienia judaizmu, podstawą trwania przymierza zawartego z Bogiem na Górze Synaj. Dla Żydów stanowi podstawę ich tożsamości, a owa kategoria łączy się z koniecznością zapamiętywania, stąd w reportażach Krall występują częste powtórzenia nieżyjących osób, ich rodzin, nazwisk, imion, adresów i zawodów, które wykonywali przed Shoah. Reporterka dociera do ksiąg meldunkowych, do archiwów, żeby w tkankę tekstu wprowadzić jak najwięcej szczegółów.

Manifestują się one, podczas genologicznych analiz, we wszystkich aspektach gatunku, jak również w dyskursywnym ujmowaniu zdarzeń. Żydowski nakaz komemoracji nabiera szczególnego znaczenia. Bez pamiętania i zapisywania judaizm przestaje znaczyć. Nie ocalą go historycznie umotywowane fakty i próba uniwersalizacji zdarzeń, mogą to zrobić świadectwa ujęte w świadomą, dziennikarską narrację – owe strzępy pamięci, które trwają dzięki reporterskim eksperymentom oświetlonym świadomością generyczną i wyprofilowaną tożsamością dziennikarską traktowaną jako model egzystencji naznaczonej powinnością reporterki. Obowiązek pamiętania wzięli na siebie najpierw ocaleni, potem autorzy, często znający Holokaust tylko z przekazów ustnych. Paradoks owej ewokacji polega na ukształtowaniu kierunków zapamiętywania. Zapomnieć chcieli wszyscy: ofiary, świadkowie i sprawcy. Tymczasem ciężar pamiętania sprawił, że Żydzi ocalili dla świata doświadczenie graniczne – Zagładę, którą trudno opisać i zrozumieć. Maria Janion w szkicu *Trupy i wojna* [2001] podkreśla, że „Krall uprawia prozę z pamięci i o pamięci". Anna Dobiegała dzieli trudy pamiętania reporterki na dwie kategorie osadzone w perspektywie *pamięci traumy* i *traumy pamięci*. Pierwsza odnosi się do wspominania o zdarzeniu granicznym, sposobów jego ujawniania w dyskursie publicznym i konieczności dzielenia się nim z innymi (tymi, którzy nie wiedzą lub nie chcą wiedzieć). W żydowskiej tradycji można te starania rozpatrywać dwojako: jako pamięć deklaratywną o ocalonych i pamięć jako proces stawania się nowym człowiekiem obciążonym nie tylko traumą, ale i obowiązkiem świadczenia poprzez zapisywanie – zapamiętywanie. Reporterka po każdym spotkaniu z czytelnikami prosi ich o nowe historie – godne zapisania i przechowania dla potomnych:

> Opowiedzcie mi coś – poprosiłam. Opowiedzcie historię prawdziwą, ważną…cudzą albo własną. Wyłączyłam mikrofon. Zapadła cisza. Ludzie zastanawiali się, czy znają ważną historię. I czy chcą mi ją powtórzyć. Zwykle podchodzą z nieskładnymi słowami. Z zakłopotaniem. Nie każda historia nadaje się na opisanie. Czasami odmawiam. Potem mam wyrzuty sumienia, więc jakoś tę historię wplatam w inne. Liczy się każdy głos, każde świadectwo [Krall 2000: 5].

„Świadoma reminiscencja jest jedyną przestrzenią, w której symbolicznie spotykają się żywi i umarli" [Dobiegała 201; 224]. W reportażach Hanny Krall występuje nagromadzenie artefaktów, które znaczą i przypominają: samowary, lichtarzyki, stare, wyretuszowane zdjęcia, puderniczki, przenicowane suknie szabasowe, etole z żydowskich sklepów, menory, mezuzy

oraz listy z obozów i gett. Michał Głowiński, jeden z ocalonych, wspomina w *Czarnych sezonach* [1999] dwie siostry, które podczas wojny prowadziły tajne komplety:

Kiedy wspominam te kobiety, myślę jeszcze o czymś innym; niewykluczone, że jestem jedynym, który o nich pamięta, jedynym świadomym, że kiedyś żyły, pracowały, zajmowały się nauczaniem – i zginęły wraz ze światem, którego były częścią. I jeszcze zapewne jestem jedynym, który ma w pamięci kolegów, uczniów panny Julii i panny Bronisławy [Głowiński 1999: 25].

Dla Głowińskiego komemoracja jest źródłem katharsis i nadziei. Dla jednej z bohaterek reportażu *Taniec na cudzym weselu* [1993] – przekleństwem, które należy odrzucić, obciążającym balastem utrudniającym normalne, wolne życie – bez złowrogiej perspektywy Zagłady, o której trzeba pamiętać, bo tak nakazuje odwieczny zwyczaj: „– Ja mam, proszę pana, rozwiedzioną córkę. Ja mam trzy wnuczki. Ja jestem im bardzo potrzebna. Ja już miałam jeden zawał. Ja nie mogę umrzeć na serce tylko dlatego, że ktoś musi mi powiedzieć, jak mieli na imię moi bracia" [Krall 1993:101].

Anna Dobiegała – oprócz wspomnianej *pamięci traumy* – konceptualizuje frazę *trauma pamięci*. Dla badaczki oznacza ona skomplikowaną sytuację tych, którzy ocaleli. To oni muszą ewokować zdarzenia, przekazywać je, szukać, wreszcie jak Hanna Krall, zapisywać. Trauma domaga się uwagi i głosów. Sytuacja komplikuje się jednak, ponieważ pamiętający doświadczenie graniczne odchodzą, a ci którzy wciąż żyją, mówią nieskładnie – zostały tylko strzępy pamiętania naznaczone epizodycznością ludzkich losów i nieświadomością, mgliste sceny i imiona, których nikt nie może sobie przypomnieć podczas szabasowej kolacji. Hanna Krall próbuje ocalić zaginioną cywilizację za pomocą poetyki dystansu oraz nagromadzenia szczegółów. Wciąż szuka ludzi i świadectw, ale sygnalizuje, że coraz trudniej dotrzeć do prawdy. Temat Holokaustu, zapisany w jej tekstach, jest w dużej mierze subiektywną reprezentacją, dlatego reporterka tak często powtarza czytelnikom, że puste miejsca powinni wypełnić sami – wrażliwością, ciekawością i empatią.

Reporterka tworzy teksty, ocalając ludzkie świadectwa, ale pisze również o sile pamięci niedeklaratywnej – jej mechanizmach, zawiłościach i komplikacjach. W holokaustowych wypowiedziach Krall proces zapominania łączy się z potrzebą zapisywania losów ofiar Zagłady. Ocaleni opowiadają nieskładnie, często pamiętają jedynie sens wydarzeń, który przekazują reporterce bez szczegółów. Krall próbuje odnaleźć w niepamięci tropy, które mają zatrzymać proces zapominania – wymuszonego, oczekiwanego przez ofiary i naturalnego, choćby

w związku z ich wiekiem. Zwraca uwagę na teatralność opisywanych zdarzeń. Jest przekonana, że role zostały rozdane raz na zawsze i jest to związane z ludzką naturą:

Myślę, że naprawdę zmienia się tylko sceneria i rekwizyty, ale ludzie wciąż odgrywają te same role. Gdyby się te same rzeczy dziś zdarzyły – getto, Umschlagplatz, powstanie, to ktoś byłby znowu komendantem, ktoś byłby granatowym, polskim policjantem w komisariacie niedaleko dworca, ktoś by się ukrył, ktoś byłby na barykadzie. Trzeba mieć świadomość, że te role istnieją, że można je znowu odegrać. I trzeba wiedzieć, do czego prowadzi odgrywanie każdej z nich. II wojna światowa była niezłą lekcją. Pokazała, co może być na końcu każdej roli. Trzeba o tym pamiętać i wiedzieć, co w nas siedzi i do czego jesteśmy zdolni. Los Żydów był okropny, ale los polskich świadków też przyjemny nie był. Wszyscy byliśmy tak naprawdę świadkami. *Ci, którzy zginęli powinni o tym opowiadać. Opowiadają świadkowie. Opowiada się, żeby być zapamiętanym* [Antczak 2015: 145].

Aleksandra Ubertowska stwierdza, że „pamięć w opowieściach o Shoah jest zaledwie modalnością zapominania, wyjątkiem od reguły, którą stanowią niewiedza i amnezja" [Ubertowska 2007: 213].

Forma pisarstwa Hanny Krall stanowi odwzorowanie procesu zapominania. Reporterka sięga po rozwiązania fikcyjne na poziomie wyznaczników tekstowych, stosuje urwane zdania, zostawia puste miejsca, wprowadza wariantowość losów, przypuszczenia, fragmentaryczną narrację urozmaiconą wielowątkowością przedstawianych zdarzeń, miesza czasy, umieszcza w istniejących miejscach bohaterów z innych okresów lub postaci symboliczne, które można traktować jako specyficznie wymodelowane konstukty, które stanowią wymowny sygnał doświadczenia – modelu egzystencji epizodycznej. Reporterka uzupełnia zapisywanie źródłami historycznymi, choć tylko w niektórych tekstach przywołuje badaczy Holokaustu lub przypisy. Pozostają jednak w jej reportażach historie, których nie można sprawdzić ani uwiarygodnić. Powstają wówczas zwielokrotnione wersje zdarzeń pokazywane z różnych punktów widzenia. Tak traktuje opowieść o śmierci żydowskiej rodziny kupca Abrama Isera:

*Krew była na ścianach, jak po wojnie nastali my* – mówi mieszkanka domu Isera. – *Ściany rozebrali, ułożyliśmy bale i pomalowali na biało*. Przyszedł niedawno Żyd, Abram Kapica. Rozejrzał się i mówi: - *ośmiu zabito*. A mój mąż: - nie ośmiu, panie Kapica, tylko dwóch… A Kapica: - *Ośmiu. Dziadków, rodziców, dzieci, nawet niemowlę*. A mąż: - *Zabite były dwa starsze Żydy, panie Kapica*…A Kapica: - *Ja dobrze wiem ilu było, bo ja ich chowałem.* [Krall 2000: 46].

Przytoczony fragment z reportażu *Teatr* z tomu *Tam już nie ma żadnej rzeki* pokazuje powojenną polaryzację pamięci: Polacy, być może celowo, używając metafory wybielone, upierają się przy swojej wersji zdarzeń, Kapica odsłania prawdę.

Hanna Krall opiera się na informacjach świadków. Ma jednak świadomość, że ludzka pamięć bywa ulotna. Każdy zapamiętuje inne rzeczy, które w perspektywie temporalnej nabierają nowych znaczeń. Reporterka, widząc jak akcydentalna bywa pamięć, sięga po fikcję – na zasadzie pewnych przesłanek, jednak zawsze uprzedza czytelników o zastosowanych zabiegach. Ową praktykę można dostrzec w reportażu *Druga matka* ze zbioru *Taniec na cudzym weselu*:

Oto co wiemy na pewno: dziewczynka była Niemką i miała na imię Gretchen; zamieszkała w małym, malowniczym miasteczku nad jeziorem, niedaleko Zielonej Góry; miasteczko zostało zdobyte przez Armię Czerwoną w styczniu 45'; we wrześniu 45' Gretchen urodziła córkę, którą nazwała Margarethe, dziecko było owocem gwałtu, popełnionego na Gretchen przez zwycięską armię; dwa lata później Gretchen urodziła drugą córkę: Gretchen i starsza córka wyjechały do Niemiec, młodsza została w miasteczku, młodsza córka Gretchen miała wtedy cztery miesiące i obustronne zapalenie płuc; wychowało ją bezdzietne małżeństwo zza Buga; **i *tyle wiemy, reszta jest domysłem*** [Krall 1993: 3].

W tekście Ewy Domańskiej zatytułowanym *Mikrohistorie* [1999] odnajduję refleksje na temat nowych tendencji w dwudziestowiecznym pisarstwie historycznym. W spostrzeżenia badaczki wpisują się wyznaczniki holokaustowego zapisywania świata w reportażach Hanny Krall:

Nowa historia, określona przeze mnie jako historia „alternatywna", zaproponowała inne podejście do przeszłości i inną jej płaszczyzną. Jest to historia doświadczeń, emocji, uczuć, prywatnych mikrohistorii i mikroświatów. Człowieka i jego losy poznajemy za pomocą miniatur, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wniknąć w codzienną rzeczywistość…ów rodzaj pisarstwa historycznego określono mianem *mikrohistorii* [Domańska 1999: 40].

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że wspomniany zwrot dokonał się poprzez odejście od poetyki powieści modernistycznej, która nie zdołała udźwignąć tragedii Shoah. Zapamiętana przeszłość w reportażach Krall przejawia się zatem poprzez odpryski, fragmenty, niedopowiedzenia, miniatury i przemilczenia. „Krall relacjonuje poprzez szczegóły - językiem resztek i śladów" [Dobiegała 2013: 186]. Dla reporterki, która opowiada o pojedynczym człowieku ważny jest jego punkt widzenia, istotne pozostają też *szczegóły znaczące*. W *Powieści dla Hollywoodu* ważniejsze niż losy Izoldy R. w pewnym momencie narracji stają się dociekania autorki, jakimi gazetami przykrywane były zwłoki martwych Żydów. Po drobiazgowym śledztwie okazało się, że w ostatniej drodze towarzyszyły im wydania *Gazety Żydowskiej*.

Historia traktuje przeszłość synkretycznie, analizuje i porównuje, w perspektywie temporalnej liczą się w oglądzie przeszłości tylko rzetelnie udokumentowane teksty źródłowe. Nauka potwierdza przyczyny, szuka powiązań, ale pomija pojedynczych ludzi. Frank Ankersmit dosadnie stwierdza, że historia jest dyscypliną, która wyjaśnia przeszłość, „ale to pamięć reprezentuje wszystko, co zostało wyparte, pominięte, bądź stłumione w przeszłości człowieka i dodaje, że język świadectwa utrwalonego w pamięci jest jedynym sposobem na wyrażenie i ponowne doświadczanie Holokaustu" [Ankersmit 2004: 373]. Anna Dobiegała zauważa zaś, że „w dyskursie pamięci, jak i dyskursie historii najważniejsi są świadkowie, ale historia ze świadectw czyni inny użytek niż komemoracja – jest zaledwie jednym z elementów konstytutywnych dokumentu, a pamięć świadectwa hierarchizuje i dowartościowuje poznanie humanistyczne" [Dobiegała 2013: 225]. Badaczka stwierdza, że historia przedstawia ludzkie losy w sposób odpodmiotowiony, pozbawiony emocji, współczucia, natomiast ewokowany zbiór (rezerwuar) wspomnień ma moc oczyszczającą, zaś wydarzenia, które już raz rozegrały się w przeszłości powtarzają się dzięki ich zapamiętywaniu wielokrotnie – budują pomnik, dla tych którym nie udało się przeżyć, ale wciąż trwają, na przekór logice. Pamięć karmi się tym, co konkretne, co pozostało. Jest przestrzenią rzeczy wpisujących się w dyskurs wspomnień. Zdaniem Dobiegały reportaże Hanny Krall można nazwać metonimicznymi. Za zasłoną okrucieństwa wciąż tli się resztka życia utrwalona w rzeczach, które przetrwały i choć funkcjonują w rozmaitych kontekstach znaczą tyle, ile powinny – są istotnym składnikiem świata przedstawionego, uruchamiającym proces aktualizacji pamięci – przechowywania wspomnień i rozumienia ich w perspektywie personifikujących i jednocześnie uzualnie wyprofilowanych praktyk komunikacyjnych. Rzeczy znaczą, materializują się, trwają i uzupełniają luki w rwanej, zdekompletowanej i lakonicznej, zaledwie naskórkowej narracji reportaży Hanny Krall. Omawiany proces naznaczony jest indywidualną dynamiką i kontekstem, który pozostając w perspektywie Shoah zachowuje cechy jednostkowych historii. Filozof Bruno Latour unika terminu *społeczeństwo*. Jest przekonany o sprawczej mocy przedmiotów, które zyskują status aktantów[52] – aktorów nie-ludzi. Francuski badacz słusznie zauważa, że „rzeczy nie są biernymi przedmiotami użytkowymi, lecz

[52] W *Małym słowniku terminów teorii tekstu* [2005] odnajduję następująca definicję pojęcia; „Aktant – termin stosowany w gramatyce narracyjnej […] A. J. Greimas za istotne uważał nie to, czym postacie są, lecz to, co robią, a jego model aktantowy wywodzi się z wyróżnionych przez A. Poppa siedmiu kręgów funkcji fabularnych. Aktant to abstrakcyjny wzór działającej postaci, który istnieje w strukturze głębokiej tekstu narracyjnego i pełni określone funkcje fabularne" [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 13-14].

aktywnymi aktorami życia: rzeczy nie tylko są, ale także działają" [Latour 2010: 34]. Ewa Domańska nazywa filozoficzne dociekania uczonego „powrotem do rzeczy, powrotem do normalności, zwrotem ku rzeczom" [Domańska 2008:227].

Przemysław Czapliński uznaje, że po 1989 roku rzeczy niematerialne, które zdaniem Domańskiej od bytów ludzkich różnią się jedynie brakiem intencjonalności komunikacyjnej i odpowiedzialności, zaczęto obdarzać autonomią narracyjną [Czapliński1999: 234]. Analizowana kategoria charakteryzuje holokaustowe typy wypowiedzi Krall. Przywoływane w jej tekstach rzeczy memorialnego dyskursu mają swoją podmiotowość i biografię, żyją w pamięci i dla pamięci, jako ślady zaginionej cywilizacji. Powiadamiają o globalnej Zagładzie, ale dla reporterki wyodrębnienie indywidualnego doświadczenia śmierci jest ważniejsze – „umieramy samotnie, każdy z osobna, pojedyncza śmierć przemawia bardziej niż cyfry" – stwierdza dziennikarka [Szczygieł, Tochman 2015: 56]. Podmiotowo traktowane lichtarzyki, świeczniki szabasowe, łyżeczki, ale i szczątki ludzkich ciał, jednak dzięki badaczom i pisarzom ponownie przywrócone pamięci odgrywają swoje role: wskazują na znaczenie przeszłości:

Zawiniątka, suchary, poduszki, kołdry, miski – towarzyszyły Żydom w ich ostatniej drodze, te najcenniejsze (mezuza i kopiał dla Meira R. z *Wyjątkowo długiej linii*) zabierali ze sobą na aryjską stronę, do gett i obozów masowej zagłady, gdzie intymny związek ze światem zewnętrznym umożliwiał przetrwanie [Dobiegała 2013: 232].

Opowiadanie o losach Żydów, którzy nie przeżyli, językiem przedmiotów wymusza na Hannie Krall poetykę fragmentu. Reporterka, wykorzystując wspomnianą już narracyjność rzeczy, buduje wokół nich swoje mikropowieści, poetyckie miniatury, które – zdaniem Bożeny Shollcross pozostają – „snutymi mikronarracjami, zakładającymi subiektywizację przedstawionego świata, komentarza odautorskiego, sprowadzenie roli reporterskiej obserwacji do skali mikro" [Domańska 1999: 40]. Reporterka wobec ulotności i jednocześnie niesprawiedliwości historii opowiada o minionym świecie poprzez cząstki:

Kiedyś dzieliłam świat na drobne szczegóły, cząsteczki. Nawet całkiem zewnętrzne: swetry, bibeloty, meble. Wszystko, co dało się podzielić. Potem oddzielałam to, co zbędne i składałam na nowo. Myślałam, że to wszystko dotyczy tylko codzienności "małego realizmu". Że można w ten sposób opowiadać PRL. Ale potem, gdy napisałam Zdążyć przed Panem Bogiem, zauważyłam, że **to się sprawdza także w rzeczach wielkich** [Antczak 2015: 11].

Przedmioty codziennego użytku funkcjonują w jej tekstach jako informacyjnie wyprofilowane tytuły ewokujące jednak ich metaforyczne odczytanie W tekście *Fotel* [1995] –

tytułowy mebel rozpoczyna i kończy tragiczną historię babci Miny i dziadka Mejera. W reportażu Lis [1995] pojawia się małżeństwo – Miecia i Waldemar, którzy przed wojną kupowali w żydowskich sklepach. W jednej i drugiej historii narracja reporterki koncentruje się wokół rzeczy. To one nadają opowieściom sens i wewnętrzną dramaturgię. Mają znaczenie profetyczne i jednocześnie alinearnie budują strukturę oraz akcję owych reporterskich miniatur. Mariusz Szczygieł nazwał fotel babci Miny *szczegółem znaczącym* – „rekwizytem piekła" [Szczygieł 2022: 34]. W finale opowieści ciężko chora kobieta wstaje z fotela, by zadenuncjować Żydów, którzy zadusili jej męża w bunkrze. Kasłał i mógł ich zdradzić. W przytoczonych reportażach przedmioty organizują przestrzeń wewnątrztekstowych napięć, w innych typach wypowiedzi pojawiają się tylko na moment, by zainicjować akcję, która nie zostanie przez reporterkę rozwinięta. Wspomniane zabiegi dramaturgiczne reporterka stosuje w *Narożnym domu z wieżyczką*. Żydzi z całego świata przyjeżdżają do Kocka oglądać starą kuchnię kaflową, bo przypomina im rodzinne domy, dzieciństwo, szabasowe kolacje. Ich obecność jest jednak rodzajem egzotycznej wycieczki, pospiesznego zaliczania przeszłości – bez głębszej refleksji. Działają w rytmie godzin odjazdu autokarów.

*W Wyjątkowo długiej linii* przedmiotem – aktantem jest mosiężny żyrandol, w tekście *Dom* [1998] stara, zardzewiała blacha, w *Spisie rzeczy* [1998] – laleczka – dziecięca zabawka zrobiona dla dziewczynki w getcie. Dorota Krawczyńska zauważa, że „w każdym materialnym fragmencie, jak w soczewce skupia się historia Zagłady" [Krawczyńska 2005: 146]. Ankersmit stwierdza natomiast, że „mikronarracje oparte na szczegółach, drobnych rzeczach, pamiątkach są zaprzeczeniem wielkich opowieści i sprawozdawczości, ponieważ „ostateczne rozwiązanie" i oświeceniowa *grande narration* (wielka narracja) nie są do pogodzenia w aksjologicznej perspektywie Zagłady" [Ankersmit 2004: 373].

Pamięć rządzi się innymi prawami niż historia. Przyznaje głos nie całym narodom, ale pojedynczym ludziom i ich wyniszczającej traumie (syndrom ocalonych). Powyższe atwierdzenia, w perspektywie postrzegania Holokaustu, trafnie ujął Paul Ricoeur, który zaznaczył, że „historia może rozszerzyć swoje widzenie w przestrzeni i czasie, a pamiętanie i związane z nim zapisywanie mają przewagę w rozpoznawaniu losów ludzi, którzy byli, a teraz ich nie ma" [Ricoeur 2008: 41].

Hanna Krall rozumie słowa francuskiego filozofa dosłownie i czyni z zapamiętywania poprzez zapisywanie najważniejszą reporterską powinność:

Opowiadałam o ludziach, o których należało opowiedzieć, zapisywałam rzeczy, które należało zapisać. Które były tego warte, które były godne, o których należało koniecznie *zawiadomić świat*. Jak już nic nie można zrobić w życiu, to zawsze można jeszcze coś zapisać. Zapisywać świat można na wiele sposobów – dźwiękami, pędzlem, a także słowami. Wielki Scenarzysta czy Wielki Reżyser tak się natrudził, układając świat i stwarzając go codziennie, że *naszym obowiązkiem jest zauważyć te jego wysiłki* [Antczak 2015: 72].

Dodaje znacząco, uwypuklając potrzebę kontynuacji zapisywania świata i ludzkich losów:

Polska jest małym krajem i przestrzeń jest mała, i dla literatury, i dla reportażu. Pisarze – Konwicki, Stryjkowski, Kuśniewicz – poszerzali ją o czas, o pamięć światów, które zniknęły. Reporterzy próbują czegoś podobnego. Ludzie opisujący świat to swego rodzaju sztafeta, jedni przychodzą po drugich i opisują tę cząstkę, która jest im dana, ten świat, na który natrafili. To jest ich zadanie. Ja także powinnam opisać to, co zastałam, ten mój świat bez powietrza i bez przestrzeni [Antczak 2015: 87].

W innej wypowiedzi Krall wspomina o bezwzględnej wierności faktom:

Kiedy piszę powieści, to tylko *pozornie są powieści*. Wszystkie moje książki są literaturą faktu. Nie mam żadnej wolności. Niczego nie mogę wynegocjować z bohaterem (zwłaszcza tym, który przeżył Zagładę). Nie mogę mu kazać zakochać się i odkochać, bo on przypomina mi, jak było i nie mam nic do gadania. Takie uzależnienie od życia bywa męczące [Antczak 2015: 91].

Reporterka przywołuje trudne momenty w kontaktach z czytelnikami, którzy chcieliby zostać zapisani. Poniższe świadectwo reporterki jest dowodem na jej wyjątkową świadomość gatunkową wymodelowaną i ukształtowaną przez Zagładę oraz dziennikarskie doświadczenie oświetlone reporterską tożsamością wyprofilowaną pragmatycznie. Zdarza się, że odmawia napisania reportażu. Nie każda ludzka historia – według niej – na to zasługuje:

Nie każde ludzkie życie nadaje się do opisania. Chcę opisać to, co mnie poruszy. Decydują się na pisanie, kiedy mój organizm współbrzmi z jakąś historią, gdy coś zaiskrzy niezależnie od mojej woli. Muszę nabrać pewności, która nie wynika z głowy, ale z organizmu właśnie […] przyszedł do mnie człowiek, a ja mu powiedziałam, że tego jest za dużo na życie, a za mało na literaturę […] czasami jednak ulegam, bo zawsze mam poczucie winy w takich sytuacjach. Kiedy ktoś przychodzi do mnie ze swoim życiem, a ja wiem, że nie napiszę. Bo już napisałam albo ktoś inny napisał. Albo nie dam rady. Albo nie mam siły…Coraz częściej nie mam siły [Antczak 2015: 124].

Krall nieustannie, na każdym spotkaniu z czytelnikami, przypomina o paradygmacie zapisywania ludzkich losów, jakby całe jej dojrzałe, świadome życie zależało od spełnienia tego obowiązku. Motywacją do twórczego działania jest doświadczenie Shoah i potrzeba ocalenia wszystkiego, co z nim związane. Nie tylko artefaktów przeszłości organizujących dramaturgię mikronarracji, ale przede wszystkim losów nieobecnych w przestrzeni dyskursu pamięci:

Staram się umieścić w reportażach jak najwięcej imion, nazwisk i adresów. Są to zawsze autentyczne nazwiska. Tych ludzi zamordowano, nie mają swoich grobów, nie mają tabliczek ze swoim nazwiskiem. Chciałabym, żeby byli chociaż w mojej książce, żeby ktoś o nich dowiedział się. Chciałabym, aby moi czytelnicy wyobrazili sobie tamtych ludzi – nie tylko ich śmierć, ale ich życie też, żeby było im przykro, bo już nie ma tamtej cywilizacji, żeby zatęsknili za tamtym światem [Antczak 2015: 143].

Anna Dobiegała wskazuje na różnice między dyskursem historii (*odpodmiotowionym*) a dyskursem pamięci (ujmowanym *podmiotowo*). Badaczka stwierdza, że najważniejsze różnice zasadzają się na polaryzacji ich intencji, funkcji i celów: historia stawia wydarzenia w perspektywie dokonanej, pamięć, którą nazywam szczególnym rodzajem świadomości i odpowiedzialności zarazem, sprawia, że fakty, które już raz wydarzyły się powracają w reprezentacjach tekstowych. Hanna Krall w czasie teraźniejszym analizuje traumę, sprawiając że opisywane zdarzenia wciąż trwają, żyją dzięki ułomności pamiętania, „zanika kontrast między raz na zawsze zamkniętą kurtyną historii na rzecz ciągłego odpominania mikrohistorii, które przenikają inne dyskursy, zatem owe opowieści nigdy się nie kończą" [Dobiegała 2013: 188]. W kontekście powyższych rozważań intensywnie wybrzmiewają słowa filozofa Georgea Steinera, który stwierdza, że „świat Auschwitz znajduje się poza wszelkim dyskursem, ponieważ pozostaje też poza rozumem" [Steiner 2001: 217]. Opowiadam się za uznaniem prymatu dyskursu pamięci nad dyskursywnością historyczną. Narratolog Frank Ankersmit definiuje pojęcie jako „*wskazujące*, bowiem zwraca uwagę lub akcentuje przeszłość, otacza ją, ale nigdy nie próbuje w nią wniknąć" [Ankersmit 2002: 403-404].

Bartosz Marzec, reporter i krytyk literacki, próbuje ująć dyskurs pamięci w perspektywie tajemnicy. Dostrzega jej oczyszczającą moc w pisarstwie Hanny Krall:

Wszystkie opowieści Hanny Krall, napisane oszczędnym językiem i pięknie zrytmizowane, przepełnia *tajemnica*. Reporterka odnosi się do niej z szacunkiem, nie narzuca wniosków. Podczas lektury jej książek nie mogę oprzeć się myśli, że na świecie nic istotnego nie zdarza się przypadkiem. Historie, które znajdujemy u Krall, są zbyt misterne, aby mógł je ułożyć ślepy los [Marzec 2009][53].

Polemiczne stanowisko wobec powyższych stwierdzeń zajmuje Joanna Tokarska-Bakir w szkicu zatytułowanym *Hanna Krall: dzieciństwo jako niedokończone zdanie* [2023]. Autorka sceptycznie odnosi się do rozumienia pisarstwa Hanny Krall jako zapisu Shoah w kategoriach bliżej niedookreślonej tajemnicy. Naukowczyni zwraca raczej uwagę na sygnały, które mają

[53] Bartosz Marzec, październik 2009, aktualizacja: NMR, grudzień 2020, https://culture.pl/pl/tworca/hanna-krall

ewokować przymus pamiętania i jego strategię. Słowa Bartosza Marca, którymi publicysta stara się udowodnić, że reporterka nie zajęła się tematem Holokaustu z przyczyn osobistych, Tokarska-Bakir traktuje jako próbę ucieczki od konfrontacji z autorką i silnie zakorzenioną w recepcji dzieł reporterki uniwersalizacją zdarzeń. W odpowiedzi na mgliste konstatacje Marca badaczka wskazuje na konkret: polaryzację stanowisk badawczych, które wpisują się w teatralny paradygmat ról – rozdanych raz na zawsze, przypisanych ludziom z wszystkimi konsekwencjami:

> Jako świadków w Polsce akceptuje się bohaterów podziemia oraz poetów […], ale na pewno nie Żydów, nawet jeżeli byli partyzantami lub poetami. Przekonanie Marca, że reporterka nie zajęła się tematami zahaczającymi o wojnę z przyczyn osobistych pozwala publicyście skupić się na pięknie estetycznego trwania [Tokarska-Bakir 2023: 7].

Marzec upatruje w poetyce Krall sublimację rzeczywistości. Zdaniem Tokarskiej-Bakir jest to jednak myślenie oparte na przypuszczeniach czy mitologizacji utraconej kultury. Autor na poparcie swoich tez przywołuje obraz pisarstwa uwiedzionego przez wiarę. Wspomina o misterium niewiedzy, które nie jest kategorią epistemiczną ani aksjologiczną, lecz opartą na domniemaniu/domyśleniu się. Tekst krytyka funkcjonuje poniekąd jako konstrukt myślowy, stworzony na potrzeby niezbyt spójnych rozstrzygnięć na poziomie przeczuć, nie zaś naukowej tezy, poświadczonej przez symboliczne wyznania uczestników wojennego spektaklu lub ukonkretnione teksty reporterki. Fałszywie w kontekście powyższych rozważań brzmią też słowa Mariusza Szczygła o potrzebie opłakania ofiar, którym należy się chociaż żal. Reporter dostrzega w przywołanej kategorii zadośćuczynienie i powód lakonicznego zapisu traumy w tekstach Krall. Tymczasem badaczka upatruje narracyjnej wstrzemięźliwości reporterki w **kategorii wstydu**. Milczenie jest terminem bardziej spójnym i adekwatnym do przeżyć autorki *Hipnozy* w opowiadanych przez nią historiach. Naukowczyni przywołuje fragment mikropowieści *Sublokatorka*: „Wszyscy oni [pisarze odwiedzający dom sierot w Otwocku – dopisek M.B.] byli ludźmi delikatnymi, reagowali więc na wasze impertynencje z prawdziwą zgrozą i trzeba ich było potem długo uspokajać i przepraszać przy wszystkich, głośno, pośrodku sali. Nie było to przyjemne, przyznasz przecież” [Krall 2017: 178].

Tokarska-Bakir przeciwstawia poetykę pamięci, mitologizację rzeczywistości, żalu i szukania katharsis tam, gdzie ich nie ma racjonalistycznej postawie Grzegorza Niziołka, krakowskiego teatrologa, który znajduje w sztuce stosowne wskazówki, jak radzić sobie z tym,

co nas, jako społeczeństwo, przerasta. Badacz wyodrębnia teatralnie ukształtowaną strategię pamięci i działania lub ulegania presji sytuacji:

Tym, co pamiętać najtrudniej jest kluczowy dla ustanowienia kondycji bystanders (świadków) [...] moment, w którym pewna grupa ludzi staje się dla innych unpersons (ofiarami), co oznacza, że ich życie przestaje być warte ochrony, a normy obowiązujące w obrębie własnej wspólnoty już ich nie dotyczą. To proces, który w pełni rozdźwięku i niespójności może pokazać tylko teatr ze swoją zmaterializowaną obecności – nachalną, skierowaną do wszystkich, którzy znaleźli się w pułapce eksperymentu [Niziołek 2013: 56].

Krakowski badacz zauważa również, że współczesny teatr dysponuje mechanizmami sztuki, które mogą uniwersalizować zdarzenia z pogranicza lub dotykają granicznego doświadczenia:

Gdy zawodzą mechanizmy reprezentacji, a więc tworzenia czytelnych, zrozumiałych obrazów przeszłości (a te z różnych względów były niepożądane lub trudne do wyartykułowania), teatr ma do dyspozycji mechanizm powtórzenia, dzięki któremu może bezkarnie posługiwać się zasobami społecznego doświadczenia – [a przy tym] nie musi mówić, o czym mówi. Może operować w przestrzeni tabu. Może powtarzać zatajone doświadczenie w wymiarze symptomatycznym i afektywnym, powielać we wciąż nowych wariantach sytuację wyparcia i naruszania mechanizmów obronnych oraz stawiać widza w niewygodnej pozycji obojętnego lub szyderczego obserwatora cudzego cierpienia, wywoływać w nim szok, agresję, współczucie, porażenie, niepokój i lęk [Niziołek 2013: 45].

Tokarska-Bakir zauważa, że identycznymi konceptualizacjami nasycone jest pisarstwo Hanny Krall, które „wciąż ewokuje postawy gapiów nieświadomych lub żądnych sensacji podglądaczy cudzego cierpienia. Gapie karmią się niezwykłością sytuacji, podglądacze myślą o sobie. Świadomość czynu nagannego przychodzi po latach" [Tokarska-Bakir 2023: 11]. Niziołek nazywa ten stan efektem powtórzenia pozwalającego analizować wyparcie postaw naocznego obserwatora i związanych z tym konsekwencji. Najbardziej wymowne słowo, które kategoryzuje zarysowaną sytuację to *zobowiązanie*, bo wciąż jesteśmy z boku – nic nie wiemy i nie znamy klucza do wiedzy – niewiedzy. Przemyślenia Tokarskiej-Bakir uwzględniają uniwersalny charakter opisywanych przez Hannę Krall zdarzeń. Autorka *Wyjątkowo długiej linii* wspomina o potrzebie teatru – pewnego rodzaju formy na opisanie tego, co przerasta nasze oczekiwania, ale teatralizacja w sensie wielkich widowisk i wpisanie ich w socjologiczno-

teatralną perspektywę jest według mnie zafałszowaniem narracyjnych strategii reporterki: przemilczania, intymności, przedstawiania zdarzeń w ujęciu mikronarracji.

Uczona jest wprawdzie przekonana, że Hanna Krall nie odpamiętuje przeszłości dla jej estetyzacji - z tą konstatacją zgadzam się - jednak wciąż szuka odniesień pisarstwa dziennikarki do teatralnych praktyk. Być może decydują o tym pewne sygnały plastyczności czy obrazowości ewokowane w tekstach Krall poprzez *szczegóły znaczące*. Dziennikarka głęboko wnika w relacyjność zdarzeń konceptualizując je w perspektywie aksjologicznej. Trudno posądzać ją o całkowity brak żalu czy współczucia ofiarom, o czym wielokrotnie wspomina w metatekstach, jednak jej postawa wiąże się ze wspomnianym już wstydem, na wyrażenie którego musiała znaleźć stosowną formę. Bycie opresyjnie napiętnowaną ofiarą budzi potrzebę zapomnienia. W konsekwencji jedyną powinnością reporterki jest zrozumienie istoty procesu i dotarcie do prawdy wyrażonej w jej tekstowych konkretyzacjach za pomocą wspomnianych już strategii. Analogia z teatralnymi praktykami wprawdzie nasuwa się sama i jest z pewnością atrakcyjna poznawczo, jednak nie można jej utożsamiać tylko z postulatami scenicznej uniwersalizacji. Skala paradoksów pisarstwa Krall i teatru zasadza się na dyferencjalnie ujmowanych wyznacznikach tożsamości reporterki oświetlonych jej świadomością dyskursywną:

*Teatr* – uniwersalizacja, powtarzalność, uruchomienie emocji zbiorowych;

*Reportaże Krall* – kult szczegółu, wyodrębnienie losów jednostkowych, dążenie do syntezy i skrótowości. Współczucie należne każdej ofierze wojny z osobna bez konieczności powtórzeń wzmacniających proces dotarcia do wszystkich odbiorców i uruchomienia w nich zuniwersalizowanych procesów społecznego odbioru. „Niech tylko jedna osoba zapłacze. To mi wystarczy" – stwierdza odpowiedzialnie Krall [za: Szczygieł 2022: 34].

Tokarska-Bakir wierzy w oczyszczającą moc społecznego katharsis, Krall szuka usprawiedliwienia Zagłady w pojedynczych mikrohistoriach z człowiekiem bezbronnym, skazanym na samotność wobec niszczącej siły Shoah, ale pozostającym – w jej rozumieniu – centrum wszechświata naznaczonego śmiercią, z samotną, jednostkową godnością. Krall nie formułuje intencji zbiorowych. Jej dzieła należy określić jako osobiste – *osobnicze*. Nie są tekstami innych, jak w teatrze. Powstają w wyniku przekształceń w obrębie pola gatunkowych odniesień oraz w pespektywie intertekstualnych czy intersemiotycznych praktyk.

Wspomniane doświadczenia można traktować jako przejaw ewolucji zarówno gatunku, jak i stylu tekstowych konkretyzacji reporterki.

Teatralny sposób konceptualizowania Zagłady pozostaje zatem w opozycji do intymnego zapisu Hanny Krall. Dziennikarce nie zależy na postulowanej przez Grzegorza Niziołka wymianie energii, raczej na skupieniu i dekodowaniu znaczeń w ciszy, która w aksjologicznym oświetleniu jest prawdziwą, bo osobistą przestrzenią refleksji z jej uwznioślającym naddatkiem w postaci mitu. Reporterka szanuje przeszłość nie roszcząc sobie praw do zrozumienia Holokaustu na zasadach oświeceniowego ratio ani teatralnej, zakorzenionej w społecznych praktykach wieloaspektowej diagnozie mechanizmów Shoah [Dobiegała 2013: 345]. Często powtarza, że jej zawodem jest dowiadywanie się, ale poznaje Zagładę na własnych zasadach – wspomnianej już wariantowości ludzkich losów, ich osobistego zakorzenienia i ukonstytuowania aksjologicznej przestrzeni do rozmowy ze zmarłymi. Teatralizacja pisarstwa Krall manifestuje się jedynie poprzez stosowną formę i metaforę kurtyny (*Powieść dla Hollywoodu*, *Wyjątkowo długa linia*, *Hamlet*, *Dybuk*). Zrozumienie tego, co wydarzyło się jest procesem nie tylko literackim. Dekodowanie holokaustowej rzeczywistości rodzi się na styku indywidualnych doświadczeń i teatru rozumianego jako proces wnikania w aspekty ostateczności, jednocześnie zakamuflowane i odsłonięte w perspektywie zagmatwanych losów, które trudno ujmować jedynie uwzględniając kontekst diegetycznych przeczuć, współczucia czy żalu. W reportażu *Dybuk* pisze:

Patrzą na mnie bezradnie dzieci i wnuki Tamtych. Myślą, że wiem. Tyle historii opisałam, więc wiem i zaraz im wytłumaczę: dlaczego dziadek stanął na środku rynku, kim była dziewczynka z czarnymi włosami, dlaczego matka uciekła, co zdarzyło się podczas selekcji. Nie mogą uwierzyć, że nie dowiedzą się. Nie tutaj. Nie teraz. Nie ode mnie [Krall 2001:61].

Dyskurs pamięci, który za Anną Dobiegałą nazywam również *dyskursem memorialnym,* nie narzuca jednej perspektywy. „Jest pojemny i konceptualizuje zjawiska z rozmaitych przestrzeni: cierpienia, doświadczania, śmierci, teatru rozdanych ról" [Dobiegała 2013: 223]. Jedynym sposobem na utrzymanie w mocy jego humanistycznych założeń pozostaje zapisywanie – *czułe pisanie o nieczułych czasach* [Szczygieł 2022: 148]. Hanna Krall pozostaje wierna swojej poetyce. Pisze ku przestrodze, ale z należytym dystansem. Wielokrotnie powtarza, że:

Trzeba o rzeczach zaczepionych o wojnę opowiadać powściągliwie, ale tak, żeby ludzie zrozumieli, o czym mowa. Żeby czuli żal i współczucie. Żeby się bali tego, co się zdarzyło, czuli strach i żeby sobie pomyśleli, jak sami by się

wtedy zachowali. Trzeba tak pisać, żeby to do nas dotarło, więc jakaś forma jest potrzebna. Ale forma powściągliwa, niezauważalna, której jak gdyby nie ma. Oczywiście, jest, istnieje, zawsze istniała, nawet powściągliwość jest formą [Antczak 2015: 171].

### 3. Fikcjonalność w reportażach Hanny Krall jako przejaw poszerzania granic gatunku

Problem związków reportażu i fikcji pojawia się niemal w każdym tekście poświęconym twórczości Hanny Krall. Dziennikarka konsekwentnie podkreśla, że jest reporterką uzależnioną od faktów, tymczasem w jej tekstach – zwłaszcza mikropowieściach – można zauważyć tekstowe wyznaczniki fikcjonalnego obrazu świata. Joanna Jeziorska-Haładyj przypomina rozmaite wypowiedzi Krall, w których autorka *Sublokatorki* z dumą podkreśla, że jej książki są prawdziwe, a czytelnicy zawsze wiedzą, że obcują wyłącznie z faktami rzetelnie udokumentowanymi. Michał Cichy widzi w tekstach reporterki baśnie dokumentalne, wskazując na podwójną motywację bohaterów – realistyczną i magiczną. Marta Młodkowska odnajduje w reportażach Krall konstytutywne cechy ballad (powtarzalność rytmizującą tok opowieści, upodobnienia składniowe, retardacje i zwolnienia, także uwikłanie bohaterów w starcie z siłami potężniejszymi od nich). Piotr Śliwiński dostrzega w wypowiedziach reporterki *rozmazywanie* gatunków, które nazywa genologicznym amalgamatem. Często sama autorka nazywa je opowiadaniami, powieściami lub dziennikami. Generyczne dylematy nie wskazują na fikcjonalny charakter twórczości reporterki. Marta Młodkowska wskazuje jednak, że przy zachowaniu wszystkich cech referencyjności Krall często ingeruje w zgromadzony materiał dopisując zakończenia na zasadzie prawdopodobieństwa. Można to uznać za rodzaj reporterskiej strategii, ponieważ dziennikarka zawsze uprzedza o swoim zamiarze czytelników, więc jeśli czegoś nie wie zostawia białe plamy lub dopisuje dalszy ciąg – czasami kilka wariantywnych zakończeń, sugerując lakonicznie*: tak mogło być lub tak mogła skończyć się ta historia*. Odpowiedzi należy szukać w tekstowych wykładnikach fikcji lub swoistej postawie autorki, która bierze pełną odpowiedzialność za słowa. Młodkowska stwierdza zatem:

Paradoksalnie, im więcej elementów baśniowych, konfabulacji, ostentacyjnej rekonstrukcji przypuszczalnych zdarzeń, słowem – im więcej śladów obecności podmiotu opowiadającego, tym większe wrażenie rzeczywistości Zagłady, rozpoznania trybu referencjonalnego [Młodkowska 2000: 252].

Badaczka uznaje osobisty i swoisty ton wypowiedzi reporterki za przejaw prawdy. Co ważne, wspomniane wyróżniki fikcjonalności uwypuklają pakt faktograficzny i uwiarygadniają

narracyjne oraz tożsamościowe *ja*- reporterki. Młodkowska, powołując się na ustalenia Tadeusza Sławka, dopowiada że paradoks prawdy i fikcji w tekstach Krall polega na specyficznie wyprofilowanym aspekcie stylistycznym wzorca gatunkowego i świadomym traktowaniu słów: „im jest ich więcej wzmacnia się u czytelników poczucie fikcjonalnej narracji, im mniej, kiedy poddawane są kondensacji referencjonalność reportaży nie wymaga dodatkowego uzasadnienia" [Młodkowska 2000: 247-248].

Iwona Mandziej, analizując *Sublokatorkę,* już w tytule artykułu *Między reportażem a mikropowieścią,* [1998] zaznacza niedopuszczalną, jej zdaniem, *anomalię genologiczną*. Nie wiadomo, jak traktować ten tekst, konstatuje badaczka, ponieważ Krall podkreśla, że w książce wszystko jest prawdziwe, tymczasem tekst opiera się na fikcjonalnym założeniu. Dwie bohaterki: Maria – Polka, Marta – Żydówka to konstrukt tej samej postaci. Zdaniem Mandziej fikcjonalność mikropowieści Krall zasadza się na przedobrzeniu formy (zaniechania referencyjności reportażu) i sztuczności wspomnianego rozbicia postaci, które rozmawiają, jak w powieści (fikcjonalność). Mandziej stwierdza, że Krall porzuciła reportaż na rzecz niezrozumiałej konstrukcji powieściowej implikującej dowolność fikcjonalnych rozwiązań na poziomie gatunku i stylu. Badaczka uznaje praktyki Krall za niezrozumiałe i szkodliwe przede wszystkim na poziomie pragmatyki tekstu. Zdaniem Mandziej reporterka uległa wpływom powieści postmodernistycznej tylko dla eksperymentu formalnego, dlatego widać w tekście napięcia między reportażową relewancją użytych środków w aspektach strukturalnym i stylistycznym, a powieściowymi sygnałami rozbicia narracji na niesymetryczne segmenty. Iwona Mandziej stwierdza, że przedmiot wypowiedzi „zdaje się przeczyć istnieniu granic między fikcją a niefikcją oraz drwić z wszelkich prób przypisania go do jakiegokolwiek gatunku" i nazywa go swoistym „konglomeratem fikcji i nie fikcji. Fikcja rozsadza struktury reportażowe i powoduje trudności w jego odbiorze" [Mandziej 1998: 86]. W innych utworach – zwłaszcza reportażach z tomów *Hipnoza* i *Tam już nie ma żadnej rzeki* badaczka zauważa podobne rozwiązania formalne, które sugerują obecność misternie utkanej fikcji, traktowanej jako rodzaj literackiego zmyślenia i nieuzasadnionych reporterską optyką widzenia świata, poprzez semantyczno-syntaktyczne przeobrażenia w tkance utworu, które wprowadzają czytelników w błąd np. wariantowość losów ojca narratorki, niespójność w konstrukcji narratorki, brak linearności oraz sztucznie implikowany podział na jasność i czerń. Jedyne uzasadnienie wspomnianej strategii komunikacyjnej – zabiegów z pogranicza rozwarstwienia

struktury i stylu badaczka znajduje w *Narożnym domu z wieżyczką.* Dziewiętnastowieczny cadyk widzi z pięterka domu idącą ulicami Kocka Polę Machczyńską, która zginęła podczas II wojny światowej. Była mieszkanką wspomnianego miasteczka i napisała, ratując Żydów, własną mikrohistorię. Mandziej dostrzega w tej temporalnie naznaczonej relacji koherencję tematyczną między przeszłością a teraźniejszością, ponieważ bohaterowie żyli w Kocku i zostawili tu swój ślad. Wprowadzenie Poli w czasy „po cadyku" ujawnia istotę tekstotwórczych praktyk reporterki. Zapisana scena jest diegetycznym konceptem, jednak umotywowanym historią, która naprawdę wydarzyła się podczas II wojny światowej. Poświadczają to źródła historyczne i świadectwa obecnych podczas egzekucji Machczyńskiej, Sprawiedliwej Wśród Narodów Świata. Być może tajemnica krallowskich eksperymentów z fikcją polega na wprowadzaniu w tkankę utworu zaprojektowanego jako fikcyjna reprezentacja postaci prawdziwych, które w poetyce mieszania czasów funkcjonują na zasadzie kontrastu lub analogii, choć w zmienionym kontekście. Fikcjonalność obecna w reportażach i quasi-powieściach Hanny Krall poszerza granice gatunku – broni dziennikarskich eksperymentów Anna Dobiegała. Podobnie Joanna Jeziorska-Haładyj, która zaleca szukanie owych praktyk w fikcjonalnych wykładnikach tekstu, zwłaszcza w reportażach, które powstały po eksperymentalnej mikropowieści *Sublokatorka*:

> Dostęp trzecioosobowego narratora do świadomości postaci i przedstawianie wewnętrznych procesów psychicznych innych osób za pomocą monologu wewnętrznego i mowy pozornie zależnej, dosłowne przytaczanie obszernych wypowiedzi z przeszłości, określenia czasoprzestrzenne zrelatywizowane wobec świadomości postaci, narracja metadiegetyczna, rozpoczynanie opowieści od zaimków osobowych bez antecedentów [Jeziorska-Haładyj 2012: 154].

Z badaczką polemizuje Justyna Tabaszewska. Naukowczyni stwierdza, że odróżnienie fikcji od niefikcji we współczesnym reportażu jest zadaniem niemożliwym i niepopularnym – zwłaszcza, jeśli w tkankę utworu autorzy wprowadzają trudne do weryfikacji zmyślenie. Nawet jeżeli wspomniana strategia jest rodzajem zamierzonego konceptu np. gry z czytelnikiem lub świadomym ignorowaniem paktu faktograficznego dla uzyskania efektów artystycznych. Jeziorska-Haładyj odpierając zarzuty, powołuje się na tekstualno-pragmatyczne praktyki Hanny Krall. Reporterka powiadamia czytelnika o fikcjonalnym działaniu, stosuje też mowę pozornie zależną jako „wypowiedzianą", która ma usprawiedliwiać wnikanie w światy zaprzeszłe i pokazywać diegetycznie rzeczywistość w znacznie bardziej uprawniony sposób niż mowa zależna. Esencjalność reporterskich faktów, postulowana przez Wańkowicza, nadal

polaryzuje naukowe stanowiska. Krall dba jednak, by świadomość postaci pozostała transparentna, czyli manifestowana poprzez tekstowe wykładniki tekstu oraz opozycję *ja*-obecnego i *ja*- dawnych – ułomnych ofiar Zagłady, obdarzonych pamięcią epizodyczną, niedeklaratywną, nie zaś poprzez sygnały związane z upodmiotowioną tożsamością reporterki. W perspektywie tekstologicznych dociekań – zdaniem Jeziorskiej-Haładyj - najważniejsze jest usytuowanie fikcjonalnych zabiegów w tekście i próba odniesienia owych działań komunikacyjnych do szeroko ujmowanego domniemania, które mieści się nie tylko w bogatym uniwersum mowy, ale i stosownie wyprofilowanej sytuacji komunikacyjnej.

Najczęściej można zatem odnaleźć fikcję w tekstach Krall, wnikliwie analizując mowę pozornie zależną lub dialogi czy monologi „wypowiedziane" jako repliki, których nie sposób wiarygodnie odtworzyć. Mogły jednak zaistnieć na zasadzie prawdopodobieństwa lub analogii, tworząc rodzaj sublimacji świata czy ewokowania przeszłości, by współczesna archeologia Holokaustu nie przestała poruszać czytelników. Ryszard Nycz wyróżnia w reportażowym pisarstwie XXI wieku dyskurs fikcjonalny. Badacz uznaje, że jego istotą są: zawieszenie referencjalności, rozdział autora empirycznego od podmiotu piszącego/mówiącego (depersonalizacja), rozdział intencji autorskiej od znaczenia dzieła [Nycz 2002: 35-46]. Maria Wojtak ujmuje fikcję w opozycji do dokumentaryzmu i nazywa ją w perspektywie dyskursywnej jednym z paradoksów gatunku. Fikcja jest kategorią problematyczną, ale i świadectwem kreacyjności oraz odwagi i konsekwencji reporterki, nie zaś dziennikarskiego *załgania formy* (określenie Hanny Krall). Również sygnałem ewolucji gatunku i stylu jej reportaży oraz mikropowieści, bowiem pojawia się dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku. Wcześniejsze, peerelowskie teksty oparte były na faktach, które „*bolały*" dosłownością. Dziennikarka znajduje uzasadnienie dla opisywanych praktyk tekstotwórczych:

> Jestem niewolniczo przywiązana do faktów. Losy, które opisuję powinny się ciągnąć w nieskończoność, a zdarzenia zahaczać o inne zdarzenia, ludzie o innych ludzi. W ten sposób można opisać cały świat. Czasami w takiej konstrukcji brakuje jakiegoś elementu – i to jest miejsce, luka, którą czytelnik powinien wypełnić własną pamięcią i uczuciami. Wtedy dopiero budowa będzie kompletna. Czasami dopisuję ja, ale uprzedzam o tym lojalnie. Znam już sztuczki Wielkiego Scenarzysty i jeśli czyjaś historia nie ma zakończenia, to tworzę je na zasadzie prawdopodobieństwa. To nie jest fikcja, to dążenie do sklejenia tego dzbana w jakąś całość [Antczak 2015: 206].

## 4. Konkluzje

1. Dyscypliny, które zaczerpnęły z literaturoznawstwa koncepcję narracyjności, uznając ją za model egzystencji, odwołują się do wariantu ukonstytuowanego na doświadczeniach powieści realistycznej. Zakładają linearność, porządki – chronologiczny i przyczynowo-skutkowy, pełne udzielanie informacji, szacunek wobec faktów, odwołania do mimesis Arystotelesa (strukturę dramaturgiczną wywiedzioną z jego *Poetyki*).
2. Koncepcje filozoficzne i psychologiczne w rozumieniu tożsamości narracyjnej wykorzystują wspomniane wartości do uporządkowania i ujmowania życia w kategorii opowieści. Ważna jest spójność egzystencjalna jednostki konstytuującej narrację.
3. Wpływy powieści awangardowej czy postmodernistycznej, postulują rozbicie koncepcji narracyjnej i wpływają na praktyki pisarskie/reporterskie również poprzez określone strategie. Dezintegracji ulega spójna wizja świata, pojawiają się zabiegi strukturalne i stylistyczne, które sugerują rozbicie form, ich świadomą fragmentaryzację, niedopowiedzenia, rozproszenie wątków, wariantowość losów postaci, urwane zakończenia, dążenie do przemilczeń i skrótu.
4. Podstawowe impulsy antynarracyjne wynikają z paradygmatu językowego nazwania tożsamości narracyjnej – stającej się w procesie tworzenia autorskiego *ja* -.
5. Antynarracje organizują schemat określonych typów wypowiedzi, które dotykają Zagłady. Niemożliwe we współczesnej literaturze/publicystyce literackiej wydaje się linearne opowiadanie o doświadczeniu granicznym, dlatego literatura Shoah tak chętnie i swoiście absorbuje rozwiązania postulowane przez zwolenników postmodernistycznych antynarracji oraz koncepcje tożsamości rozchwianej, epizodycznej, ledwie zarysowanej, konstytuowanej na fundamencie *przeżycia niemożliwego* (Zagłady).
6. W podsumowaniu rozdziału pragnę zaznaczyć, że spór, który toczy się od lat między segregacjonistami (separacjonizm) uznającymi opozycję fikcjonalizm – niefikcjonalizm a panfikcjonalistami, aprobującymi dopuszczenie fikcjonalnej poetyki w tekstach z założenia uchodzących za referencjonalne, traci na znaczeniu. Za Jeziorską-Haladyj, analizując teksty Hanny Krall, skłaniam się ku stwierdzeniu, że w jej reportażach owej niereferencjonalności należy szukać w poetyce omawianych przedmiotów wypowiedzi. Krall nie konfabuluje w celu uatrakcyjnienia narracji z jej obrazowością i angażującym czytelnika przekazem, ale

operacjonalizuje pojęcia wewnątrz tekstu. Napięcia związane z fikcją należy badać w perspektywie logiczno-epistemologicznej i semantyczno-gramatycznej tylko w odniesieniu do konkretnej zaproponowanej narracji. Gérard Genett wprowadza do dyskusji termin *skala fikcji*. Badacz, chcąc złagodzić radykalność postaw separacjonistów stwierdza, że przypadki fikcjonalizacji świata przedstawionego pojawiają się w tekstach hybrydycznych. Są to okazy lub adaptacje globalne usytuowane na obrzeżach pola gatunkowego, gdzie dochodzi do wielu przeobrażeń między innymi związanych z fikcyjnym lub referencjonalnym traktowaniem faktów. Genett uznaje ponadto, że „kategorią nadrzędną może okazać się illokucja autora. Jednak w stosownie wyprofilowanym aspekcie pragmatycznym wzorca gatunkowego kryterium wiarygodności bada czytelnik i jest zawsze ostateczną instancją potwierdzającą lub negującą panfikcjonalne zabiegi" [Genette 1982: 67]. Zwłaszcza potrzebę ich zastosowania.

# ROZDZIAŁ VI

## Dominanty gatunkowe Hanny Krall

### 1. Reportaż literacki Hanny Krall jako odmiana gatunkowa reportażu fabularnego

**Hanna Krall odmawia wszelkiego komentarza, poprzez spiętrzanie i układ faktów powstaje nieustępliwa bezpośredniość, która zaczyna huczeć w głowie. Dokumentowane rzeczywistości autorki opowiadają się pozornie same. Ale nie na tym polega jej wirtuozeria: zaniechać komentarzy, a mimo to poprzez niewidoczną ingerencję stać za każdym zdaniem.**

**Herta Müller [Krall 2017: 6]**

**O tym, że napiszę reportaż decyduje historia, z którą do mnie przychodzi bohater. Te historie, które zahaczają o II wojnę światową mają zresztą coś więcej. Tam zawsze jest dużo strachu, ale i odwaga, i miłość, nienawiść, wszystko tam jest.**

**Hanna Krall [Antczak 2015: 125]**

**Decyduję się na pisanie tylko wtedy, kiedy mój organizm współbrzmi z jakąś historią, gdy zaiskrzy. Muszę nabrać pewności, która nie wynika ze stanu umysłu, raczej z właściwości ciała, organizmu. Mnie by się nie chciało opisywać każdej historii. Musi być coś, co mnie poruszy, zastanowi, co skłoni do zadawania pytań samej sobie, muszę mieć też cień nadziei, że w tej zasłyszanej historii zawarte będzie jakieś uogólnienie. Że znowu się czegoś dowiem o tych paru odwiecznych prawdach. Życie jest pełne zaskoczeń, dlatego na spotkaniach autorskich zawsze proszę – opowiedzcie mi jakąś historię.**

**Hanna Krall [Antczak 2015: 125].**

**Szukam bohaterów, dzięki którym mogę być mądrzejsza.**

**Hanna Krall [Antczak 2015: 130].**

**Wszystkie moje opowieści są o konkretnych osobach. Powinniśmy czuć ich obecność obok siebie: stary Żyd stojący na beczce, Rywka, która z głodu ugryzła swoje dziecko, chłopak zasypany w tunelu, dziewczynki z szaf, Izolda, która po żydowsku ustawiała torebkę, Anusia, której nie wyrosły włosy. Teraz, dzięki reportażom, będziemy o nich pamiętać.**

**Hanna Krall [Antczak 2015: 141].**

Wykazanie ewolucji gatunku i stylu literackiej odmiany reportaży oraz mikropowieści Hanny Krall jest zadaniem trudnym i odpowiedzialnym. Do tej pory twórczość autorki analizowali przede wszystkim literaturoznawcy i prasoznawcy. Najczęściej o wyznacznikach gatunkowych, jednak w formule zmetaforyzowanej, wypowiadali się też mistrzowie zawodu, porównując jej styl i sposób zapisywania świata do twórczości Ryszarda Kapuścińskiego czy Krzysztofa Kąkolewskiego. Uważam jednak, że wskazane analogie nie są adekwatne do pisarstwa dziennikarki, o czym sama wielokrotnie mówiła, podkreślając podmiotową perspektywę oglądu rzeczywistości odzwierciedlającą się w detalach, nie szerokiej, pełnej rozmachu panoramie. Liczne metateksty – wywiady, komentarze, wstępy do książek autorki, choć atrakcyjne poznawczo, nie stworzyły kolekcji, która choć w minimalnym stopniu doprecyzowałaby kierunek i charakter ewolucyjnych przemian twórczości reporterki w ujęciu językoznawczym: gatunkowym oświetlonym dyskursywnie jako część bogatego uniwersum mowy wyprofilowanego komunikacyjnie.

Już samo wyodrębnienie gatunku, który znawcy przedmiotu nazywają *arystokratycznym*, ale i *zmąconym*, *zmieszanym* czy *poruszonym*, z bogatej i jednocześnie rozwarstwionej genologicznie empirii tekstowej, a następnie precyzyjne określenie jego istoty, czyli:

1) zdefiniowanie, wskazanie aspektów i wariantów wzorca, jak również dominant oraz sygnałów gatunkowych;

2) wybór stosownej typologii czy podjęcie odpowiedzialnych decyzji związanych z kwalifikacją generyczną – gatunki autonomiczne lub tworzące kolekcje, kolaże, mozaiki, układy blokowe, sylwiczne, ciągi gatunkowe, konstelacje, układy stratyfikacyjne;

3) wskazanie skali paradoksów ujawniających się w procesie „*utekstowienia*", ale i kodowania tekstów w kluczowych węzłach dramaturgicznych reportaży (zwłaszcza w aspekcie strukturalnym wzorca gatunkowego) – <u>sprawia badaczom wiele problemów natury epistemologicznej</u> [podkreślenie – M.B.].

Punktem odniesienia w rozważaniach generycznych dookreślających charakter przeobrażeń zachodzących w tekstach Hanny Krall, zazwyczaj adaptacyjnych i alternacyjnych na poziomie wzorca gatunkowego, czynię przede wszystkim uniwersalną, wyprofilowaną

holistycznie i humanistycznie koncepcję Marii Wojtak, zaś stosownego instrumentarium analitycznego poszukiwać będę w jej taksonomicznym zapleczu badawczym. Co ważne, jest ono osadzone w empirii tekstowej, zaś „lingwistka przedstawia obraz komunikacji międzyludzkiej, uwzględniając jej płynność, zmienność, ale także powtarzalność. Oświetla rzeczywistość medialną – jej warstwy, złożoność – z różnych perspektyw jej funkcjonowania" [Kępa-Figura, Ślawska 2023: 12]. Danuta Kępa-Figura zauważa ponadto, że typologiczne rozstrzygnięcia Marii Wojtak wciąż inspirują, zwłaszcza młodych genologów, do poszukiwania własnych dróg naukowych, choć z uwzględnieniem badawczej wspólnotowości celów metodologicznych. „Lubelska językoznawczyni przede wszystkim wskazuje na podobieństwa różnych przejawów komunikacji, powiązań międzytekstowych zachodzących w ramach poszczególnych sfer komunikacji, a także między tymi sferami" [Kępa-Figura, Ślawska 2023: 8].

Opisy gatunków zaproponowane przez Marię Wojtak wskazują na ich dwojaki charakter. Funkcjonują jako byty autonomiczne, ale i politypiczne, tworząc komunikacyjne kontinuum. Percepcja gatunków w ich pokrewieństwie pozwala zatem na analizę skomplikowanych typów wypowiedzi. Przywołane cytaty świadczące o uniwersalnym i odkrywczym jednocześnie sposobie postrzegania przez uczoną bytów zanurzonych w perspektywie dyskursywnej oraz akcentowane przez jej typologiczne ustalenia współistnienie kategorii gatunku, stylu, tekstu i dyskursu (rozumiane i pojmowane jako kolekcja dopełniających się pojęć), jak również przełożenie ich relacji na praktycznie ujmowaną empirię tekstową, przekonują mnie, że wykazanie ewolucyjności tekstów Hanny Krall jest możliwe w kontekście systemowych operacjonalizacji Marii Wojtak.

Za lubelską uczoną uznaję, że genologia lingwistyczna bada gatunki wypowiedzi „jako stosowne, czyli dopasowane do różnych składników sytuacji odzwierciedlenia zachowań komunikacyjnych różnych wspólnot" [Wojtak 2019: 30]. Wybór postępowania badawczego, dzięki któremu zamierzam wykazać ewolucyjność twórczości reporterskiej Hanny Krall mieści się w problematyce dookreślonej pytaniem: w jaki sposób analizować gatunki? Również i w tej kwestii pragnę wpisać badania poszczególnych typów wypowiedzi w monograficznie wyprofilowaną działalność badawczą ze szczególnym uwzględnieniem perspektyw: deskryptywnej, preskryptywnej, jakościowej oraz diachronicznej. Artur Rejter, który śledził ewolucję prasowej odmiany reportażu podróżniczego, zaproponował ujęcie aspektu

ewolucyjności w perspektywie syntetyzującej. Badacz wskazał na inspirację w swoich naukowych dociekaniach dziełem Michaiła Bachtina, który podzielił gatunki na prymarne (proste) i wtórne (sekundarne, złożone). „Ich obserwacja pozwala na wydzielenie repertuaru gatunków prymarnych wobec wtórnych i poddać analizie płaszczyznę tekstu w różnych perspektywach: jego organizacji, wyznaczników stylowych, jak i funkcji komunikatu" [Rejter 2004: 8].

Różnorodność propozycji metodologicznych stawia przed badaczami analizującymi gatunki i konkretne typy wypowiedzi konieczność odpowiedzialnego wyboru, który pociąga za sobą szereg analitycznych konsekwencji, dlatego uważam, że przezwyciężenie filiacyjnych separatyzmów i czerpanie z doświadczeń badaczy, którzy reprezentując rozmaite dyscypliny naukowe, traktują genologię holistycznie w duchu fleckowskiej wspólnotowości, znacznie ułatwiłoby poruszanie się w przestrzeni dyrektywnie wyrażanych opcji badawczych. Sytuacja na polu metodologicznym jest jednak spolaryzowana, więc stworzenie lingwistycznego portretu przemian i rozmaitych modyfikacji zachodzących wewnątrz gatunków oraz w polu gatunkowym i polu gatunkowych odniesień obliguje mnie do sięgnięcia po metody oraz środki wypracowane nie tylko na gruncie językoznawstwa. Uważam, że współistnienie różnorodnych ujęć badawczych może przynieść stosunkowo satysfakcjonujące rezultaty, choć nie ukrywam, że wskazanie dominant gatunkowych na poziomie wzorca gatunkowego (wariantów i aspektów) oraz dyskursu medialnego, jak również analiza konkretnych typów wypowiedzi rodzą wiele pytań i dylematów, które trzeba albo deklaratywnie rozstrzygnąć (co w praktyce bywa niemożliwe) lub pozostawić przestrzeń dla rozmaitych definicyjnych aplikacji i pogłębionych analiz uwzględniających interdyscyplinarne perspektywy badawcze. Dla jasności wywodu pozostanę przede wszystkim przy metodach wypracowanych na gruncie lingwistyki i teorii tekstu, nie narażając się na zarzut eklektyzmu badawczego.

Moim celem jest lingwistycznie wyprofilowana analiza konkretnych tekstów dziennikarskich, zatem postaram się w niej uwzględnić spojrzenie kompleksowe w perspektywie dyskursywnej. Wyodrębnię również zjawiska aleatoryczne, choć jak zastrzega Małgorzata Kita, tylko na początku badań mogą się takie wydawać. Często są one przejawem świadomych decyzji dziennikarskich i mieszczą się w skali paradoksów gatunku, wzbogacając jego portret lingwistyczny, a w dalszej kolejności wskazany typ wypowiedzi. Stwierdzam również, że problemy definicyjne, wyznaczenie granic gatunku, wskazanie bytów złożonych

oraz mechanizmów tekstotwórczych zachęcają mnie do własnych pogłębionych refleksji i poszukiwań wśród bogactwa propozycji interpretacyjnych. Nie ukrywam też, że inspirują mnie poglądy naukowe Marii Wojtak, która zachęca badaczy do indywidualnych rozstrzygnięć w duchu genologii pojmowanej jako dyscyplina integralna i sposób myślenia.

Przywołana powyżej genolożka prasoznawstwa zwraca szczególną uwagę na różnorodność gatunków funkcjonujących w logosferze. Wyróżnia wśród nich obligatoryjnie usztywnione (sfera prawna, religijna) oraz inne, które „funkcjonują jako zbiory schematów o różnym stopniu elastyczności związanej z rozwarstwieniem wzorca na warianty oraz dynamiką przemian realizacji tekstowych" [Wojtak 2019: 32]. Uczona stwierdza również, że w odpowiednich obszarach logosfery można odnaleźć pola gatunkowe obejmujące relacje między wariantami konkretnego gatunku, a także pola gatunkowych odniesień „w obrębie których ustalają się relacje między gatunkami zarówno te wyraziste – pokrewieństwo komunikacyjne, partytywność, derywacja, relacje polarne czy kolektywność, jak i te, które się rozmywają" [Wojtak 2019: 32]. Uwzględniając mnogość problemów definicyjnych związanych z gatunkowym uporządkowaniem i ujęciem w perspektywie ewolucyjnej dzieł Hanny Krall, przyjmuję, że wiodącym oglądem wykazania znaczących przemian literackiej odmiany reportaży wskazanej autorki pozostanie w niniejszej dysertacji perspektywa genologiczna w ujęciu językoznawczym. Zamierzam bowiem skupić się na przemianach w obrębie aspektów wzorca gatunkowego literackiej odmiany reportażu Hanny Krall ze szczególnym uwzględnieniem struktury i pragmatyki konkretnych typów wypowiedzi.

Danuta Ostaszewska, obserwując wieloaspektowe przeobrażenia na poziomie generycznym wzorca oraz jego dyskursywne zakorzenienie, wskazuje istotną rolę gatunku jako struktury otwartej, która umożliwia zaistnienie ewolucyjnych przeobrażeń:

> przyjmując jedno z podstawowych założeń współczesnej genologii, że gatunki stanowią struktury, które cechuje otwartość i nieostrość kategorialna, zakładamy tym samym możliwość ich przeobrażeń w procesie historycznego rozwoju. O dynamice owych przeobrażeń - a sygnalizuje je zarówno zjawisko transgeniczności w różnych okresach kształtowania, jak wykształcenie wielu odmian i wariantów – decyduje w znacznym stopniu stan i poziom rozwoju kultury. Schemat gatunkowy – jako składnik kompetencji komunikacyjnej użytkowników danej kultury – podlega różnorakim uwarunkowaniom towarzyszącym rozwojowi społeczeństw w poszczególnych etapach ich ewolucji. Zagadnienie dotyczy także reportażu [Ostaszewska 2011: 285].

Uwzględniając wnioski przytoczonej badaczki należałoby przeobrażeń o ewolucyjnym charakterze szukać zarówno w perspektywie generycznej (w obrębie wariantów i aspektów wzorca gatunkowego), jak również dyskursywnej – rozumianej jako szeroki kontekst zjawisk komunikacyjnych wpływających zarówno na skalę przemian wewnątrz gatunku (immanentnych) oraz modyfikację wzorców w obrębie jednego gatunku lub wziąć pod uwagę jego zewnętrzne uwarunkowania np. kontekst życiowy uzależniony od przemian w pragmatyce i stylistyce analizowanych tekstów z uwzględnieniem perspektywy diachronicznej. Umożliwi ona zrozumienie wskazywanych zmian i stosowności wyodrębniania determinant w konkretnej perspektywie temporalnej. Ów proces, który zamierzam wykazać w analizach najbardziej reprezentatywnych typów wypowiedzi reporterki przebiega, jak to metaforycznie ujęła Dorota Masłowska, „od literackiego trójwymiaru do milczenia" [Masłowska 2015: 282]. Przemiany gatunku i stylu w reportażach i mikropowieściach autorki *Hipnozy* wiążą się zatem z historycznymi uwarunkowaniami oraz świadomym dojrzewaniem reporterki do, wielokrotnie przywoływanej w tekście doktoratu, formy/formuły dziennikarskiego zapisu rzeczywistości. Artur Rejter zauważa, że w badaniu i analizowaniu poszczególnych gatunków oraz ich tekstowych konkretyzacji przydatne okazuje się pojęcie ciągu gatunkowego:

> obserwacja bytów językowych w aspekcie ich wymiaru genologicznego wymaga, w wypadku badań nad kształtowaniem się gatunków mowy jako efektu przetworzenia innych form wypowiedzi, przywołania koncepcji gatunków pierwotnych (zwanych prymarnymi czy prostymi) i wtórnych (inaczej sekundarnych, złożonych). Gatunek wtórny będzie tu rozumiany w sensie relacyjnym (jako efekt przetworzenia innej formy genologicznej), a nie genetycznym. Można w ten sposób określić repertuar gatunków pierwotnych wobec gatunku wtórnego, a także podać analizie płaszczyznę tekstu w różnych perspektywach: jego organizacji, wyznaczników stylowych, jak i funkcji komunikatu [Rejter 2004: 8].

Obserwacje i analityczna praktyka badacza wpisują się zatem w konwencję moich analiz o charakterze dyskursywnym.

Artur Rejter zauważa również, że każdy typ wypowiedzi funkcjonuje w rozmaitych kontekstach, które pozwalają nie tylko go zrozumieć, ale i prawidłowo zakwalifikować, opisać oraz zaliczyć do konkretnej grupy reprezentantów danego gatunku wypowiedzi (mowy). Badacz wyróżnia na poziomie aspektowych przemian następujące typy kontekstów:

- kontekst sytuacyjny (zawarte w tekście instancje nadawczo-odbiorcze);

- kontekst kulturowy (typy konwencji i kodów komunikacyjnych charakterystycznych dla danej kultury);

- kontekst literacki (wyznaczanie przestrzeni intertekstualnych analizowanych tekstów) [Rejter 2004: 9].

Wnioski Artura Rejtera porządkują przede wszystkim genologiczne dylematy i wskazują na indywidualny przebieg skomplikowanych procesów zmian w obrębie gatunku lub jego odmian. Ujawniają tropy interpretacyjne na wielu poziomach analizy wzorca gatunkowego. Zanim przyjrzę się dominantom gatunkowym w tekstach dziennikarki oświetlonych perspektywą dyskursywną, zamierzam przedstawić definicję ewolucyjności, następnie wskazać wyznaczniki reportażu literackiego i powiązać je z przemianami w obrębie gatunku i stylu dzieł Hanny Krall. O przyjętej klasyfikacji decydują przede wszystkim przeobrażenia zachodzące we wszystkich wariantach i aspektach wzorca gatunkowego reportażu oraz wpływy literatury (powieść postmodernistyczna), zwłaszcza jej rola w ukształtowaniu strukturalno-pragmatycznym oraz stylistycznym analizowanych typów wypowiedzi autorki. Mam przy tym świadomość, że analiza oparta tylko na uogólnionym wskazaniu dominant bez odwołań do konkretnych realizacji lub reprezentacji tekstowych może prowadzić do generalizacji, a tym samym pewnych uproszczeń badanego zagadnienia.

Ewolucję gatunku rozumiem za Katarzyną Wyrwas i Katarzyną Sujkowską-Sobisz jako:

> Pewną cechę gatunków wynikającą z ich dynamicznego ujęcia […] Dzieło literackie będąc wytworem społecznym oraz środkiem działania społecznego może ulegać wpływom przełomowych momentów życia społeczno-historycznego, jakimi są z reguły momenty dojścia do głosu nowej klasy społecznej […] czy też utrata niepodległości (np. powieści historyczne XIX wieku miały pobudzać poczucie godności Polaków w tej wyjątkowej chwili). Gatunek ewoluuje również w relacji do układów prądów literackich czy ważnych faktów życia literackiego […]. Ewolucja dotyczy nie tylko gatunków literackich, ale całego uniwersum mowy. Niektóre gatunki mowy [dopowiedzenie – M.B.] obumierają, inne mieszają się ze sobą tworząc nową jakość (kontaminacja gatunkowa), a jeszcze inne, zaczerpnięte z obcych systemów i tradycji genologicznych pojawiają się w nowej rzeczywistości gatunkowej [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 37-38].

Obserwacja typów wypowiedzi Hanny Krall, pochodzących z różnych okresów twórczości reporterki, wymaga posiłkowania się, o czy wspomniałam, w procesie pogłębionej analizy zaobserwowanych przeobrażeń tzw. ciągiem gatunkowym. Stefan Sawicki uznaje, że „o jednolitości zbioru cech nie decyduje odniesienie do wspólnego wzorczego zbioru cech, lecz

do jednostek sąsiadujących w ciągu. Definiujemy najpierw egzemplarz lub zbiór początkowy ciągu i z niego wyprowadzamy zjawiska następujące w czasie. Każdy element tego ciągu łączy podobieństwo do poprzedzającego go i następującego po nim" [Sawicki 1976: 203]. Katarzyna Wyrwas w swojej definicji również zauważa semantyczno-strukturalną zbieżność z analityczną obserwacją Sawickiego. Badaczka stwierdza, że „każdy element ciągu łączy podobieństwo do elementu poprzedzającego go i następującego po nim. Od pewnego momentu elementy ciągu mogą już nie mieć niczego wspólnego z ogniwem początkowym, choć przynależą do tego samego ciągu" [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 38-39]. Artur Rejter dodaje, że „odmiany prereportażowe i okołoreportażowe poprzedzające ukonstytuowanie się przywołanej odmiany reportażu funkcjonują w ciągu gatunkowym wyodrębnionym na podstawie zasady podobieństwa rodzinnego"[54]. Badacz wpisuje się w konstatacje Marii Wojtak, Janusza Sławińskiego i Ludwiga Wittgensteina. Wskazują one na cechy o różnorakiej funkcji w odniesieniu do wzorca gatunkowego [Rejter 2004: s. 7-17]. Maria Wojtak w artykule *Przemiany stylowe w obrębie gatunku literackiego (na przykładzie komedii polskiej XVII i XVIII wieku* [2021] stwierdza, powołując się na ustalenia Stefana Sawickiego:

> Do analiz zmierzających do scharakteryzowania najważniejszych zmian, jakim podlegał gatunek i ustalenia ich przyczyn bardzo przydatne jest pojęcie ciągu gatunkowego. Na ciąg gatunkowy składają się, zgodnie z ustaleniami S. Sawickiego, powstające kolejno utwory tego samego gatunku. Określony tekst literacki można rozpatrywać jako ogniwo ciągu łączne z relacją prawdopodobieństwa, zarówno z ogniwem poprzedzającym go, jak i następującym po nim [Wojtak 2021: 5].

Konstatując: należy zwrócić uwagę na precyzyjne wskazanie dominant bytów tworzących ciąg gatunkowy oraz uwzględnić, jeśli analizy dotyczą przeobrażeń wewnątrz gatunków, szereg zjawisk tekstotwórczych funkcjonujących także poza nimi oraz specyficzne powiązania i zależności między gatunkiem, tekstem, stylem i dyskursem o dookreślonych funkcjach, intencjach oraz celach. Reportaż literacki jest odmianą utrwaloną w tradycji – począwszy od tekstów Konrada Wrzosa czy Melchiora Wańkowicza – aż po utwory Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall, Mariusza Szczygła, Wojciecha Tochmana, Agaty Tuszyńskiej, Małgorzaty Szejnert czy Pawła Goźlińskiego. Nie jest jednak odmianą gatunkową silnie skonwencjonalizowaną. Zależy raczej od inwencji twórców i ich świadomości gatunkowej,

[54] Zob. Wojtak M., 2001, *Pragmatyczne aspekty analiz stylistycznych tekstów użytkowych*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice; Indyk M., 1986, *Spójność tekstów językowych*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław; Wittgenstein L., 1972, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa.

w której ujawniają się pewne przyzwyczajania, predylekcje lub poszukiwanie innowacyjnych (kreacyjnych rozwiązań dziennikarskich na poziomie wszystkich aspektów wzorca gatunkowego).

Na podstawie obserwacji bogatego materiału źródłowego można wskazać cztery etapy, w których krystalizowały się i ewaluowały dominanty gatunkowe reportażu literackiego Hanny Krall. Zaznaczam, że przedstawione poniżej obserwacje i wnioski nie są stwierdzeniem i wykazaniem ewolucyjności typów wypowiedzi Krall na poziomie aspektowym, lecz obejmują również inne zakresy komunikacji werbalnej, choć odwołują się do kategorii gatunku:

**I etap: - lata siedemdziesiąte XX wieku** – krystalizowanie się słynnej krallowskiej składni opartej na wypowiedzeniach prostych i parataktycznych, obecność związków frazeologicznych tylko w głosach dopuszczonych, dążenie do lapidarności reporterskiego zapisu, zasada jeden bohater – jedna historia, czyli pisanie tu i teraz, stosownie wyprofilowany dystans reporterki do opisywanej rzeczywistości przejawiający się w konsekwentnym zapisie narracji w 3 osobie l.p., metoda obserwacji dziennikarskiej, sporadyczne ujawnianie się reporterki w tekście – słynne stwierdzenie „mnie tam nie ma, interesujący są ludzie i ich historie", zasada tzw. wirówki, czyli kondensowanie wypowiedzi bohaterów (jedno zdanie znaczące zamiast kilkunastu); przyjmowanie punktu widzenia bohatera w aspekcie stylistycznym wzorca gatunkowego polegającego na zapisie reporterskim stylizowanym na język bohatera (idiolekt) – ujawnienie jego sposobu myślenia i hierarchii wartości, teksty zbudowane jako mozaika lub kolaż, narracja linearna (rzadziej), liryzacja i rytmizacja wypowiedzi odautorskich z przewagą opisowości, dążenie do skrótowości zapisu dziennikarskiego – eliminowanie słów, które Hanna Krall uważa za *zużyte*;

**II etap: – lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku** – odejście od reportażu referencyjnego na rzecz fikcji związanej z pojawieniem się tematu Zagłady (fikcja na zasadzie prawdopodobieństwa, aluzji lub analogii do czasów zaprzeszłych, których nie sposób odtworzyć w referencyjnie wyprofilowanej narracji), zwrot w stronę mikronarracji i antynarracji z wyraźnie zaznaczoną tożsamością reporterskiego *ja*- oświetlonego perspektywą genologiczną i dyskursywną z uwzględnieniem wszystkich aspektów wzorca gatunkowego, forma reportaży-mikropowieści – zwłaszcza *Sublokatorki* i *Okien* – przejęcie wyznaczników powieści postmodernistycznej – fragmentaryzacja tekstu, wielowątkowość, wariantowość losów bohaterów, ujawnianie się reporterki w tekście (nie tylko jako narratorki, ale również

bohaterki opowieści), która towarzyszy protagonistom i ma realny wpływ na ich życiowe decyzje np. przeprowadzenie Marty-Żydówki ze świata czerni do rzeczywistości jasnych, którym wszystko się należy metodą wiktymologii (pomoc ofiarom traumy wojennej), pojawienie się licznych odwołań intertekstualnych i intersemiotycznych, obecność praktyk metatekstowych, mieszanie czasów, retardacje, dochodzenie do prawdy o wydarzeniach poprzez skrupulatne śledztwo dziennikarskie, suspens, pointy egzystencjalne;

**III etap: – końcówka lat dziewięćdziesiątych XX wieku i początek lat 2000. XXI** – budowa dziennikarskich miniatur wokół *szczegółów znaczących*, rezygnacja z *dyktatu literackości* na rzecz skrótowego, rwanego opisu przedstawianej rzeczywistości (najczęściej jej wycinka), przewaga prostych wypowiedzeń, mozaikowa oraz kolażowa budowa korpusu, eksperymentowanie z łączeniem form literackiej lokucji – opowiadanie w 1, 2 i 3 osobie liczby pojedynczej, świadomie i konsekwentnie przemyślane zostawianie *pustych miejsc* lub dopisywanie wariantywnych zakończeń, teatralizacja scen (pisanie scenariuszowe), potrzeba formy na zapisanie uczuć, żeby nadać im stosowny wymiar i dystans, elipsa jako redukcja opisowości i liryczne zrytmizowanie narracji (poetyzacja rzeczywistości), fascynacja prozą faktu, niedokończone, urwane zdania, pozostawienie czytelnika z zadaniem pragmatycznego scalenia tekstu;

**IV etap: – lata dwudzieste XXI wieku – *Krall ekstremalna* – określenie Mariusza Szczygła:**

- wykrystalizowanie dominant gatunkowych reportażu literackiego Hanny Krall – maksymalna skrótowość opisu, przewaga wypowiedzeń prostych, konsekwentne ukrywanie się reporterki za opowiadaną historią, prostota, lapidarność, opowiadanie poprzez *szczegóły znaczące* – powinowactwo z zapisem internetowym – jedna sytuacja odsyła do drugiej na zasadzie hiperłączy, zachowanie point o charakterze egzystencjalnym, odejście od formy kolażowej na rzecz linearnego zapisu lub mozaiki, nieliczne zderzenia punktów widzenia, opisy postaci poprzez ich zewnętrzne atrybuty – bez wnikania w psychologiczne motywacje, podkreślenie roli przypadku w życiu bohaterów, zachowanie tekstowych wykładników fikcji, rezygnacja z uniwersalizacji treści – brak uogólnień [Kaliszewski, Żyrek-Horodyska 2018: 21-58]; [Piechota 2012: 155-173].

Badacze reprezentujący rozmaite dyscypliny naukowe próbują wskazać cechy dystynktywne reportażu literackiego[55], który jest odmianą szerszej kategorii, czyli reportażu fabularnego drukowanego coraz częściej w formie książkowej. Nie jest to nowa praktyka, jednak wielu czytelników utożsamia taki sygnał z literackością reportażu[56]. Celem mojej analizy dominant gatunkowych Hanny Krall jest zarówno stwierdzenie normatywnych lub spetryfikowanych przez uzus społeczno-literacki kanonów, jak również wskazanie kierunku i charakteru procesu/procesów przełamywania schematów, tworząc lingwistyczny portret opisywanej odmiany gatunkowej. Andrzej Kaliszewski i Edyta Żyrek-Horodyska w książce *Fakty i artefakty. Formy paraartystyczne w mediach* [2018] zauważają, że termin *reportaż literacki* kojarzy się z *hybrydycznością* i *transgresyjnością*. Stwierdzają, że gatunkiem prymarnym wobec omawianej odmiany jest *nowela* z jej dominantami, wśród których wyodrębniają: zwięzłość, jednowątkowość akcji, przejrzystość fabuły, dramaturgię zdarzeń, wydarzenia o charakterze przyczynowo-skutkowym. Niektóre z wymienionych cech noweli charakteryzują reportaże z pierwszego okresu twórczości Hanny Krall. Można więc uznać, że jest ona jednym z gatunków prymarnych wobec reportaży literackich. Należy do nich zaliczyć również wszelkie formy pamiętnikarsko-kronikarskie, listy, relacje, szkice portretowe i środowiskowe, gawędy czy dzienniki. W *Słowniku gatunków literackich* [Bernacki 1999: 567] uznaje się, że kontynuacją reportażu literackiego może być np. powieść reportażowa lub historyczna z dominantą autobiograficzną. Przywołane definicje nie oddają jednak istoty przemian, które zachodzą w twórczości Hanny Krall. Autorka konsekwentnie wymyka się łatwym zaszeregowaniom a rodzaj ewolucji ma charakter *sinusoidalny*. Dominanty obecne w pierwszym okresie twórczości reporterki powracają niespodziewanie w najnowszych utworach – po kilkudziesięciu latach – fikcja od podjęcia tematu Zagłady towarzyszy reporterce w wielu współczesnych tekstach, a *szczegóły znaczące* występują w jej pisarstwie od początku lat siedemdziesiątych – jednak zmienia się ich funkcja.

[55] Monika Wiszniowska w książce *Zobaczyć-opisać-zrozumieć. Polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium* [2017] wyodrębnia cechy reportażu literackiego. Zalicza do nich: reportażowość, specyficzną konstrukcję podmiotu opowiadającego, przezroczysty język, refleksję wbudowaną w materię tekstu, wykraczanie poza doraźność, postawę humanistyczną, którą rozumie jako konsekwencję przyglądania się człowiekowi z różnych perspektyw oraz zaniechanie jednoznacznych ocen o charakterze wartościującym.

[56] Kazimierz Wolny-Zmorzyński stwierdza, że „nie należy utożsamiać reportażu literackiego z książkowym. Badacz łączy jednak odmianę literacką w większym stopniu z edycjami książkowymi, a publicystyczną ze sferą doraźnych komentarzy i sprawozdań w mediach masowych" [Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski, Furman 2006: 58].

W pierwszych reportażach były składnikami opisywanej rzeczywistości, od 2013 [*Biała Maria*: 2013] roku stały się *szczegółami znaczącymi*, czyli wprowadzają istotne przeobrażenia na poziomie wszystkich aspektów wzorca gatunkowego z dystynktywnym uwzględnieniem struktury, ponieważ organizują akcję, modelują przestrzeń tekstów dziennikarskich Hanny Krall i charakter wypowiedzi oraz generują kody reportażowe. Elipsa jako sygnał przemian stylowych obecna jest w dziełach Krall od mikropowieści *To ty jesteś Daniel* [2001] i wciąż decyduje o artyzmie oraz nieemocjonalnej składni reporterki (semantyczna i syntaktyczna powściągliwość, mówienie poprzez *ściśnięte gardło*, niedopowiadanie, wymowna rola milczenia – jak w konstrukcjach poetyckich Tadeusza Różewicza) [Kaliszewski, Żyrek-Horodyska 2018: 64]. Związki frazeologiczne znikają tuż po wydaniu tomu *Sześć odcieni bieli* [1978]. Wskazane praktyki komunikacyjne mają związek z dążeniem reporterki do kondensacji treści i lapidarnego opowiadania o świecie – bez zbędnych „zawijasów" i „pióropuszy". Andrzej Kaliszewski określa reportaż literacki jako odmianę gatunkową reportażu fabularnego, którą cechuje odejście od spetryfikowanych wzorców na rzecz kreacyjności twórców, zazwyczaj mistrzów zawodu, których świadomość generyczną oświetla tożsamościowe *ja*- stające się w procesie twórczego działania. Badacz uznaje zatem, że reportaż literacki cechują:

- wyłamywanie się z ograniczeń normatywizmu,

- wzbogacenie konwencji narracyjnej (np. zastosowanie stylu innych gatunków, wypowiadanie się z pozycji narratora wszechwiedzącego, wprowadzanie pogłębionych charakterystyk bohaterów),

- konceptyzm (zwłaszcza w aspektach stylistycznym i strukturalnym wzorca gatunkowego),

- świadome zastosowanie fikcji, ikoniczność, naprzemienność motywów statycznych i dominujących tzw. sokołów – jak w prozie artystycznej [Kaliszewski, Żyrek-Horodyska 2018: 22-24].

Michał Szulczewski określa omawianą odmianę gatunkową reportażu fabularnego jako tekst o dużej doniosłości oraz innowacyjności w obrębie stylistycznych rejestrów. Maria Gołaszewska upatruje różnic między reportażem „czystym" a literackim w obecności fikcjonalnego obrazu świata i związanych z tym zabiegów o kreacyjnym i konceptowym charakterze – zwłaszcza w obrębie aspektów strukturalnego, pragmatycznego i stylistycznego. Maria Wojtak wspomniane praktyki ujmuje w typologicznych rozstrzygnięciach, sygnalizując,

że wszelkie przekształcenia świadczące o literackości reportażu wiążą się z parametryzacją gatunku. Uczona rozpatruje zmiany (ewolucję) w reportażach, zauważając stopniowe odchodzenie od wariantu kanonicznego na rzecz konkretyzacji tekstowych będących reprezentacją wzorców adaptacyjnych (pożyczki gatunkowe – globalne lub cząstkowe) oraz alternacyjnych (derywacje, kontaminacje) czy okazów, które pozostają luźno powiązane z centrum pola gatunkowego i sytuują się na jego obrzeżach – uwzględniając koncentryczny charakter owej przestrzeni. O konceptyzmie genolożka pisze również w kontekście reportaży publicystycznych i traktuje wspomniane praktyki dziennikarskie jako wyzwalanie się spod dyktatu literackości.

Magdalena Piechota zauważa z kolei inne dominanty literackości w reportażu: eseizację, kolażowość, obecność uniwersalizującej paraboli i technikę filmowych zbliżeń [Piechota 2011: 45]. Andrzej Kaliszewski dostrzega sygnały literackie w reportażach Hanny Krall na poziomie narracji. Badacz uznaje, że reporterka jako narratorka występuje – na wzór powieści – jako organizatorka opowieści (relacji) – jej charakteru, nasycenia i tempa. Ustala też relacyjność między segmentami korpusu oraz ich wzajemne uwikłania, decyduje o rodzajach wprowadzenia w tekst bohatera oraz sposoby jego współistnienia z pozostałymi postaciami, charakteryzuje go bezpośrednio lub pośrednio – poprzez głosy dopuszczone lub wypowiedzi stowarzyszone typu: dokumenty, zdjęcia, listy. Może również burzyć ciąg przyczynowo-skutkowy, zaczynać narrację od środka lub końca (struktury filmowe), stosować rozmaite techniki budowania zaskoczenia (suspensu). Ma prawo przyjmować rozmaite role czy wcielenia reporterskie np. słuchaczki, rekonstruktorki, obserwatorki zdarzeń (jak w typowym reportażu referencyjnym) lub wpisać się w tekst jako narratorka wszechwiedząca. Wspomniane eksperymenty odnajdujemy w mikropowieściach *Sublokatorka*, *Okna* czy *To ty jesteś Daniel* lub *Biała Maria*. W cytowanych utworach toczy się gra między referencyjnością a fikcją oraz metodami pracy dziennikarza – obserwacyjną, zdystansowaną lub wewnątrztekstową, zaangażowaną w praktyki kreacjonizmu, które z reportaży publicystycznych (problemowych) przenikają do innych odmian reporterskich typów wypowiedzi np. ukształtowanych przez znaczące wpływy literatury. W zależności od inwencyjnych eksperymentów autorów. Zazwyczaj mistrzów dziennikarskiej profesji.

Z pozycją narratora wszechwiedzącego wiążą się rodzaj narracji i fikcjonalność oraz częste stosowanie mowy pozornie zależnej – wnikanie w świat, motywacje, wyobraźnię

i myśli głównego bohatera/bohaterów, monologi czy repliki dialogów. Ujmowany w ten sposób artyzm zbliża reportaż literacki do struktur powieściowych i jest przejawem ewolucyjności gatunku z natury referencyjnego, który poszerza jego poetykę o nowe dominanty. Podstawową funkcją reportażu jest informowanie o faktach oraz rozpoznanie ich ukrytej struktury. Rozpatrując problem ewolucyjności odmiany literackiej reportażu fabularnego, należałoby poszerzyć zakres funkcji języka reporterskich konkretyzacji. W tekstach będących rezultatem pożyczek gatunkowych obok wspomnianej funkcji informacyjnej i przedstawiającej, pojawiają się również: autoteliczna (poetycka), konatywna i metatekstowa (obecna w twórczości Krall od lat siedemdziesiątych XX wieku). Językowe eksperymenty, zindywidualizowane formy narracyjne, poszukiwanie własnej ekspresji oraz rozmaitych konceptów, które wzmacniają związek twórców z czytelnikami zauważa Małgorzata Krakowiak: „W ostatnich latach dostrzega się interesujące przykłady ciążenia tekstów reportażowych – na nowo – w stronę form powieściowych. Dowodzą tego utwory znakomitych polskich reportażystów: *Synapsy Marii H*. Hanny Krall z 2020 roku oraz *Wszystkie wojny Lary* Wojciecha Jagielskiego" [Krakowiak 2024: 145].

Ze stanowiskiem badaczki polemizuje Katarzyna Frukacz, która analizując współczesne reportaże, postrzega omawiane zjawisko w kategoriach *skażenia literackością* i traktuje jako niebezpieczne dla tożsamości gatunku [Frukacz 2013: 153]. Autorka zauważa, że powstanie odmiany reportażu literackiego spowodowało rozszerzenie kompetencji reporterów. Ich zbliżenie do konwencji powieściowej oraz uobecnienie w tekście budzi pytania natury genologiczno-ontologicznej: jak daleko mogą posunąć się w eksperymentach twórcy, którym nie wystarczy relacjonowanie wydarzeń?, czy sięganie po środki literackiego obrazowania lub struktury powieściowe oraz szukanie dla siebie miejsca wewnątrz tekstu nie grozi zbytnim subiektywizmem?, czy należy powiadamiać o tych praktykach czytelników i czy upodobanie do hybrydyzacji reportażu nie jest tylko drogą do formalnych eksperymentów, zaspokojenia swoich literackich ambicji lub sztuką dla sztuki? Frukacz zauważa, że nie tylko problematyczna fikcjonalność, ale również rozluźnienie struktury tekstu związane z nadekspresją autorskiego *ja*- mogą niepokoić badaczy (i świadomych czytelników) hołdujących nienaruszalnym zasadom faktografii, referencyjności (reporter opowiada o rzeczywistości tak, jak ją widzi i rozumie) oraz paktu faktograficznego. To ważny głos – również w kontekście rozważań nad ewolucją reportaży Hanny Krall, która – jak już wstępnie dowiodłam – przy licznych zapewnieniach, że

najważniejsze są dla niej fakty, chętnie sięga po rozwiązania charakterystyczne dla prozy powieściowej.

Wskazanie na ewolucyjny charakter gatunku i stylu reportaży oraz mikropowieści Hanny Krall wymaga metodologicznego namysłu. Dysponując bogatym materiałem źródłowym, stwierdzam, że w opisie ewolucyjnych przemian utworów mistrzyni dziennikarskiej profesji zastosuję metody: preskryptywną, deskryptywną (obie się dopełniają) z wybranymi elementami metodologii diachronicznej i jakościowej oraz własne przemyślenia związane z czynnym uprawianiem zawodu reporterki (od 27 lat). W najważniejszych kwestiach deskrypcji pozostanę jednak przy ustaleniach i wskazówkach Marii Wojtak, która w artykule *Genologiczna analiza tekstu* [2014] oraz innych, późniejszych publikacjach uwzględniających interesującą mnie problematykę, przyjmuje holistyczną perspektywę respektującą postawy genologów reprezentujących odmienne dyscyplinowe postawy badawcze. Dzięki szerokiemu spojrzeniu na gatunek, jego status oraz wspomniane przez uczoną rozmaite przekształcenia w obrębie wzorca generycznego, zaproponowane przeze mnie analizy materiału egzemplifikacyjnego zyskają pełniejszy i dojrzalszy obraz. Stworzą również pretekst do dalszych naukowych obserwacji w interesujących mnie aspektach podświetlonych tożsamością genologiczną i dyskursywną twórców z uwzględnieniem stanowisk naukowych oraz świadomości dziennikarskiej Hanny Krall. Przypominam zatem podstawowe wyznaczniki analizy tekstów (typów wypowiedzi) w ujęciu Marii Wojtak:

- rozpoznanie gatunku wypowiedzi, jaki się w niej aktualizuje;

- ustalenie typu aktualizacji (realizacja, reprezentacja, okaz);

- analizy powinny łączyć w sobie aspekt deskryptywny z preskryptywnym;

- uwzględnienie kompetencji i świadomości gatunkowej twórcy komunikatu;

- analiza sygnałów gatunkowych, czyli takich zewnętrznych cech wypowiedzi, które pozwalają wstępnie i hipotetycznie dookreślić reprezentowany przez nią gatunek – sposób ekspozycji tekstu, komponenty ramy tekstowej, czyli typowych dla gatunku początków i zakończeń;

- analiza aspektu strukturalnego wzorca gatunkowego – rama tekstowa, opisanie stopnia jej schematyczności czy formuliczności lub przewagi sygnałów fakultatywnych, ocenić

konkretne wykonanie, a więc sposób wypełnienia gatunkowego schematu; analiza segmentacji tekstu, dookreślenie podziału na segmenty i wskazanie na relacje między nimi;

- analiza pragmatyki tekstu – dookreślenie potencjału illokucyjnego i sposób jego realizacji, nadawca, odbiorca oraz relacja nadawczo-odbiorcza;

- aspekt tematyczny – opis tematyki tekstu, sposobu jej prezentacji, a więc uwzględnionych punktów widzenia w opisie świata oraz hierarchii wartości;

- aspekt stylistyczny – prezentacja najważniejszych cech stylistycznych zrealizowanych w tekście i ich porównanie z cechami przewidzianymi przez wzorzec gatunkowy [Wojtak 2004: 67].

Typologia Marii Wojtak ujmuje gatunek w szerokiej perspektywie badawczej. Zaproponowany przez uczoną scenariusz analizy wypowiedzi, będących aktualizacjami wzorców gatunkowych, pozwala na ujęcie rozmaitych przekształceń we wszystkich wariantach i aspektach wzorca gatunkowego reportażu. Badaczka podkreśla w swoich rozważaniach, że „wzorzec gatunkowy powinien być traktowany zawsze jako całość. Tak też funkcjonuje w świadomości członków określonej wspólnoty kulturowej" [Wojtak 2000: 354]. Językoznawczyni stwierdza również, że warianty i aspekty wzorca należy ujmować we wzajemnych relacjach np. aspekt stylistyczny jest warunkowany strukturalnie, dookreślony pragmatycznie i tematycznie. Genolożka zwraca również uwagę, w kontekście praktyki analitycznej i jej bogatego doświadczenia badawczego, na dynamikę procesów komunikacyjnych, zmienność społecznych i kulturowych uwarunkowań. Wymienione czynniki sprawiają, że wzorzec gatunkowy zyskuje wiele wariantów. Dla wykazania ewolucyjności reportaży i mikropowieści Hanny Krall niezwykle ważne pozostają jeszcze ustalenia dotyczące rodzajów i kształtów tekstowych aktualizacji wzorca gatunkowego. Uczona zauważa, że o realizacji tekstowej możemy mówić, jeśli dziennikarska wypowiedź respektuje większość normatywnych reguł wzorca (wariantu kanonicznego). Tekstowa reprezentacja jest zaś wynikiem bardziej skomplikowanych przeobrażeń we wzorcu gatunkowym – alternacje, adaptacje lub okazy. Lubelska genolożka stwierdza:

Jeżeli indywiduum tekstowe wskazuje jedynie selektywne pole swych gatunkowych odniesień […] to jest tego wzorca tekstową reprezentacją. Istnieją także możliwości kreacji, czyli twórczego naruszania reguł wzorca, choć oczywiście nie w odniesieniu do wszystkich gatunków. Powstają wtedy prawdziwe indywidua tekstowe – okazy.

Granice między reprezentacjami a okazami są niejednokrotnie płynne. W każdym przypadku odbiorca powinien dysponować stosownymi, kodowanymi w tekście indeksami genologicznymi, które będą wskazywały pole gatunkowych odniesień [Wojtak 2000:357].

Warto przywołać jeszcze inne propozycje (koncepcje badawcze), które są nośnym poznawczo głosem w dyskusji o gatunkach, sposobach ich konkretyzacji i kierunkach przekształceń, które zachodzą lub/i mogą zaistnieć w polu gatunkowym i polu gatunkowych odniesień. Stanowiska, które przedstawię, znajdują się m.in. w artykule Mieczysława Balowskiego pt. *Świadomość gatunkowa a wzorzec normatywny (na przykładzie gatunków prasowych*) [2000]. Cytowany w powyższej publikacji Zbigniew Bauer proponuje analizę dziennikarskich typów wypowiedzi, uwzględniając następujące dominanty gatunkowe tekstów reporterskich – problemowych i publicystycznych: gatunek, nadawcę, odbiorcę, kanał, potencjał illokucyjny, weryfikalność w rzeczywistości, częstotliwość ukazywania się, miejsce na kolumnie i w szpalcie, rubryka, wielkość publikacji. Jacek Maziarski uwzględnia: nadawcę, odbiorcę i jego typ, potencjał illokucyjny, temat, konstytucję (warunki i środki przekazu), formę podawczą, kompozycję, schematyzację układu graficznego gazety. Ryszard Borecki zauważa zaś: temat, nadawcę (zwłaszcza stopień jego kreatywności) – [podkreślenie – M.B.], odbiorcę (illokucję), kod, funkcję, sytuację komunikacyjną, środki wyrazu, syntetyczność, autentyczność-fikcyjność, charakter przedstawionego przedmiotu/zjawiska. Walery Pisarek proponuje, by analizy tekstów reporterskich rozpoczynać od wskazania na typ nadawcy, którego nazywa *komunikatorem treści*, następnie ujmuje typ odbiorcy, kod, illokucję, opozycję autentyczność-fikcjonalizm, formę podawczą, temat, stopień zaangażowania warsztatu – [podkreślenie - M.B.], zasięg terytorialny, stopień i rodzaj konwencjalizacji ujęcia tematu [Borecki 2000: 324].

## 2. Analizy reportaży i mikropowieści Hanny Krall w aspektowym ujęciu oświetlonym perspektywą ewolucyjności

Zamierzam wykazać przemiany (ewolucję) w materiale źródłowym, który obejmuje piętnaście najbardziej reprezentatywnych (moim zdaniem) typów wypowiedzi Hanny Krall. Podkreślam uwzględnienie kontekstu powstania utworów w perspektywie diachronicznej, zmieniające się okoliczności ich napisania np. dojrzewanie reporterki do publikacji książkowych. Skupię się na analizie dwóch aspektów wzorca gatunkowego – strukturalnego i pragmatycznego, mając świadomość, że ich badanie ujawni również wybrane i stosownie

wymodelowane elementy pozostałych aspektów. Zaznaczam, że będę badać przedmioty wypowiedzi, które są określane jako reportaże literackie oraz mikropowieści. Krall nazywa je opowiadaniami, nowelami, przypowieściami, ujęciami, skrótami oraz bajkami/baśniami dokumentalnymi. Reporterska optyka różni się jednak od naukowych – genologicznych rozstrzygnięć. Mam świadomość, że wiele analiz pozostanie na etapie pytań, na które nie znajdę odpowiedzi lub przeanalizuję je zgodnie z typologią Marii Wojtak, nie mając pewności, czy kierunek moich osobistych dociekań doprowadzi mnie do satysfakcjonujących wniosków. Zakładam, że przeprowadzone analizy będą miały charakter poglądowy.

### 2.1. Wczesne reportaże Hanny Krall jako świadome reprezentacje wariantu adaptacyjnego wzorca gatunkowego

Zachowam porządek chronologiczny. Zacznę od dwóch reportaży zamieszczonych w tomie *Sześć odcieni bieli* [1978] – *Tematy do reportażu* (TE) oraz *Ja nie chcę wiele, ale nie mniej niż wszystko* (JA). Następnie przeanalizuję mikropowieść *Sublokatorka* (SU) [1985], reportaż z tomu *Hipnoza* [1989] – *Narożny dom z wieżyczką* (ND), z tomu *Taniec na cudzym weselu* [1993] – tekst *Fantom bólu* (FB), z książki reportażowej *Dowody na istnienie* [1995] reportaż *Hamlet* (HA), z tomu *Tam już nie ma żadnej rzeki* [1998] teksty reportażowe: *Dom* (DO) i *Spis rzeczy* (SR) oraz mikropowieść *Wyjątkowo długa linia* (WDL), wreszcie wybrane teksty z tomu *Szczegóły znaczące* [2022] – reportaż *Szczegóły znaczące* (SZ), od którego tom wziął tytuł oraz *Bajki dzieciństwa. O dziadku* (BD) jak również cztery typy wypowiedzi z najnowszej książki Hanny Krall pt. *Jedenaście* [2024] – *Otwock (1) Prusa 11* (O1), *Otwock (2) Prusa 11, cd.*, (O2), *Otwock (3) Sędzia* (O3) oraz *Otwock (4) Heglista* (O4).

Analizy przeprowadzone na użytek niniejszej dysertacji stanowią uzupełnienie/dopełnienie lingwistycznego portretu gatunku. Zajmę się charakterystyką reportaży literackich, które stanowią odmianę reportażu fabularnego występującego w formie książkowej i w wielu aspektach zostały już omówione przez literaturoznawców oraz medioznawców. Były to jednak pojedyncze szkice skupiające się na ogólnie pojętej poetyce typów wypowiedzi reporterki bez ambicji wykazania ich ewolucyjności w perspektywie językoznawczej – dookreślmy – genologicznej zanurzonej w bogactwie przekształceń na poziomie gatunku i dyskursu z uwzględnieniem kontekstu historycznego oraz indywidualnych, kreacyjnie wymodelowanych wyborów reporterki, które ujawniają się

przede wszystkim w przemianach alternacyjnych i adaptacyjnych wariantów wzorca gatunkowego, jak i w jego aspektach.

Charakterystykę aspektową wypada rozpocząć od wczesnych, powstałych w okresie *małego realizmu*, utworów zamieszczonych w tomie *Sześć odcieni bieli.* „To pierwszy zbiór tekstów o PRL-u prezentujący minimalistyczny styl, który stał się specjalnością autorki" [Kaliszewski 2020: 82]. Tom zawiera szesnaście reportaży (tworzą go teksty nowe np. *Tematy do reportażu* lub *Piękna żona sztygara* oraz reportaże z „przemielonych" przez cenzurę tomów: *Szczęścia Marianny Głaz* oraz *Katar sienny*). Reporterka wspomina niszczenie książek w rozmowie z Wojciechem Tochmanem: „Dziesięć tysięcy woluminów cięli specjalnymi nożycami, zawieszonymi jak gilotyna. Drukarze uratowali niektóre egzemplarze *Kataru*" [Szczygieł, Tochman 2015: 154-155].

Próby charakterystyki *małego realizmu* podjął się Aleksander Wilkoń, który wskazał w swojej definicji pewne dominanty stylu utworów powstałych w tamtym okresie. Badacz zwrócił, nieco tendencyjnie, uwagę na opowiadanie o wycinku przedstawionego przez reporterów i prozaików świata poprzez nagromadzenie detali, które nazwał *nużącą faktografią*. Skrytykował również zdystansowaną optykę widzenia rzeczywistości, jakby zapomniał o realiach, z którymi musieli mierzyć się młodzi twórcy. Pisali przecież teksty dla wiodących w tamtym okresie gazet pod specjalnym nadzorem cenzorów:

> Powieści i opowiadania „małego realizmu" znamionuje mimetyczny sposób odtwarzania rzeczywistości, polegający w tym wypadku na dokładnym opisywaniu określonego wycinka rzeczywistości, fascynacji szczegółem, obyczajowymi realiami dnia codziennego. Mówi się, że mali realiści stosują tzw. mikroanalizy, ale jest to pojęcie na wyrost, bowiem nagromadzenie detali, daleko idące urzeczowienie narracji nie idzie w parze z analizami psychologicznymi, a nawet rozmija się z nimi na rzecz nużącej faktografii i tworzenia stereotypowych motywacji w obrazie społecznych powiązań i konfliktów postaci […]. Młodzi prozaicy wolą opisywać, aniżeli odkrywać złożone mechanizmy zjawisk społecznych i ich reperkusje w biografii bohatera; przedkładają lusterka nad soczewki [Wilkoń 1967: 108-109].

Andrzej Kaliszewski przytacza słowa Krall o sposobach zapisu świata w latach siedemdziesiątych XX wieku:

> Miałam dość prosty pomysł na pisanie: jedno miejsce, jedno życie jednego człowieka. Mały realizm wynikał z tego pomysłu. Sprowadzałam wszystko do najdrobniejszych szczegółów. Świat zaczął się składać z koszul non-iron, małych fiatów, zwiędłych gerber, sztucznych szczęk, przecenionej kamionki, fasolki po bretońsku. Nie wiedzieć

czemu świat ów budził niechęć władz, które zatrzymywały kolejne moje książki. Nie było w tym pisaniu ironii. *Było współczucie* [Krall 2017: 39].

Hanna Krall zwraca również uwagę na miałkość i jednowymiarowość języka PRL-u:

W reportażu pisze się o czymś konkretnym, ale musi być rodzaj pewnej *nadwyżki*. W tamtych czasach było o nią trudno. Krępował nas i ograniczał język. Wiadomo, co to jest język PRL-u, wystarczyło wziąć gazetę, włączyć telewizor czy radio. Ten język nie miał formatu, a wdzierał się wszędzie. Ani dobro, ani zło nie miały wtedy formatu. Kiedy się opowiadało tamtym językiem wszystko wydawało się miałkie i szare, bez wyrazu, jakiejś doniosłości, która przecież charakteryzuje naprawdę dobre teksty. Uciekałam w szczegóły, które – już w czytaniu nabierały mocy paraboli czy metafory [Antczak 2015: 88].

W tomie *Sześć odcieni bieli* znalazły się reportaże, które autorka nazywa szkicami portretowymi lub środowiskowymi. Dokonuje zatem pierwszej genologicznej identyfikacji. Analizę gatunkową w perspektywie dyskursywnej, oświetloną świadomością strukturalną i pragmatyczną reporterki oraz jej tożsamością dziennikarską, rozpoczynam od tekstu *Tematy do reportażu* (TE). Przyjmuję, że wypowiedź jest tekstową reprezentacją wariantu adaptacyjnego wzorca gatunkowego reportażu literackiego, ponieważ jej struktura powstała w wyniku pożyczki gatunkowej wiadomości z dominantą publicystyczną. Walery Pisarek stwierdza, że ma ona „możliwie szybko poinformować odbiorcę o tym, co, kto, gdzie, kiedy, jak, dlaczego, z jakim skutkiem zrobił" [Pisarek 2002: 163]. Uznaję również, że analizowany typ wypowiedzi dziennikarskiej poprzez pożyczki gatunkowe (adaptacje cząstkowe) podnosi swoją wartość dokumentarną. Składnikiem inicjalnym ramy tekstowej omawianego reportażu jest jednosegmentowy tytuł wyprofilowany informacyjnie z autotematycznym dookreśleniem (genologiczną etykietą), że autorce chodzi o konkretny gatunek prasowy, czyli reportaż oraz perswazyjnym wskazaniem celu podjętych działań (w domyśle – reportaż musi zostać napisany). Szablonowa nieszablonowość tytułu nie zostaje wzbogacona o dodatkowe wyznaczniki kompozycyjne (nadtytuł czy podtytuł), jak również konceptowo wymodelowaną szatę stylistyczną, stanowi jednak pewien rodzaj gry z tekstem. Jest on parafrazą wypowiedzi dziennikarki. Zawarta w nim potencja tekstotwórcza uruchamia wyobraźnię odbiorców i zaprasza ich do współpracy. Dziennikarka sygnalizuje, że każdy może zostać współautorem reporterskiego tekstu. Dostrzegam w tym zabiegu zmianę w aspekcie pragmatycznym wzorca. Reporterka chce oddać głos bohaterom i w pewnym sensie podporządkować się ich pomysłom. Wspomniany koncept jest gatunkowo wyprofilowanym sygnałem, że autorka tekstu nie ogranicza swojej roli tylko do funkcjonowania jako zdystansowana obserwatorka

określonego wycinka przedstawionej rzeczywistości, ale ujawnia kompetencje świadomej i odpowiedzialnej moderatorki. Zdaniem Grażyny Filip, rzeszowskiej językoznawczyni i komunikolożki, „tytuł utworu nie tylko literackiego, należy niewątpliwie do tych działań językowych autora, które podporządkowane są w sposób ewidentny zabiegom uatrakcyjniającym tekst" [Filip 2003: 243], zaś Anna Starzec z punktu widzenia strategii tekstu (wyprofilowanego faktograficznie), zauważa między innymi, że

tytuły mogą mieć różnorakie funkcje: przyciąganie uwagi odbiorcy nietypowym użyciem słowa – tytuł w roli magnesu; zaskakiwanie odbiorcy, wywoływanie jego zdziwienia lub uśmiechu; nakłanianie do podjęcia interakcji i mobilizowanie do kontynuowania dialogu z autorem [Starzec 1999: 172].

W opracowaniach językoznawczych wskazuje się również poniższe sygnały tytułów, które w strukturze utworu są nie tylko metatekstowym wyznacznikiem początku, ale pełnią również rolę nominatywną, funkcję pragmatyczną – przyciągają uwagę odbiorców i zachęcają do twórczej współpracy w dekodowaniu tekstu. W kontekście analizowanego typu wypowiedzi niezwykle aktualnie brzmią słowa Grażyny Filip, która wskazuje na rolę tytułu w antycypacyjnym ujawnieniu dalszego przebiegu dyskursu – w tym konkretnym przypadku dyskursu dziennikarskiego [Filip 2003: 244].

Krall przedstawia spotkanie z informatorami, potencjalnymi pomysłodawcami tytułowych tematów – Inżynierem, dysponentem i jednym z szefów huty. Można więc wskazany tytuł odczytać jako przejaw specyficznie wymodelowanego konceptu. Pierwszy segment korpusu, który z założenia w skondensowanej lub rozbudowanej poprzez łączenie opisu z dialogiem lub dialogu z refleksjami autorki formie – w zależności od jego kreacyjnych rozwiązań w aspektach wzorca (najczęściej to alternacyjnie wyprofilowane przeobrażenia semantyczno-strukturalne) powinien zawierać najbardziej atrakcyjne treści, aby zaintrygować czytelnika i związać go z bohaterami lub tematem. W konkretnym analizowanym typie wypowiedzi są to metateksty: reporterka odsłania kulisy dokumentacji, zbierania materiału oraz dookreśla rodzaj swojej obecności w tekście – jest dziennikarką „w działaniu", w aspekcie pragmatycznym zdradza swój stosunek do ludzi, którym powierzyła zadanie. Jednak ich perspektywa widzenia świata różni się od reporterskiej. Najchętniej rozmawialiby o pracy, dziennikarka zaś o życiu. Omawiany reportaż kwalifikuję zatem jako innowacyjny metatekst. Jego struktura nawiązuje do układu kolażowego (bogactwo wypowiedzi – dialogi, monologi, które występują w omawianym tekście jako repliki, jednak cechuje je brak szablonowości

w doborze środków stylistycznych) poprzez odejście od normatywnej struktury reportażu na rzecz fakultatywnych rozwiązań kompozycyjnych. Kolaż, jak wskazuje Maria Wojtak, to „przekaz wielogłosowy, eksponujący autonomię nadawców poszczególnych komunikatów, gdyż ma wykrystalizowany globalny cel komunikacyjny, ale nie tuszuje illokucji komunikatów składowych, cechuje go też wyrazista i w tekstach uwypuklona wielostylowość […] może stanowić tekstową realizację gatunku w formie kolekcji lub kolekcji gatunków […] w budowaniu wizji świata odzwierciedla się punkt widzenia nadawcy gospodarującego przekazem […]" [Wojtak 2019: 277]. Struktura tekstu powiązana z jego pragmatyką w (TE) rysuje się zatem następująco:

- jednosegmentowy tytuł,

- brak lidu: można uznać, że jego funkcję przejął pierwszy segment korpusu (nieopatrzony śródtytułem) o charakterze streszczającym, który po alternacyjnych przeobrażeniach zyskał charakter dialogowej repliki – reporterka zwraca się do bohaterów wprost, bez zbędnego dystansu w perswazyjnie wyprofilowanej prośbie wyrażonej w 1 os. liczby pojedynczej: - *Potrzebuję czegoś ciekawego do reportażu*.

Zdaniem Teresy Dobrzyńskiej „pierwsze zdanie inicjujące opowieść realizuje w przestrzeni wewnątrztekstowej dwa zasadnicze typy zadań: wnosi w całość nową informację i to w sposób jawny lub zawiera odwołania do wcześniejszej komunikacji, która jest przez nie pozorowana" [Dobrzyńska 2020: 77]. W przedstawionej powyżej sytuacji nadawczo-odbiorczej wskazane typy zdań oraz ich przekaz pozostają adekwatne do spostrzeżeń badaczki. Początkowo Inżynier proponuje tematy związane z pracą w zakładzie, zachwalając dobre warunki zatrudnienia, wyrabianie norm i koniecznie zimne napoje w bufecie. Reporterka oponuje, więc dochodzi do konfliktu, który dynamizuje akcję reportażu. Zawiedziona pyta: - *Czy to jest właśnie to, o czym pan sam chciałby sobie poczytać?* Dopiero jej stanowcza reakcja uruchamia wyobraźnię Inżyniera: - *Człowiek jako gatunek ludzki lubi poczytać o miłości. Czy to Joyce, czy Camus, czy nasz Żeromski choćby, zawsze trochę tego seksu musi być. Próbowano* – ciągnie Inżynier – *zerwać z tym i pisać o pracy, ale to już takie ciekawe nie było. Więc gdyby się pani udało połączyć razem i pracę, i ten seks, wyszedłby może reportaż*. Uznaję zatem, że pierwszy segment korpusu jest dialogową miniaturą i w wypowiedzi Inżyniera autorka realizuje jeden z paradoksów gatunku – monologową dialogiczność. Omawiany reportaż nie jest linearnym zapisem rzeczywistości, ale zgodnie

z regułą kompozycji kolażowej fakultatywnie rozpoczyna się od środka akcji. Świadomie burzy normatywną praktykę polegającą na inicjowaniu tekstów reportażowych od opisu akcji lub miejsc przedstawionych w zobiektywizowanej formie. Krall zależy na zaskoczeniu czytelników zastosowaną strategią konstrukcyjną i pragmatyczną.

- Kolejnym trzem segmentom korpusu reporterka nadaje tytuły (śródtytuły), które składają się z nadtytułu (1a, 1b, 1c) i tytułu (zapisanego kursywą) (1a',1b', 1c'). W ich ukształtowaniu stosuje zasadę analogii (z małymi odstępstwami leksykalno-syntaktycznymi), która porządkuje autonomiczne teksty – wypowiedzi Inżyniera, dysponenta i jednego z szefów. Warto zauważyć, że reporterka konsekwentnie dużą literą wyróżnia tylko Inżyniera. Nie nadaje też bohaterom imion ani nazwisk. Nie wiemy, w którym zakładzie dzieje się akcja reportażu. To przejaw uniwersalizacji przedstawionej rzeczywistości oraz illokucyjnego przesłania dziennikarki, która zaznacza powtarzalność podobnych praktyk w peerelowskich realiach.

1a. Temat proponowany przez Inżyniera

1 a' *Ostatnie słowo w dziedzinie erotyki*

1b. Temat dysponenta

1b' *Życie rodzinne*

1c Temat jednego z szefów

1c' *Zasady integracji*

- formuła finalna.

Ciekawym zabiegiem narracyjnym Hanny Krall jest ujawnienie się reporterki w pierwszym segmencie, który uznałam za miniaturę z dialogową dominantą. W rozmowie z informatorami dziennikarka realizuje zasadę zderzania punktów widzenia (konflikt), zaś w monologowo wyprofilowanych wypowiedziach bohaterów – każda w osobnym segmencie - ujawniają się cechy monologowej dialogiczności, budując napięcia w tekście i charakteryzując bohaterów pośrednio – poprzez ich sposób wysłowienia się i pomysł na tytułowy temat reportażu. Jednak i w tych uszczegółowionych partiach tekstu dziennikarka wyraźnie zaznacza węzły dialogowe jako ślady reporterskich, zakulisowych działań, a więc i zasadę zderzania punktów widzenia. „Odciska się na nich piętno dialogu, jaki reporter przeprowadzał

przygotowując tekst" [Wojtak 2004: 285]. Poniżej przykład opisanej strategii komunikacyjnej, która dominuje w reportażu:

- *Czy nie robiłem w terminie wszystkich analiz*? - zapytałby magister, a czynnik społeczny musiałby przyznać, że analizy były robione na czas, i do tego bezbłędnie. – *A czy może ona nie miała porządku w narzędziach*? I czynnik znów musiałby się z magistrem bezwzględnie zgodzić.

Należy zauważyć, że w sygnowanych śródtytułami segmentach korpusu następuje kontaminacja punktów widzenia. Krall, ukrywając się za bohaterami, przyjmuje ich perspektywę oglądu rzeczywistości, zachowując jednocześnie zdystansowaną, reporterską optykę. Wymodelowany w ten sposób podmiot mówiący dookreśla semantyczno-syntaktyczne i pragmatyczne wyprofilowanie narracji, typowe dla *wczesnej Krall*, o czym w posłowiu do tomu pisze Maciej Wierzyński:

Reporterka cytuje bohaterów w ten sposób, żeby to, co powinno być jej tekstem własnym, brzmiało jak język swojego rozmówcy. Więcej, zapisuje go pojęciami, jego sposobem myślenia. Jak o robotnicy, to językiem tej robotnicy, jak o Inżynierze, to językiem tego Inżyniera. Daje to złudzenie pełnego autentyzmu, choć domyślamy się, że to tylko chwyt formalno-językowy [Wierzyński 1978: 273].

Dwie perspektywy widzenia świata składają się zatem na ogląd wycinka świata przedstawionego w monologach bohaterów. Sytuację nadawczo-odbiorczą komplikuje stopień naddanej narracyjności. Krall przedstawia informatorów, natomiast oni charakteryzują hipotetycznych bohaterów przyszłego reportażu zachowując swój styl wypowiedzi, eksponując rolę społeczną połączoną na zasadzie kontrastu z wysłowieniem się o charakterze idiolektalnym. Ich predylekcje do wybranych zagadnień zdradzają jednak kim są, jakimi wartościami kierują się w życiu i co najbardziej ich interesuje. Inżynier, w 1 os. lp. trybu przypuszczającego, kreśli obraz możliwej do opisania miłosnej fascynacji anonimowego magistra (można się jednak domyślać poprzez uszczegółowiony opis, że mówi o sobie), który mając żonę i dzieci, zakochuje się w wydawaczce narzędzi. Opowiadający podkreśla, że taką sytuację należałoby stanowczo napiętnować, jednak gdyby owa pracownica podniosła kwalifikacje, romans mógłby ubarwić atmosferę w zakładzie i wszyscy w nowym świetle zobaczyliby magistra, który przecież ma prawo do miłości, a w dodatku wzorowo wyrabia normę. Inżynier w swojej wypowiedzi sięga po potocyzmy: *żona zaczajałaby się przy bramie*, *dla mężczyzny może być taka wydawaczka sporą pociechą, każdy wie, jak wygląda u nich sytuacja z mieszkaniami*. W emfatycznie wyprofilowaną wypowiedź Inżynier (reporterka)

wplatają wypowiedzi realizujące kolejny paradoks gatunku – upotocznioną oficjalność: *czynnik nie może zrobić nic więcej*, *musimy stać na straży interesów rodziny*, *on powinien bezkonfliktowo wyprowadzić całe zagadnienie*. Zatem również na poziomie syntaktyczno-stylistycznym można zauważyć próby zderzania punktów widzenia.

W dialogicznie wyprofilowanym monologu dysponenta magazynu materiałów sypkich pojawia się z kolei hipotetyczna opowieść o upokorzeniu. Jego bohater mógłby być dostawcą materiałów niestopowych, żona pisać zaś doktorat i obracać się w naukowych kręgach, które lekceważyłyby pracownika fizycznego. Ową przypuszczalność graniczącą z pewnością, że związek może się z tego powodu rozpaść, reporterka zaznacza modalizatorem tekstowym: *boję się dalszego ciągu*. Dysponent, który monologuje, używa wyspecjalizowanej leksyki, czyli realizuje z woli autorki, która owe monologi przeredagowała, regułę stylistycznego i funkcjonalnego usamodzielnienia w wymiarze illokucyjnym. Sposób jego wysłowienia się zawiera leksemy związane ze stanowiskiem w hucie: *dolomit*, *fluoryt*, *wapno*, *kamień wapienny*, *stalownia*, *ładunek*. W udramatyzowanym monologu, kreśląc portret potencjalnego bohatera, dysponent stwierdza, że „*mógłby on lubić książki, ale tylko konkretne: „Lubi czytać, ma kilka zaczętych książek, jedną Kamienną górę, nie, nie kamienną, Szklaną górę, to jest rzecz o gruźlikach. Czarodziejską górę? Możliwe, ale jej chyba nie skończy, bo tam się za mało dzieje*”. To jedno zdanie ujawnia jego literacką niewiedzę i jest metonimicznie wyprofilowaną odmianą pragmatycznej strategii reporterki. Można przypuszczać, że zamierzony zabieg służy dziennikarce do wnikliwej charakterystyki informatora w kontekście żony jego bohatera, która pisząc doktorat orientuje się w literackich konotacjach.

Jeden z szefów proponuje temat o zasadach integracji w zakładzie. Jego monolog jest dokumentarnym sprawozdaniem ze stosunków między kadrą kierowniczą a załogą, szczególnie kiedy świętują Dzień Hutnika lub Sylwester. Opowiada w czasie teraźniejszym, po reportersku – faktograficznie i skrótowo. Ciekawym konceptem reporterki jest naddane uporządkowanie wypowiedzi i ujęcie jej w tzw. zasady szefa, które można zakwalifikować do gatunku użytkowego – instrukcji obsługi, na zasadzie intertekstualnych odwołań do *Dekalogu*, którymi rządzi stosownie wymodelowana i konsekwentnie zrealizowana zasada porządkującej wywód symetrii leksykalno-semantycznej:

Pierwsza zasada: *szef powinien płacić za wszystkich, a już w każdym razie za samego siebie. Trzeba płacić demonstracyjnie, by wszyscy widzieli i by nikt nie mógł powiedzieć, że się pije za własne pieniądze.*

Druga zasada: *szef nie ma prawa się upić*.

Trzecia zasada: *szef musi porozwozić wszystkich podwładnych do domu*.

Czwarta zasada: *przyjechawszy już z takim podwładnym ma obowiązek zadzwonić do drzwi i wytłumaczyć żonie, z jakiej okazji się piło. Kiedy żona zobaczy, że to jest sam szef, nie będzie robiła na drugi dzień żadnych wymówek.*

Poszczególne segmenty reportażu łączą się ze sobą na zasadzie analogii – monologują pracownicy huty. Ich wymyślone historie spaja hipertemat (cecha kolażu) – powstawanie konkretnego tekstu dookreślonego genologicznie w tytule. Zasada symetrii nie oznacza jednak szablonowości konkretnych wypowiedzi. Mimo ukształtowanych analogicznie śródtytułów segmenty korpusu zawierają zróżnicowane wypowiedzi. Każda z nich inaczej charakteryzuje bohaterów – zarówno w doborze leksyki, jak również semantyczno-strukturalnego ukształtowania monologowych miniatur. Założyć więc można, że nieprofesjonalni „dziennikarze", czyli informatorzy, których głosy budują potencjał illokucyjny reportażu oraz ich punkty widzenia krzyżujące się z optyką reporterki, jak również – wyrażone w zróżnicowanej szacie stylistycznej wypowiedzi oraz hierarchia ich wartości determinują strukturę tekstu oraz dookreślają jego pragmatyczne przesłanie. Kontekst życiowy gatunku mieści się w odwołaniu reporterki do wiadomości prasowej. Konkludując, należy podkreślić, że Hanna Krall, przedstawiając w metatekście kulisy powstawania (TE), ujawnia przede wszystkim przesłanie reportażu, które wypadałoby utożsamić ze słowami jednego z szefów: „Można z człowiekiem o wszystkim porozmawiać i będzie on z większym zrozumieniem odnosił się potem do potrzeb zakładu". Reporterka, odsłaniając tajemnice warsztatu reporterskiego, obnaża działanie systemu, w którym człowiek jest zaledwie częścią dobrze naoliwionej maszyny, a jego potrzeby, rozterki i tęsknoty zawsze pozostaną w cieniu wielkiej huty. Można jedynie pomarzyć o innej rzeczywistości sprzedając reporterce swoje obawy – zakamuflowane tematy.

Inny reportaż z tego samego tomu zatytułowany *Ja nie chcę wiele, ale nie mniej niż wszystko* (JA) zaliczam do szkiców portretowych. Tekst jest stosownie wymodelowaną

reprezentacją wariantu adaptacyjnego wzorca gatunkowego reportażu literackiego. Powstał w wyniku pożyczki gatunkowej struktury wiadomości dookreślonej publicystycznie i realizuje konwencję mozaiki (reprodukowane wiadomości, cytaty wierszy, schemat oszustwa ujęty w formę instrukcji, sprostowanie/postscriptum redakcyjne). Maria Wojtak podkreśla, że [mozaika – dopowiedzenie – M.B.]

> to jeden ze sposobów tekstowej realizacji konwencji gatunku w formie kolekcji lub kolekcji gatunków. Jest też przekazem jednogłosowym, monotematycznym i adresowanym do określonej grupy odbiorców, a ponadto zasadniczo monointencyjnym. Może funkcjonować jako komunikat samodzielny lub składnik większej, sekwencyjnie skomponowanej całości [Wojtak 2019: 277].

Konsekwencje decyzji reporterki o takim wymodelowaniu wypowiedzi można odnaleźć we wszystkich aspektach wzorca gatunkowego analizowanego reportażu. Szczególnie interesujące jest jego strukturalne ukształtowanie (uboga, ledwie zarysowana delimitacja), jak również związana z nią pragmatyka wypowiedzi autorskiej (oparta zarówno na kontraście między sposobami reporterskiego relacjonowania, jak i na specyficznych związkach łączących reporterkę z główną bohaterką tekstu). Ważnym składnikiem illokucji prezentowanego typu wypowiedzi jest zmienność jego funkcji np. maskowanie parenetycznych intencji autorki lub emfatyczne wypowiedzi Małgorzaty P. – głównej bohaterki. W (TE) jest nią bezrobotna, ale utalentowana poetka. Reporterka nie ujawnia jej nazwiska ani nazwy miasteczka, w którym mieszka, ale jest wyraźnie zafascynowana wierszami, które pisze. Małgorzata P. nie ma łatwego życia: zapożycza się, oszukuje sąsiadów i męża, jednak wszystkie jej działania usprawiedliwia talent literacki – konkretnie egzystencjalne wiersze, którymi komentuje swoje nieudane, skazane na porażkę życie. Model kompozycyjny reportażu składa się z ramy tekstowej[57], którą tworzą następujące wyznaczniki:

[57] W *Małym słowniku terminów teorii tekstu* odnajduję następującą definicję delimitacji: „Delimitacja to identyfikacja i odgradzanie jednych elementów tekstu od innych oraz wyznaczanie granic tekstu jako całości. Delimitację tekstu rozpoznaje się dzięki delimitatorom tekstowym, pozwalającym na odczytanie sygnałów, których istnienie sprawia, że dany obiekt przedstawia się jako pełny pojedynczy tekst, nie zaś jako fragment lub zlepek części różnych całości [Dobrzyńska 1974: 5]. Wspomniana badaczka formułuje następujące cele badań delimitacji tekstu: ujawnienie tożsamości funkcjonalnej elementów różnego rodzaju będących znakami delimitacyjnymi; wykrycie ich związków z określonymi kontekstami rodzajowymi i gatunkowymi; ukazanie fakultatywności wyboru deliminatora w ramach określonego gatunku, czyli określenie repertuaru znaków granic możliwych w danym kontekście; badanie współwystępowania deliminatorów w postaci wiązki znakowej; badanie opozycji deliminatorów początkowych i końcowych; zbadanie odrębności technik delimitacyjnych w tekście pisanym i mówionym [Dobrzyńska 1974: 7].

- Tytuł utworu, który zaliczam do tytułów-cytatów (reporterka replikuje fragment wiersza Małgorzaty P.) – jest wyprofilowany metaforycznie i pośrednio charakteryzuje główną bohaterkę (jej roszczeniową postawę wobec ludzi), w prymarnym odczytaniu staje się również przejawem konceptyzmu (artystycznej kreatywności) – gry z czytelnikiem o charakterze adaptacyjnym (tytuły w formie adaptacji realizują się poprzez cytaty, parafrazy, aluzje lub naśladowanie określonych form wypowiedzi czy ich segmentów, które są sygnałami generycznymi, więc ułatwiają czytelnikom identyfikację gatunkową określonego typu wypowiedzi); czytelnik nie zna przesłania utworu, więc poprzez ów cytat reporterka kieruje go w rejony poezji, zaś intencje dziennikarki ujawniają się stopniowo, zgodnie z wybraną strukturą (mozaiki tekstowej)[58]. Maria Wojtak traktuje tytuł jako składnik określonych gier komunikacyjnych. Uczona wyróżnia gry tytułu z tekstem i gry tytułu z czytelnikiem[59]:

- Brak lidu (konsekwentnie utrzymana praktyka komunikacyjna we wszystkich reportażach analizowanego tomu);

- Formułę inicjalną tworzy zdanie w funkcji powiadamiającej i dyrektywnej oraz komisywnej: „Z Małgorzatą P. w windzie". Jest ono typem wyrażenia o charakterze metatekstowym: wprowadza główną bohaterkę, sugeruje miejsce zdarzeń oraz ujawnia rolę reporterki. Teresa Dobrzyńska stwierdza, że: „delimitująca wypowiedź metatekstowa dotyczyć może też układu, sposobu redakcji, zasady ujęcia tekstu w całość […] [Dobrzyńska 2020: 73]. Badaczka zauważa również, że w rozmaitych tekstach pisanych zdanie inicjalne „charakteryzuje się brakiem wyrażeń mających właściwości nawiązań […] [Dobrzyńska 2020: 77];

- Korpus tekstu nie został podzielony na sygnowane śródtytułami segmenty (element derywowany[60]), jednak pewne sygnały strukturalne (porządkujące) rozbudowanej

[58] Maria Wojtak konkluduje, że liczne gatunki mają ramę tekstową złożoną z tytułu. Genolożka wymienia wśród nich wzmiankę, komentarz i felieton. Uznaje, że w praktyce analitycznej można posługiwać się tylko terminem tytuł (prosty lub złożony) jednak zaznacza, że takie działanie byłoby znacznym uproszczeniem, ponieważ zrezygnowanie z nazwy nagłówek byłoby w opinii uczonej „naruszeniem uzusu terminologicznego typowego dla prasoznawstwa" [Wojtak 2004: 22]. Uczona uwzględnia zatem w praktyce analitycznej termin nagłówek w odniesieniu do wieloskładnikowej struktury, terminem tytuł posługuje się zaś gdy ma na myśli tytuł główny bez względu na to, czy funkcjonuje samodzielnie czy w zestawieniu z nadtytułem lub podtytułem.

[59] Zob. [Wojtak 2004: 22-23], [Markiewicz 1996: 275].

[60] „Derywacja tekstowa" – termin utworzony przez Jerzego Bartmińskiego na wzór terminu używanego w gramatyce generatywnej" – stwierdzają Katarzyna Wyrwas i Katarzyna Sujkowska-Sobisz, autorki *Małego słownika terminów teorii tekstu* [2005]. Zdaniem badaczek termin oznacza „proces przekształcenia działający na poziomie tekstu. Za derywację uznaje Bartmiński operacje streszczania tekstu. Badacz sądzi, że streszczenie ma się do operacji streszczania tak jak derywat do procesu derywacji, a zatem streszczenie będąc derywatem

wiadomości ujawniają się w wyimkach tekstowych prezentujących wiersze bohaterki (zapisywane konsekwentnie kursywą) oraz za pomocą modalizatorów tekstowych, które replikują chronologię zdarzeń, jak również zapowiadają zmiany. Układają się one symetrycznie z niewielkimi przekształceniami w warstwie syntaktyczno-leksykalnej, tworząc regularną kompozycję zgodnie z zasadami ciągu przyczynowo-skutkowego. Można uznać, że struktura tekstu ma charakter łańcuszkowy, zaś jej głównym celem jest zaciekawienie odbiorców, związanie z główną bohaterką, a nawet spolaryzowanie czytelników – w perspektywie aksjologicznej. Poniżej adekwatne przykłady opisanej praktyki komunikacyjnej:

1. Z Małgorzatą P. w windzie.

2. Z Małgorzatą P. do sklepu, do Marioli.

3. Z Małgorzatą P. do pana Michała, instruktora spawaczy.

4. Z Małgorzatą P. przy jarzębiaku.

Reporterka konsekwentnie powtarza człon konstrukcji nominalnej. Niewielkim przeobrażeniom, wskazującym kierunek akcji, ulegają pozostałe segmenty, ponieważ są wyrażeniami bezokolicznikowymi, w które jednak po niewielkich przekształceniach można wprowadzić osobową formę czasownika. Reporterce zależy jednak na skrótowości, kondensacji treści (ekonomizacja tekstu) i spójności przekazu wyrażonego dyrektywnie. Zacytowane wypowiedzenia bezokolicznikowe pełnią zastępczo zarówno rolę śródtytułów, choć nie są regularnie wyróżnione w korpusie, jak również eksponują nominatywną, deskryptywną i pragmatyczną funkcję języka w analizowanym typie wypowiedzi;

- Formuła finalna – poetycko wyprofilowana pointa reportażu;

- Sprostowanie redakcyjne/postscriptum wyjaśniające oszustwo bohaterki, która przypisała sobie wiersze poetki Ewy Lipskiej; element zaskoczenia, komunikacyjne zakłócenie jako niezamierzony koncept autorski.

Spetryfikowany przez uzus układ mozaikowy reportażu, przełamany sygnałami fakultatywności na poziomie struktury oraz jego pragmatyki, sugeruje kreacjonizm reporterki. Maria Wojtak, wskazując na wieloaspektowe, inwencyjnie wyprofilowane przemiany

tekstu oryginalnego tworzone może być metodami skrótu i/lub uogólnienia i/lub przekładu z jednego systemu pojęciowego na inny i/lub opisu metatekstowego" [Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 27-28].

gatunkowe w perspektywie dyskursywnej, które zaobserwowała w praktyce analitycznej, podkreśla, że „najogólniejszą skalę paradoksów wyznacza oscylowanie między jednolitością kanonicznego wariantu wzorca gatunkowego a heterogenicznością pozostałych wariantów, dzięki którym powstają nowe odmiany gatunkowe lub gatunki" [Wojtak 2004: 20]. Dziennikarka przedstawia tylko pewien wycinek z życia bohaterki, jednak liczne odwołania do przeszłości i plany Małgorzaty P. pozwalają sądzić, że tekst jest wymodelowany jako parabola ludzkiej egzystencji i powstał w wyniku starannej dokumentacji reporterskiej. Bohaterka jest ofiarą systemu i własnej chciwości. Za metonimiczną kurtyną skrywa się jej prawdziwe oblicze – kobiety, która przegrała życie, więc wszystkie nieetyczne działania są w jej mniemaniu usprawiedliwione, a nawet konieczne. Ciekawym konceptem strukturującym tekst jest ujawniony przez reporterkę plan bohaterki na wyłudzanie pieniędzy – to działanie niemal systemowe, przemyślane i konsekwentnie wdrażane. Opis procederu Krall rozpoczyna od inicjalnego pytania:

- Jak pożycza się od ludzi pieniądze? W głodne dzieci nie wierzy nikt, w chorobę matki prędzej, ale to nie są wielkie kwoty, już raczej pogrzeb matki, ale najlepiej pożycza się na ciążę. Znów jestem w ciąży, a mam już pięcioro, mój mąż jest bardzo religijny i nie zgadza się na zabieg, muszę to zrobić w tajemnicy, prywatnie, a lekarz każe sobie płacić.

Przytoczony cytat w mowie zależnej ujawnia ważną cechę bohaterki: zdolność do kombinowania i grania na ludzkich emocjach. Można uznać, że wyekscerpowany fragment jest swoistą lekcją obsługi, jak wyłudzać pieniądze. Uznaję go za adaptacyjny wariant wzorca gatunku użytkowego, jakim jest instrukcja.

Reporterka towarzyszy Małgorzacie P. w procederze i jednocześnie go opisuje. W dziennikarskiej typologii Krzysztofa Kąkolewskiego taki rodzaj aktywności dziennikarskiej nazywa się *obecnością unaoczniającą* (bohaterka i reporterka wspólnie działają, dziennikarka opisuje również podejmowane czynności), co sugeruje osobliwą grę między reporterskim subiektywizmem a obiektywizmem. Można zatem uznać, że Krall jako wspólniczka i obserwatorka działań bohaterki traci dziennikarski dystans. Należy jednak zauważyć, że reporterka znalazła dzięki takiemu ustrukturowaniu tekstu odpowiednią formułę zapisu sytuacji szokującej i budzącej, wśród mieszkańców bloku, w którym „ukrywa się" bohaterka, szczególny rodzaj zgorszenia. Sytuacja nadawczo-odbiorcza zagęszcza się. W wymiarze illokucyjnym reporterka opowiada o „wyjątkowym" życiu bohaterki z należytym dystansem

w 3 os. lp., jakby chciała zawiadomić czytelników, że proceder Małgorzaty P. nie jest do końca spowodowany jej charakterem, a raczej uwięzieniem w bezdusznym systemie, zaś w partiach tekstu, kiedy Krall ujawnia się jako wspólniczka, kontynuuje narrację pierwszoosobową oraz wprowadza replikowane dialogi wartościujące osadzone w perspektywie aksjologicznych dylematów. Dla przykładu fragmenty tekstów zobiektywizowanych, przedstawionych z należytym dystansem:

Zbyszek [mąż Małgorzaty P. – M.B.] dał dla Marioli trzy tysiące złotych. Małgorzata P. trzyma je teraz w kieszeni spódnicy w spoconej ręce. Coraz bliżej stoiska Marioli, już widać kolejkę, a przecież Marioli należy się wdzięczność, bo sama pożyczyła te pieniądze, jak usłyszała wrzask kobiety spod trzydziestki zrobionej w konia.

Zbyszek wychowywał się w porządnym domu, pod opieką religijnej matki, która wpajała w niego skromność, uczciwość i prawdomówność. Zbyszek aprobuje wszystko. Jej [Małgorzaty P. dopisek – M.B.] nieślubne dziecko i wspólny pokój, który mu zaproponowała, choć to wielki grzech i jej wiersze, i wszystkie niezwykłości ich rodziny, tak niepodobnej do wszystkich. Dla Zbyszka nie do zniesienia jest jedno tylko: kłamstwa i oszustwa jego żony, i Małgorzata P. wie, że od nich to oczy Zbyszka zrobiły się całkiem czarne, a kiedyś były brązowe.

Przykłady narracji niezobiektywizowanej, kiedy reporterka towarzyszy bohaterce w oszukiwaniu mieszkańców bloku, wyraźnie aprobuje jej działania lub sama podejmuje interwencję, żeby uchronić Małgorzatę P. od kolejnej awantury, utrzymane są konsekwentnie w narracji pierwszoosobowej z elementami perswazji lub wypowiedzi wyprofilowanej dialogowo, zbudowanej zgodnie z regułami sceny filmowej. To kolejny przejaw twórczej inwencji Krall. Demonstruje i jednocześnie demaskuje poprzez takie usytuowanie siebie w tekście – w warstwie stylistycznej i pragmatycznej – uzyskując efekt szablonowej nieszablonowości – proceder wyłudzania pieniędzy. W illokucji tekstu wskazuje jedynie, że podobne działania są powszechne, ale zazwyczaj nie uczestniczą w nich reporterzy. Schemat opisanych czynności w kreacyjnie zarysowanej komunikacji przynosi odwrotny efekt od prymarnego założenia. Odsłaniając mechanizmy oszustwa, Krall pozostawia ocenę czytelnikowi. Nie potępia bohaterki, nie wskazuje odbiorcom, jak powinni ocenić to, co robi ani tym bardziej, w żadnym fragmencie tekstu, nie odrzuca argumentów Małgorzaty P. Zachowuje należyty dystans, skupiając się na relacjonowaniu zdarzeń poprzez szczegółowy zapis reporterski. Poniżej adekwatne przykłady „prowokacji dziennikarskiej" łączącej dwie role i perspektywy nadawcze: obecność unaoczniającą i wcieleniową:

Małgorzata P. zostaje w taksówce, a ja głaszczę po rękawie pana instruktora. Panie Michale, mówię z pokornym, przymilnym uśmiechem, przecież pan jest dobry, od razu to poznałam po pana oczach, odda pan obiektyw

Małgosi, prawda? I pan Michał idzie gdzieś, wraca z kolegą – świadek musi być, to chyba jasne – i wręcza mi – o Jezu, po prostu wręcza obiektyw jakby nigdy nic Janpol Color, a po pieniądze przyjdzie do Małgosi w poniedziałek.

Z Małgorzatą P. popijamy jarzębiaczek, który kupujemy w drodze do domu, w euforii, zapomniawszy całkiem, że jest już środa, ale pamiętając, że jest to dzień wypłaty w zakładzie Zbyszka i za chwilę rozlegną się dzwonki wierzycieli. Zamykamy drzwi, nakazujemy dzieciom, żeby nie otwierały nikomu, i rozmawiamy cichutko, szeptem.

W ostatniej chwili łamie się i wyjmuje z kieszeni tylko dwa papierki. – Mariolek kochany, z resztą wpadnę jutro, zobaczysz…- Mariolka surowo, zerkając w stronę lady, na której ma wyłożony towar: - Żeby mi to było ostatni raz, słyszy pani, pani Małgosiu? – i wymykamy się szczęśliwe, spocone na ulicę z uratowanym tysiącem złotych. Małgorzata P. szepce cicho: – No, czy ona nie jest bezczelna?

Reporterka współczuje Małgorzacie P., jednak próbuje obiektywizować tekst w obrębie wszystkich aspektów wzorca. Buduje napięcie, krzyżując dwie perspektywy widzenia świata: zdystansowaną i zaangażowaną wyzyskując tym samym efekt zderzania punktów widzenia na poziomie semantyczno-leksykalnym. W tekście można zatem odnaleźć wypowiedzi bohaterki adresowane do dziennikarki (Małgorzata P. wyjaśnia przyczyny swojego załamania, komentuje postawy innych, usprawiedliwia się) lub wypowiedzi związane z naturalną sytuacją komunikacyjną stosowane dla jej uwiarygodnienia. Nie są one jednorodne stylistycznie i wiążą się z wielogłosowością reportażu oraz rozmaitymi konceptami pragmatyczno-stylistycznymi. Krall charakteryzuje bohaterkę bezpośrednio poprzez uszczegółowione opisy jej wyglądu i zachowań, używając leksyki potocznej: *wezmę kochanka*, *muszę schudnąć*, *powinnam ufarbować włosy*, *wprawić zęby trzeba*, *sukienka by się przydała*. Bohaterka zaś często wzmacnia perswazyjny zamiar, używając leksemów w funkcji deminutywnej np. *Mariolek*, *Zbysiulek*, *Zbysiul*. W tkankę reportażu Krall wpisuje cytaty z wierszy Małgorzaty P. To celowy zabieg stylistyczny uwypuklający kontrast charakterystyki pośredniej bohaterki, uznawany za reporterski naddatek uwznioślający przedstawioną sytuację oraz przejaw świadomej, konsekwentnie przemyślanej intertekstualności wzbogacającej portret Małgorzaty P.

Wiersze, które można uznać za teksty stowarzyszone, decydują po pierwsze o kwalifikacji reportażu jako kolekcji gatunków, po drugie pełnią rolę poetyckiego komentarza do przedstawionych zdarzeń. Współtworzą zatem wieloaspektowy (heterogeniczny) typ wypowiedzi. Cytowane w reportażu poetyckie wyimki należy uznać również za literacko wyprofilowaną lokucję życia w domu Małgorzaty P. Krall twierdzi, że opisywanie/zapisywanie życia wymaga od reportera znalezienia odpowiedniej formuły. Zastosowane przez autorkę

zabiegi są zatem przejawem kreacyjności dziennikarki i jej wyjątkowej wrażliwości na znaczenie oraz melodię słów. Poniżej stosowne przykłady aplikowanej przez reporterkę strategii:

*Z mojego domu wszystkie drzwi odeszły.*

*W moim domu nie było larów ani penatów*

*Ani szafek z woskowanymi maskami przodków.*

*Przez mój dom przeszedł anioł. Wszystkie grzechy przeszły. Z mojego domu okna wychodziły na deszcze.*

*W moim domu próbowano wyhodować twarz.*

*Wszystkim było nienormalnie. Mieli myśli i dreszcze.*

*Od nadpsutych futryn okiennych aż po Ojcze Nasz.*

Inny fragment wiersza można potraktować jako ironiczny komentarz do decyzji bohaterki, która zamierza popełnić samobójstwo: „*Od poniedziałku za Małgorzatą P. zaczęło chodzić takie wielkie, wielkie pragnienie, żeby nie żyć*" – pisze Krall.

W poetyckim ujęciu zmienia się perspektywa oglądu owego zamiaru:

*Samobójstwo*

*Należy popełniać po śniadaniu.*

*Na śniadanie najlepiej wypić szklankę mleka.*

*Mleko posiada dużo witaminy A.*

*Witamina A chroni przed chorobami oka.*

*Oko służy do patrzenia.*

*A patrzeć należy na świat.*

Metafora *patrzenia na świat* ujmuje w poetycki cytat sposób zapisu rzeczywistości przez reporterkę, która nieustannie zmienia punkt widzenia. Jej rola sytuuje się między faktograficznym ujęciem tematu a wartościującą postawą (parenetyczną) – stosownie maskowaną. Koncepcyjnie wymodelowany zabieg służy wyeksponowaniu kolejnego paradoksu w adaptacyjnym wzorcu gatunkowym. Krall dokonuje świadomych i umotywowanych pragmatycznie wyborów między upotocznioną oficjalnością (narracja trzecioosobowa) a uoficjalnioną potocznością (narracja pierwszoosobowa). Zmienność i wielostylowość tekstu wynika z różnorakiej (przemyślanej i konsekwentnie zrealizowanej) dynamiki reporterskich ról. Zdystansowana postawa dziennikarki obiektywizuje rzeczywistość,

uprawdopodobnia przedstawioną sytuację, zaś kreacyjne *alter ego* bohaterki (reporterka w roli wspólniczki) należałoby potraktować jako ciekawy chwyt semantyczno-stylistyczny i pragmatyczny, ponieważ w znacznym stopniu decyduje o illokucji prezentowanego typu wypowiedzi. Dziennikarka celowo ujawnia liczne konflikty Małgorzaty P. Kobieta jest skłócona z mężem, Mariolką, sąsiadką spod siódemki i trzydziestki, panem od aparatu i jeszcze kilkoma osobami, od których pożyczyła pieniądze, ale ich nie zwróciła. Wielość głosów i oglądów zestawiona w różnorodnie wyprofilowanych sytuacjach i semantycznych strukturach (opis, komentarz, dialog) wiąże się z polifonicznością reportażu na różnych poziomach tekstu i heterogenicznie wymodelowaną szatą stylistyczną wypowiedzi, które wykazałam w przeprowadzanej analizie. W formule finalnej tekstu, czyli poetycko wyprofilowanej poincie pojawia się cytat, który stanowi tytuł reportażu (JA). Można więc uznać, że tekst został ujęty w symboliczną ramę. Krall, pochylając się nad losem Małgorzaty P., próbuje dorównać bohaterce i kończy reportaż metaforycznym obrazem domu, nad którym unosi się balon z poezją. Reporterka nie wie jeszcze, że autorką wierszy jest Ewa Lipska. Nieświadoma dziennikarka do końca zachowuje obiektywizm. Paradoks owej sytuacji odkrywa dopiero list do redakcji, w którym właściwa autorka wierszy wyprowadza reporterkę z błędu.

Odmienny model sytuacji nadawczo-odbiorczej funkcjonuje w pozostałych reportażach dziennikarki z analizowanego tomu, która podkreśla, że jest niewolniczo przywiązana do faktów i wie o bohaterze wszystko. W (JA) można założyć model pragmatycznej przewagi bohaterki nad dziennikarką. Opisana praktyka ujawnia się w dominującym przyjęciu jej punktu widzenia (konceptyzm autorki), hierarchii wartości (podanych czytelnikowi niejako na odwrót, inwersyjnie), a w aspekcie stylistycznym sposobu wysłowienia się i wyartykułowanym potencjale illokucyjnym reportażu: tekst został wydrukowany, Małgorzata P. zwróciła na siebie uwagę. Autorkę omawianego typu wypowiedzi (w oczach mniej wyrobionych literacko odbiorców) usprawiedliwiają jedynie te partie reportażu, w których obiektywizuje przedstawiony wycinek rzeczywistości. W analizowanym tekście toczy się kreacyjnie wymodelowana gra między obiektywizmem a subiektywizmem reporterskiej narracji.

Uznaję, że ukształtowanie opowieści jest mistrzowską realizacją jednego z paradoksów gatunku. W aspekcie pragmatycznym próba utożsamienia się reporterki z procederem Małgorzaty P. realizuje reguły obiektywizowanej subiektywności. Zauważmy zatem, że ewolucyjne przemiany zrealizowano w omawianym reportażu uwzględniając paradoksy

gatunkowe wariantu adaptacyjnego. Zaobserwowano również niespotykaną w tekstach Krall polaryzację reporterskiej optyki oraz koncepty stylistyczne – przejęcie przez reporterkę sposobu wysłowienia się bohaterki oraz jej hierarchię wartości w skomplikowanym procesie aprobowania procederu *jako sposobu na jego potępienie*. W aspekcie illokucyjnym najważniejszego odkrycia dokonuje nie reporterka, ale Ewa Lipska. Budząca współczucie Małgorzata P. przegrywa. Zastosowane przez reporterkę koncepty świadczą o jej świadomości gatunkowej wymodelowanej pragmatycznie oraz o tożsamościowym stawaniu się reporterskiego *ja*-. Skomplikowana narracja – prowadzona z dwóch pozornie wykluczających się perspektyw – wzbogaca potencjał illokucyjny tekstu, ale nie ułatwia czytelnikom oceny. Sytuacja pragmatyczna stawia ich w roli obserwatorów, mimowolnych świadków i poniekąd sędziów (po ujawnieniu oszustwa).

### 2.2. *Sublokatorka* jako okaz. Wpływy powieści postmodernistycznej na aspekt strukturalny wzorca gatunkowego mikropowieści reporterskiej

Genologiczno-lingwistyczna analiza mikropowieści *Sublokatorka* (SU) jest zadaniem skomplikowanym ze względu na niejasny status ontologiczny dzieła Hanny Krall. Utwór ukazał się w 1982 roku w paryskiej księgarni Zofii i Kazimierza Romanowiczów. W Polsce, trzy lata później, w drugoobiegowej, krakowskiej *Oficynie Literackiej*. Oficjalnie książka zadebiutowała w 1989 roku dzięki wydawnictwu *Iskry*. Przechodząc do aspektowej analizy mikropowieści wyprofilowanej metatekstową świadomością autorki, stwierdzam, że wypada prezentowany typ wypowiedzi zaliczyć do okazów w formie kolekcji gatunków. Jest on zatem wypowiedzią politematyczną, poliintencyjną i poligatunkową (reportaż, powieść postmodernistyczna, reprodukowane wiadomości, cytaty listów i utworów literackich, repliki wypowiedzi konkretnych, znanych z historii osób np. Jacka Kuronia czy Tadeusza Kantora, metatekstowe komentarze sygnalizujące sposób ukształtowania tekstu). Okazy, jak zaznacza Maria Wojtak, poszerzają zakres innowacyjności gatunku. Lubelska uczona określa je jako wypowiedzi oryginalne. Stwierdza (do czego poczyniono już wcześniej liczne odwołania merytoryczne i bibliograficzne na poszczególnych etapach tej rozprawy – stąd w tym miejscu ograniczam się do twórczego skorzystania z podstawy metodologicznej w celu uniknięcia powtórzeń), że są one nie tylko próbą poszerzania konwencji reportażu, czyli odejściem od skodyfikowanych zasad formujących wzorce kanoniczne usytuowane w centrum koncentrycznie

ukształtowanego pola gatunkowego na rzecz fakultatywnych innowacji typów wypowiedzi, które przynależą np. do publicystyki lub gatunków literackich. W tym konkretnym przypadku modelem prymarnym (kontekstem życiowym) wobec okazu jest powieść postmodernistyczna. Maria Wojtak uznaje okazy za formy synkretyczne. Strukturalnie i pragmatycznie nawiązują one do innych wybranych gatunków spoza ich prasowej odmiany i sytuują się na obrzeżach pola gatunkowego. Pod względem stylistycznym można traktować je jako *formy otwarte*. Mikropowieść (SU) literaturoznawcy zaliczają do hybryd. Irena Chawrilska uznaje, że dzieła o wskazanym statusie cechuje niepowtarzalność i niemożność reprodukowania. Mogą zaistnieć tylko raz w świadomości twórcy i odbiorcy. Badaczka deklaratywnie stwierdza, że:

> w kulturze hybrydycznej, w której rozmaite dyskursy przenikają się i mieszają, hybrydy taktowane jako rodzaj doświadczenia, funkcjonują na styku, nieustannie są na pograniczu, na granicy semiosfery przekraczają kolejne dyskursy […] u podstaw hybrydy leży heterogeniczność ontologiczna, ponieważ nośnikiem sensu w przypadku tego typu dzieł są również ukształtowanie fizyczne oraz materialny fundament [Chawrilska 2013: 40].

Uznaję zatem (SU) za okaz będący rezultatem przemian we wszystkich aspektach wzorca gatunkowego pod wpływem poetyki powieści postmodernistycznej, choć należy wyraźnie zaznaczyć, że opisywany typ wypowiedzi, luźno powiązany z kanonicznym wzorcem gatunkowym reportażu, pozostaje jednak jego (reportażu) reprezentacją w sensie twórczych odniesień do reguł owego wzorca, na tyle jednak przejrzyście, by nie naruszały tożsamości prototypu [zob. Wojtak 2004: 33-34; Wojtak 2011: 17]. Zanim przystąpię do analizy (SU) oświetlonej świadomością gatunkową reporterki w perspektywie komunikacyjnej, wskażę cechy powieści postmodernistycznej, jak również sygnały gatunkowe reportażu literackiego Hanny Krall, które w obrębie adaptacyjnie wyprofilowanych przekształceń, stworzyły analizowany typ oryginalnej wypowiedzi.

Zdaniem Piotra Jakubowskiego powieść postmodernistyczną charakteryzują antynarracyjne dominanty, do których badacz zalicza: zerwanie z arystotelesowską zasadą mimetycznego przedstawiania świata, odejście od linearnego opowiadania i wynikające z niego konsekwencje np. redukcja ciągu przyczynowo-skutkowego, fragmentaryzacja tekstu, luźne związki między segmentami utworu, liczne *puste plamy*, niedopowiedzenia, retardacje, pęknięcia w aspekcie strukturalnym, zachwiana pragmatyka tekstu, luźno potraktowana narracja – autorka i narratorka tworzą jeden konstrukt nadawczy, bohaterki mikropowieści są lustrzanym odbiciem tej samej osoby, brak relewancji zastosowanych środków stylistycznych,

wariantowość losów postaci, niekoherencja semantyczno-strukturalna. Cechy reportażu, które Hanna Krall pozostawiła w okazie, to przede wszystkim: faktograficzność, dokumentaryzm, fikcja wprowadzona na zasadzie prawdopodobieństwa lub analogii czy kontrastu, mowa niezależna, zależna i pozornie zależna, zastosowanie wypowiedzi w 1, 2, i 3 osobie lp. – często w czasie przyszłym złożonym lub w trybie przypuszczającym, redukcja środków stylistycznych na rzecz oszczędności opowiadania (ekonomizacja tekstu), charakterystyka bezpośrednia i pośrednia bohaterów, zasada zderzania punktów widzenia, zachowany pakt faktograficzny i reporterski.

Uznaję, że omawiany tekst-okaz jest reprodukcją formy kolażowej, którą Maria Wojtak charakteryzuje za pomocą następujących sygnałów gatunkowych:

- przekaz wielogłosowy, eksponujący autonomię nadawców poszczególnych komunikatów;

- przekaz monointencyjny, gdyż ma wykrystalizowany globalny cel komunikacyjny, ale nie tuszuje illokucji komunikatów składowych;

- wielostylowość przekazu;

- przekaz w zasadzie monotematyczny (w przypadku politematyczności pojawia się z reguły wspólny hipertemat) i wielogatunkowy;

- może stanowić zarówno tekstową realizację konwencji gatunku w formie kolekcji, jak i decydować o kształcie kolekcji gatunków;

- w budowaniu wizji świata odzwierciedla się punkt widzenia nadawcy komunikatu gospodarującego przekazem, który ukrywa się za głosami ujawnionymi w komunikacie;

- zasada zderzania punktów widzenia w celu aktywizowania czytelników i maskowania parenetycznych (dydaktycznych, edukacyjnych czy kaznodziejskich) intencji przekazu [Wojtak 2019: 277].

Model kompozycyjny (SU) tworzy rama tekstowa, której składnikiem inicjalnym jest jednowyrazowy tytuł (nagłówek). Można go zaliczyć do informacyjnej odmiany, ale należy uwzględnić metaforyczne odczytanie owego ważnego składnika delimitacji tekstu poprzez odniesienie do teorii pól semantycznych. W tej konkretnej reprezentacji tekstowej będzie to pole znaczeniowe leksemu *sublokatorstwo*. Tytuł bezpośrednio charakteryzuje Martę –

jedną z bohaterek mikropowieści i pojawia się na zasadzie symetryczności z używaniem wskazanego leksemu w poszczególnych segmentach korpusu – czasami w rozszerzonej formie o przymiotniki *nasza lub była* Sublokatorka (w zależności od pragmatycznego i tematycznego ukształtowania kontekstu wypowiedzi). Należy zauważyć brak lidu, czyli ważnego sygnału reporterskiej relacji – sprawozdawczości. Reporterka dzieli korpus tekstu na segmenty etykietalnie sygnowane śródtytułami (w formie rzymskiej numeracji), które sygnalizują pojawienie się nowego tematu, jego kontynuację po upływie pewnego czasu lub zaniechanie – zasada fragmentaryzacji łączy się w mikropowieści z licznymi retardacjami, techniką filmowych zbliżeń w opisie bohaterów oraz celowym suspensem. Nie ułatwia jednak nawigacji w tekście. Wyekscerpowanie hipertematu porządkuje sytuację nadawczo-odbiorczą, zaś wątki poboczne wynikają z zastosowanych przez reporterkę przeobrażeń mających uspójnić tekst. Aleksander Wilkoń wskazuje na strategie spójności wypowiedzi, wyodrębniając kohezję i koherencję. Kohezję traktuje jako spójność gramatyczno-formalną zdań, natomiast koherencję ujmuje jako spójność semantyczną zdań lub akapitów. W analizowanym typie wypowiedzi należy uwzględnić przeobrażenia zarówno w obrębie kohezji, jak i koherencji (środki leksykalno-syntaktyczne tworzące układy typu: ogólne - mniej ogólne – szczegółowe; powtórzenia leksykalno-semantyczne: dosłowne lub synonimiczne, parafrazy, parabole; układy kontrastowo-semantyczne: zdania z negacją, przeciwstawienia, antonimy; struktury typu: pytanie – odpowiedź; wypowiedzenia metatekstowe o funkcji scalającej; pointy, logiczne wnioski} [Wilkoń 2002: 72]. Uczony wskazuje scalającą funkcję hipertematu dzieła wielowątkowego, ukształtowanego poprzez fragmentaryzację struktury:

> miejsce hipertematu jest wskazane zazwyczaj na początku tekstu, poczynając od tytułu. Ale hipertemat może też przewijać się przez tekst jako główny czynnik scalający, zszywający poszczególne tematy i podtematy. Akcentowany bywa mocno w zakończeniu utworu, zwłaszcza w dawnych epilogach [Wilkoń 2002: 74].

Z liczącej osiemdziesiąt siedem stron analizowanej mikropowieści wyekscerpowałam trzynaście segmentów korpusu. Układają się kolejno, uwzględniając tekstowe i strukturalne ukształtowanie przedmiotu wypowiedzi na zasadzie schematu kompozycyjnego, mimo celowej fragmentaryzacji struktury tekstu, pod wpływem wyraźnej dominanty koherencyjnej. Jest nią hipertemat strukturujący poszczególne segmenty korpusu wypowiedzi. W aspekcie pragmatycznym jego wyznaczniki pojawiają się jednak niesymetrycznie. Ich obecność wiąże

się z aktywnością Marii – jednej z głównych bohaterek utworu. Hipertemat zaznaczam graficznie pogrubioną czcionką:

I – relacja autorki, która utożsamia się z narratorką zaznaczając perswazyjnie i pod asercją: „załóżmy na chwilę, że ja, narratorka, noszę nazwisko osoby będącej autorką niniejszej książki" [Krall 2017: 103], opowieść narratorki o spektaklu *Sen o Bezgrzesznej*, relacja ze spotkania z Krzysztofem Kieślowskim i jego Ulubionym Aktorem – w tekście nie pada jego nazwisko, ale możemy się domyślać z kontekstu replikowanej rozmowy, że chodzi o Jerzego Stuhra, **narratorka oddaje głos Marii – jednej z dwóch głównych bohaterek utworu, która zaczyna układać fikcyjny życiorys swojego ojca - majora Kralla.**

II – opis Marty – młodej Żydówki, która ukrywa się w przestronnym mieszkaniu Krallów i jest tytułową Sublokatorką, **wprowadzenie podziału na jasność i czerń oraz opisanie cech charakterystycznych dla obu stanów poprzez różnorakie odniesienia do literatury i malarstwa**.

III – **kontynuacja budowania fikcyjnego życiorysu majora Kralla oraz genealogii rodziny Marii, replikowane rozmowy Marii i Marty o świadomości i odwadze młodej Żydówki**, która zawsze wiedziała, że nie należy podchodzić do okna, wychodzić z szafy, kiedy w domu pojawiały się obce osoby i spuszczać wzrok na spacerach, żeby nie ujawnić swojego pochodzenia, wspomnienie wszystkich kobiet, które ukrywały Martę – wyglądały podobnie – włosy upięte w kok, wąskie, zacięte usta, smutne oczy i starannie wyprasowane, białe bluzki.

IV – **powrót do konstruowania fikcyjnego życiorysu majora Kralla**, wprowadzenie kolejnego bohatera – Bernarda Rajnicza – szlachetnego komunisty, który dotknął na Majdanku ciepłych jeszcze prochów zmarłych i podpadł czynnikowi partyjnemu, który w żaden sposób nie mógł zrozumieć tak irracjonalnego zachowania – było to bowiem, w mniemaniu innych komunistów, niedopuszczalne zrównanie losu akowców z obowiązującą doktryną.

V **– relacja z wyjazdu Marii i Marty na Majdanek**, wspólna podróż, którą powtarzały co roku, zawsze w maju, wspomnienie Marty o dziadku, który zginął w obozie, ale nie spodziewając się szybkiego końca, w ostatnią podróż wziął samowar zamiast jedzenia, niezrozumienie Marty przez jej mieszkającą w Anglii rodzinę – konflikt: gdzie jest teraz samowar, czy był metalowy, czy raczej mosiężny?

VI – powrót do wątku Bernarda Rajnicza – relacja z procesu, w którym został oskarżony, **kontynuacja fikcyjnego życiorysu majora Kralla**.

VII – kontynuacja wątku Bernarda Rajnicza.

VIII – opis Sublokatorki podczas powstania warszawskiego, **wspomnienie pierwszego spotkania Marii i Marty po zakończeniu II wojny światowej, Maria odwiedzająca co tydzień Martę, która zamieszkała w dziwnym domu „dorosłych, przedwcześnie dojrzałych dzieci" w Otwocku**, opis domu oraz gości, którzy odwiedzali podopiecznych (Zofia Nałkowska, Julian Tuwim), sposobu wychowywania dzieci (przypomnienie tradycji przedwojennych jako potrzeba zachowania formy), przytoczenie historii małych wychowanków np. Anusi, której wyrósł tylko jeden włos, ale po kuracji nawet on wypadł, Ruty gwałconej przez ukrywających ją chłopów, Andzi, która spędziła wojnę w grobowcu, hipotetyczne założenie, że była Sublokatorka jest w dorosłym życiu (przeskok czasowy) malarką, która tworzy dziwne postaci z dużymi, nieproporcjonalnymi głowami (intersemiotyczne odwołanie do reportażu *Malarnia z o.o.*).

IX – **powrót do wątku Sublokatorki, która rozpoczęła trening jasności**, wprowadzenie postaci Wernera - podobnie jak Rajnicz był szlachetnym komunistą, który zakochał się w żonie przyjaciela – kobiecie o brzydkich dłoniach, relacja owej kobiety o tym, jakie relacje łączyły ją z mężem i Wernerem.

X – **opowieść o Marii, która szuka zajęcia, wpada na pomysł, żeby malować, ale podobnie jak niegdyś była Sublokatorka zaczyna od przerażających dziewczynek z dużymi głowami i wytrzeszczonymi oczami**, które mogły zabijać, **opis treningu jasności Marty „najlepszym sposobem na jasność – radzi Maria - jest wyartykułowanie czerni"**. Jedyne, co można z czernią sensownego uczynić, to przemienić ją w sztukę, jak zrobili Charlie Chaplin, Woody Allen i Bruno Schulz, **prezentacja manifestu Marii – „jedni żyją, drudzy opisują"**, wprowadzenie nowego bohatera – Jacka Kuronia i rozmowy o strachu (jak go pokonać?).

XI – wspomnienie o wybuchu stanu wojennego, **ponowne spotkanie Marii z Jackiem Kuroniem**, telefon byłej Sublokatorki z Izraela, dokąd trafiła w marcu 1968 roku, **rozmowa Marii i Marty o samotności i strachu (różne jego rodzaje).**

XII – **zmiana zawodu Marii, zaczyna pisać doktorat o wiktymologii** (nauka o ofiarach przestępstw), replika rozmowy Marii z promotorem dysertacji, **powrót do wątku jasności i czerni, plan na fachowy, bo oparty na naukowych przesłankach, trening jasności Marty – założenie, że należy porządnie zrozumieć czerń i pozbyć się jej na zawsze**, powrót do wątku stanu wojennego, **ponowne podjęcie tematu treningu Marty i fachowe rady zaangażowanej doktorantki Marii: „*Przeżyjesz wszystko, czego nie chciałaś do końca przeżyć, ponieważ smutek rozpraszał cię i pozbawił sił koniecznych do przetrwania. Wypłaczesz to albo wykrzyczysz, wyśmiejesz, wygadasz, wyziewasz nawet, bo nie wystarczy przeżyć, trzeba jeszcze odreagować, a istnieje sześć sposobów wymienionych powyżej odreagowania czerni*”**.

XIII – ponowne wspomnienie 13 XII 1981 roku, powrót do wątku Bernarda Rajnicza, który mimo więzienia i tortur pozostał komunistą, **pojawienie się wątku osobistego w historii Marii – informacje o niedojrzałym mężu, z którym musiała się rozwieść, powrót do treningu jasności byłej Sublokatorki: „*Na przeżyciu musisz się skupić. Przeżycie wymaga wyjątkowego wprost skupienia, a skupienie wymaga siły. Dużo sił idzie na przeżycie, może dlatego nie starcza ich potem na różne rzeczy, na miłość na przykład albo na pisanie […] Należy wyodrębnić siebie ze świata. Wtopienie się w ludzi i świat zdjęłoby z ciebie odpowiedzialność za własne przeżycie i rozproszyłoby uwagę. Nie dopuszczaj do siebie zbędnego smutku. Smutek mógłby cię osłabić*”, stwierdzenie Marii: NARESZCIE MOŻECIE BYĆ Z NAMI.**

- Formuła finalna mikropowieści została ujęta w zdanie informacyjne wymodelowane konceptowo – przypomina inskrypcję, motto lub tzw. złotą myśl, która jest niedokończonym metatekstem:

„Książka się kończy, kto wie nawet, czy już się nie skończyła, a ja nie napisałam jeszcze o” (autorski zapis bez wielokropka).

Model układów poziomych wyróżnionych segmentów nie realizuje w opisywanym typie wypowiedzi zasady symetryczności w aspekcie tematyczno-pragmatycznym. Czytelnik odnosi wrażenie, że opowieść jest efektem strumienia świadomości i swobodnych skojarzeń, które wpływają na nielinearnie uformowaną narrację. Jedna opowieść uruchamia następną, by wrócić do niej w innym segmencie w dowolnie traktowanej perspektywie temporalnej. Spójności tekstu, oprócz hipertematu, należy poszukiwać również w metatekstach

wewnętrznych oraz strukturach peryfrastycznych i konstrukcjach typu: pytanie – odpowiedź. W (SU) zasadą kompozycji poszczególnych segmentów korpusu rządzi reguła gromadzenia w ich obrębie rozmaitych form wypowiedzi o zróżnicowanych parametrach gatunkowych. Dla przykładu segment XII zbudowany jest z publicystycznie wyprofilowanej wiadomości wymodelowanej dialogowo z licznymi odwołaniami intersemiotycznymi oraz intertekstualnymi poprzez wpisanie w jego przestrzeń fragmentu wiersza Ryszarda Krynickiego z tomu *Niewiele więcej* [1981]. W partiach dialogowych ujawnia się naczelna zasada kompozycyjna organizująca świat przedstawiony, czyli reguła zderzania punktów widzenia – zróżnicowanie poglądów Marii i Marty na problem kategorii czerni i jasności przypisanych ludziom, sztuce, życiu po Shoah. Wspomniane rozwiązania na poziomie architektoniki tekstu determinują aspekt pragmatyczny analizowanego tekstu, wzmacniając konceptowość rozmaicie uformowanych segmentów. Z prezentacją świata przedstawionego w omawianym typie wypowiedzi wiąże się wielokodowość przekazu wynikająca z polifoniczności reportażu i zasadą zderzania punktów widzenia (uwypuklanie referencyjności tekstu). Należy założyć, że autorka książki jest jednocześnie narratorką – obie noszą nazwisko Krall. Narratorka konsekwentnie snuje zobiektywizowaną opowieść w 3 os. lp. czasu teraźniejszego lub przyszłego złożonego, często w trybie przypuszczającym. Maria i Marta są zaś, jak twierdzi Iwona Mandziej, sobowtórkami. Maria zwraca się do swojego alter ego w 2 os. lp. czasu teraźniejszego lub przeszłego. Marta odpowiada zwięźle, zachowuje się jak *Sublokatorka wojenna*, czyli osoba o specjalnym statusie, której przysługuje jedynie milczenie lub potakiwanie. Krall, wzmacniając potencjał illokucyjny tekstu, umieszcza w przedstawionym typie wypowiedzi rozmaicie wyprofilowane czasy, wprowadza sny (przejaw umotywowanej pragmatycznie fikcjonalności) i wariantywne życiorysy bohaterów (celowe poszerzenie pola funkcjonalnego prezentowanego typu wypowiedzi). Analizę modelu aspektowo ukształtowanej pragmatyki przywołanego okazu utrudniają nakładające się na siebie głosy narratorki i Marii. Tę drugą można rozpoznać za pomocą sygnałów stylistycznych tylko we fragmentach poświęconych ojcu lub w dialogach z Sublokatorką. Z obserwacji przekształceń w obrębie illokucji tekstu wynika kilka ważnych dla semantyczno-syntaktycznego ukształtowania wypowiedzi wniosków. Maria i narratorka mają ten sam punkt widzenia świata i reprezentują podobną hierarchię wartości. Maria, którą można również utożsamić z autorką przedstawianego typu wypowiedzi dzieli się swoim życiorysem, który jest zakamuflowanym doświadczeniem wojennym reporterki, z Martą. Skomplikowana sytuacja nadawczo-

odbiorcza wymaga od czytelnika wyjątkowej czujności. Zróżnicowany, poprzez bogactwo kodów werbalnych, przekaz uzupełniają metatekstowe komentarze, które porządkują akcję, głównie w partiach tekstu poświęconych treningowi jasności, i ułatwiają czytelnikowi nawigację w omawianym okazie. Narratorka dzieli wówczas tekst z Marią. Prezentuję poniżej kilka metatekstowych wypowiedzi wyekscerpowanych z przywołanego typu wypowiedzi:

- „*Od pewnego czasu zaczęłam sobie układać różne życiorysy ojca*”.

- „*Nadal siedzę i układam nowy życiorys mojemu ojcu*”.

- „*Pragnę to wreszcie powiedzieć wyraźnie. Ja, córka majora Kralla, jestem jasnym wariantem losu mojej Sublokatorki. (Czy może na odwrót, Sublokatorka jest czarnym wariantem losu mojego). Major Krall mógłby być wariantem jasności Bernarda Rajnicza. A oto rodowód Bernarda Rajnicza, który będzie odtąd jednym z bohaterów niniejszej opowieści*”.

- „*Ale – rodowód. Niestety nie zafundujemy mu prababki Marianny, autorki kilku szlachetnych i postępowych książek o wyzwoleniu kobiet w Austrii. Bernard R. musiał stać się komunistą. Było to nieuniknione*”.

- „*Skoro wiemy już, skąd wziął się komunizm w życiu Bernarda R., możemy powrócić do tematu, to jest do okoliczności zaginięcia majora Kralla*”.

- „*Ta książka powinna skończyć się w niedzielę trzynastego grudnia 1981, po dziesiątej parę minut, kiedy to zobaczyłam Naszą Sublokatorkę po raz ostatni*”.

- „*Rozmowa w świetlicy jest ostatnią sceną z udziałem Bernarda R. w tej książce, toteż powinnam ją przedstawić nieco staranniej*”.

Skomplikowane strukturalno-pragmatyczne ukształtowanie (SU), zbudowane na celowym odejściu od linearnego opowiadania, ograniczaniu zasady zderzania punktów widzenia oraz heterogeniczności użytych środków stylistycznych, wynika również z wprowadzenia w tkankę tekstu wątków autobiograficznych. Małgorzata Czermińska w książce *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie* [1987] podkreśla, że do zrozumienia wątków osobistych w utworach hybrydycznych (okazach) „przestają wystarczać kategorie podobieństwa i autentyczności, stworzone przez Philippe’a Lejeune’a, powstają bowiem utwory, w których mamy do czynienia z jednoczesnością paktu autobiograficznego i paktu powieściowego (co Lejeune wykluczał)” [Czermińska 1987: 11].

Iwona Mandziej stwierdza, że smutek Krall przybrał w analizowanym typie wypowiedzi formę szczególnie zawoalowaną. Badaczka nazywa ją wprost: *irytującą*, zaś Czermińska, pisząc o zachwianiu paktu autobiograficznego i powieściowego, wspomina o ich celu: – służą przełamywaniu konwencjonalnej bariery między fikcją a niefikcją. Mandziej zauważa zaś, że do scharakteryzowania hybrydycznej poetyki (SU) znakomicie przystaje potraktowanie bohaterek jako sobowtórek, ponieważ, jak zaznacza badaczka

przemieszanie elementów autobiograficznych, reportażowych, fikcyjnych, autotematycznego toku narracji i wariantowości wątków fabularnych sytuuje utwór w obrębie tendencji charakterystycznej dla prozy XX wieku, polegającej na synkretyzowaniu w jednym utworze wielu konwencji gatunkowych [Mandziej 1998: 97].

Mikropowieść została negatywnie przyjęta przez środowisko krytyków. Powodów było kilka, jednak najczęściej analitycy omawianego typu wypowiedzi, nie akceptowali peryfrastycznego ujęcia przez Krall polsko-żydowskich stosunków potraktowanych przez reporterkę w aksjologicznej perspektywie – dobro jest jasne, zło czarne. Tomasz Burek uznał, że to sztuczny i nikomu niepotrzebny podział, który rozbija opowieść na segmenty mające w zawoalowany sposób unaocznić poglądy reporterki. Publicysta pisał o „żydowskiej pysze świadomości nieszczęśliwej" [Burek 1986: 21], a Jan Walc zarzucał autorce utrudnianie porozumienia i stosowanie moralnego szantażu wobec Polaków, którzy stojąc po jasnej stronie życia są uprzywilejowani i atakowani przez Żydów aspirujących do owej jasności, która im się nie należy, bo – jak wiadomo – są bezdziatkowi i w swojej pysze uznają: „nasze są popioły, nasza jest Treblinka" [Walc 1987: 11]. Marta, tytułowa Sublokatorka, mówi: „*Jestem u siebie. To moje. Moi Żydzi zaszczuci i bezbronni, moje getto, moje te rozwiane popioły. Cokolwiek mogło się w tym wieku przydarzyć człowiekowi, to moje. Moja jest cała ciemność świata. I po mojej stronie jest prawda*". Jan Walc dopowiada krytycznie, że owo „wywyższenie przez poniżenie" jest formą pychy zupełnie nieuzasadnionej, ponieważ niepotrzebnie polaryzuje społeczeństwo wyczulone na problemy polsko-żydowskich relacji, w tym antysemityzmu. Autorka (SU) wskazuje zaś na istotę prawdziwych motywacji:

ta książka jest o braku, który można pokazać na różne sposoby np. poprzez kontrast jasności i czerni osób, dzieł literackich, malarstwa. Jasność jest przywilejem, czerń niechcianym bagażem, z którego Marta może się wyzwolić przechodząc trening jasności [Janicka, Tokarska-Bakir 2013: 6-7].

Hanna Krall wielokrotnie tłumaczyła się ze struktury książki i jej przesłania, które w perspektywie formalno-pragmatycznej należy uznać za rodzaj wyrażonego wprost

potencjału illokucyjnego dzieła: „z czerni możesz się wyzwolić, lecz jasność jest nieuleczalna". W rozmowie z Jackiem Antczakiem lakonicznie zaznaczyła:

*Sublokatorka* była mi potrzebna, żeby uciec przed miałkością PRL-u. Zarzekałam się, że po napisaniu *Zdążyć przed Panem Bogiem* nie wrócę już do reportaży, ale wróciłam. Napisałam dwie powieści – wspomnianą *Sublokatorkę* i *Okna*, i znowu w moim zawodowym życiu obecne są reportaże [Antczak 2015:56].

### 2.3. *Narożny dom z wieżyczką* jako przykład umotywowanej dyskursywnie fikcji

Po eksperymentalnej mikropowieści (SU) Hanna Krall wraca, jak zadeklarowała, do pisania reportaży. Pod wpływem kreacyjnie wyprofilowanych rozwiązań aspektowych w ujęciu dyskursywnym reporterka zachowała w kolejnym tomie zatytułowanym *Hipnoza* cechy reportażowej referencyjności prezentowanych typów wypowiedzi, jednak – zachęcona konwencją (SU) zastosowała fikcję, mieszanie czasów, wariantowość losów postaci oraz retardacje i fragmentaryzację korpusów zamieszczonych w tomie tekstów. Dziennikarka zdradza w metatekście zewnętrznym inspirację reportaży z wspomnianego tomu: „Było to spotkanie z Krzysztofem Masewiczem, młodym socjologiem, który szukał Boga w buddyzmie, potem w judaizmie, na koniec wrócił do chrześcijaństwa. To on podarował mi *Opowieści chasydów* Martina Bubera" [Antczak 2015: 56]. Krall wspomina, że podczas lektury otworzyły się przed nią tajemnice zaginionej cywilizacji:

Rozpoczęłam czytanie i zobaczyłam imiona, których nie znałam, i nazwy miejscowości, które jako reporterka znałam bardzo dobrze. Imiona należały do cadyków, czyli przywódców duchowych wspólnot chasydzkich, a miejscowości były ich siedzibami. Pamiętam tytuł, który mnie zaciekawił: *Przysucha i szkoły pobratymcze*. Oznaczał on, że w Przysusze był nie tylko ośrodek myśli teologicznej, ale z tej miejscowości wypączkowały jeszcze inne szkoły, między innymi w Warce, Górze Kalwarii i Kocku [Antczak 2015: 132].

W Kocku mieszkali Apolonia Machczyńska i gniewny cadyk, Menachem Mendel. Reporterka zapisała ich losy w reportażu *Narożny dom z wieżyczką* (NA). Uznaję, że omawiany utwór jest stosownie wymodelowaną tekstową reprezentacją adaptacyjnego wariantu wzorca gatunkowego reportażu literackiego, ponieważ powstał wskutek przekształceń związanych z pożyczką gatunkową artykułu wyprofilowanego publicystycznie.

Realizacja owych przeobrażeń, fakultatywnych wobec struktury usztywnionego wzorca kanonicznego, który jak zaznacza Maria Wojtak, stanowi punkt odniesienia dla twórców, a nawet pewien rodzaj potencji, jednak jest rzadko reprodukowany, świadczy o ewolucyjnych przekształceniach w polu gatunkowym. Fakultatywność, dowolność wyboru środków

językowych urozmaicających szatę stylistyczną tekstów uwarunkowanych strukturą wypowiedzi oraz dookreślonych tematycznie i pragmatycznie, to tylko niektóre sygnały ułatwiające zmiany normatywnie lub uzualnie ukształtowanej konwencji reportażowej. Ramę delimitacyjną (NA) tworzą zatem jednozdaniowy tytuł reportażu wyprofilowany informacyjnie, ale można odczytać go również metaforycznie lub potraktować jako rodzaj konceptu: gry tytułu zarówno z tekstem, jak i czytelnikiem, który dopiero podczas lektury reportażu odkrywa niezwykłość, ale i doniosłość budowli etykietalnie zaznaczonej w tytule. W strukturze tekstu reporterka nie zamieściła lidu. Korpus (NA) został konsekwentnie podzielony na segmenty opatrzone śródtytułami, które niezmiennie realizują układ symetryczny z niewielkimi przekształceniami semantyczno-leksykalnymi (zastosowana kompozycja mozaikowa z monointencyjnym przekazem i ujawnionymi głosami dopuszczonymi oraz przekazem wyprofilowanym parenetycznie).

Z analizowanego typu wypowiedzi wyekscerpowałam szesnaście segmentów. Pierwszy nie jest opatrzony śródtytułem, więc w praktyce badawczej spróbuję potraktować go jako lid z dominantą publicystyczno-dialogową. W tekście reporterka gromadzi zróżnicowane semantycznie i stylistycznie formy wypowiedzi – opis tytułowego domu z perspektywy narratorki, odwołania do Martina Bubera w formie pytajników: „*O których drzwiach myślał Buber*?" lub zdania twierdzące: „Miejsce odosobnienia cadyka chroniło dwoje zawsze zamkniętych drzwi". Zdanie pełniące rolę formuły inicjalnej rozpoczyna opis domu: „Jest zaskakująco rozległy jak na Kock". Powstaje jednak zamierzony zgrzyt semantyczny. Zdaniem Teresy Dobrzyńskiej „pierwsze wyrażenie referencjalne odnoszące się do danego obiektu powinno w wystarczającym stopniu wyodrębniać go i indywidualizować" [Dobrzyńska 2008: 83]. Uważam, że brak dookreślenia, o jaki konkretnie dom chodzi, jest realizacją gry tytułu z tekstem. Dopiero powiązanie obu formuł daje satysfakcjonującą odpowiedź na postawione pytanie. Chodzi o narożny dom z wieżyczką. Reporterka opisuje budynek skrótowo, poprzez szczegóły, jednak na tyle obrazowo, by czytelnik bez problemu mógł wyobrazić sobie kształt budowli, jej kolor, użyte materiały oraz tytułową wieżyczkę i wejście z kiczowatym, psującym architektoniczną harmonię tympanonem, który najprawdopodobniej został dobudowany dopiero po śmierci gniewnego cadyka. Krall wprowadza w zobiektywizowany opis domu wypowiedź świadka – Lejzorka Rojtszwańca, który informuje w emotywnym przekazie, że w izbie cadyka stał zegar – przyczyna nieszczęścia. Pobożny starzec grzeszył, słuchając głosu

kobiety: „wiedział, że to grzech, bo powinien był siedzieć i rozmyślać nad prawdą, ale podchodził do zegara i sprawdzał, czy przypadkiem nie spieszy albo czy się nie spóźnia odrobinę. Poprawiał wskazówkę, zegar zaczynał bić i rozmawiała z nim piękna i smutna kobieta, która mówiła mu – zwierzał się ukochanemu uczniowi – o gwiazdach i kwiatach, o mojej martwej wiośnie i pełnej życia wiośnie zwariowanego zegarmistrza, w której śpiewają ptaki i w której szemrze deszcz". Semantyczno-syntaktyczne zróżnicowanie wypowiedzi oraz ich odmienna szata stylistyczna realizują zasadę zderzania punktów widzenia, choć polifoniczność reportażu jest uboższa niż w *Sublokatorce*. W wypowiedzi reporterskiej dominuje leksyka potoczna, rzeczowość i dokumentaryzm, także stosowny dystans wobec przedstawionych faktów. Refleksje cadyka urozmaicają leksemy związane ze stylem artystycznym. Stanowią one pewien rodzaj reporterskiej *nadwyżki* rozumianej jako uwznioślenie opowiadanej historii.

Pozostałe śródtytuły segmentów analizowanego tekstu występują w następującej po sobie konfiguracji, zachowując względną symetryczność jednak, co ważne dla utrzymania konksekwentnej narracji, z niewielkimi przekształceniami semantyczno-leksykalnymi wyprofilowanymi perswazyjnie. Zawierają one słowa kluczowe, wskazują na charakter reporterskich intencji, sugerują też: – miejsca, drogę i cel (bohaterów omawianego typu wypowiedzi). Inne funkcjonują na zasadzie enigmatycznego sygnału, którego przesłanie zostanie odkryte dopiero w trakcie lektury. „Treści pomieszczone w śródtytułach tworzą, mimo syntaktyczno-tematycznego zróżnicowania logiczną całość, ale ujawnia się ona dopiero w trakcie scalania tekstu" [Wojtak 2004: 282]. Są to w kolejności pojawiania się w reportażu: Dom – cd., Dom – cd., Widok, Do pałacu, Cokół, Szkoła, Do grobu Berka Joselewicza, Do Woli Gułowskiej, Do Woli Gułowskiej – cd., Spichlerz, Po sumie, Spichlerz – cd., Dom – cd., Krzesła, Dom – cd. Śródtytuły wyprofilowane informacyjnie odsyłają do historii cadyka, który pod wpływem głosu tajemniczej kobiety bluźnił Bogu i ludziom. Za karę zamknął się w wieżyczce na dwadzieścia lat. Są też nawiązaniem do opowieści o Apolonii Machczyńskiej, która w spichlerzu ukrywała Żydów. Ktoś doniósł. Pola została rozstrzelana. Formy bezokolicznikowe dookreślone nazwą miejscowości sugerują perswazyjnie wyprofilowaną informacyjność tekstu związaną z kontynuacją akcji. Formuła finalna jest metaforycznie dookreśloną pointą, którą wygłasza tajemniczy Żyd – postać fikcyjna wprowadzona w tkankę

tekstu, aby zuniwersalizować przesłanie reportażu: „Zarzucają mi, że jestem złamanym człowiekiem, a przecież *nic nie jest bardziej całe niż złamane żydowskie serce*”.

Fikcja, którą Hanna Krall wprowadza w (NA), jest rodzajem ikonicznego komentarza do faktów rzetelnie udokumentowanych przez reporterkę. Rozmowa majstra z owym Żydem z „przeszłości” wskazuje na intencje autorki, czyli kontrastowo wymodelowany potencjał illokucyjny utworu: mieszają się czasy, obok współczesnych mieszkańców Kocka wciąż toczy się życie *zaprzeszłe*, które ewokuje pamięć o zmarłych. Przejawy fikcjonalności pojawiają się też w segmencie zatytułowanym *Krzesła*. Do właściciela domu przychodzi nieżyjący Żyd, który chce odzyskać mienie lub odebrać stosowną rekompensatę. Nie pojawia się jednak na umówione spotkanie. Niedługo potem ginie córka bezprawnego właściciela. Ludzie spekulują, że to kara za – być może – morderstwo, którego się dopuścił. Krall ujawnia jednak obecność fikcji w tekście (rodzaj uczciwości dziennikarskiej), dopowiadając w metatekstowym komentarzu: „nie jestem pewna, czy historia, którą powtarzam, jest prawdziwa”. Przedstawioną w formie sceny sytuację komunikacyjną ujęłabym jako referencję wzmocnioną fikcją. W pragmatycznym ukształtowaniu analizowanego typu wypowiedzi nie zachodzą ewolucyjne przemiany. Reporterka opowiada w 3 os. lp. czasu teraźniejszego lub przeszłego. Relacjonuje skrótowo. Dopuszcza do głosu inne postaci w mowie zależnej i niezależnej. Zaprezentowany model sytuacji nadawczo-odbiorczej mieści się w konwencji reportażu. Zadaniem czytelnika jest scalenie historii zamieszczonych w poszczególnych segmentach tekstu, które ułatwiają ich informacyjnie ukształtowane tytuły, wskazując kierunek właściwego odczytania potencjału illokucyjnego (NA). Jedna historia wypływa z drugiej na zasadzie luźnych skojarzeń lub ścisłych powiązań semantyczno-tekstowych. Segmenty wyprofilowane publicystycznie charakteryzują się nagromadzeniem rozmaitych form wypowiedzi o zróżnicowanej szacie stylistycznej. Współcześni mieszkańcy Kocka, których odwiedziła reporterka, wysławiają się, używając leksyki potocznej np. *tam straszy*, *trudno wyrozumieć*, *bo po obcemu gada*, *fatum jakie*, *kwiatek bym jaki położył*, *mój ojciec we młynie robił*, *Icek był od elektryki*, *ojciec od stolarki*, *filozoficzne kawałki*, *studiowała komputery*, *podłe gadanie o pierścionkach*. Koncept uoficjalnionej potoczności realizuje wypowiedź Rywki Blatt, której Pola Machczyńska zaproponowała schronienie u swoich teściów w Warszawie. Cytuję fragment listu, który kobieta przysłała synowi Apolonii. Reporterka zapisała go kursywą: „*Pan sobie tych czasów nie przypomina, ale mogę zapewnić, że takie słowa wtenczas z ust Polaka*

*rzadko słyszano. Byłam pewna, że za to trzeba zapłacić i takie zapłaty były związane z ogromnymi kwotami, a ja nawet małej sumy nie miałam*". Monologowość wymodelowaną w perspektywie metafizycznej profetyczności można zaobserwować w wypowiedziach ludzi z przeszłości – mądrych Żydów tworzących legendę Kocka – np. „*Mieszkam wszędzie tam, gdzie mnie wpuszczą*", „*Nasz nauczyciel poszedł kiedyś z nami do lasu* – mówi stary człowiek i z fałd kaftana wyjmuje fajkę. – *Podniósł ziarno piasku, przyjrzał mu się i odłożył na miejsce*. – *Kto nie wierzy, że Bóg chce, aby to ziarenko piasku tutaj właśnie leżało, ten nie ma w sobie wiary* – powiedział nasz nauczyciel", „*Jedną nogą stoję w niebie, a drugą w najgłębszych otchłaniach piekieł. Niech wam się nie zdaje, że to łatwe*". Model pragmatycznego odczytania tekstu wskazany przez reporterkę opiera się na specyficznie wyprofilowanej sytuacji nadawczo-odbiorczej: odkrywanie zaginionej cywilizacji odbywa się w formie dziennikarskiego śledztwa. Świat przedstawiony w tekście powstaje wskutek zderzenia relacji żyjących świadków z zapiskami Martina Bubera. Reporterka nie odkrywa, jak w (SU), przed czytelnikami warsztatu dziennikarskiego, ale wysyła do nich zaproszenie w formie pocztówki – opisu domu z narożną wieżyczką – symbolu minionej świetności Kocka.

Omawiany typ wypowiedzi cechuje wielowątkowość, rozbudowana faktografia, jednocześnie skrótowość zapisu (wypowiedzenia proste, parataksy oraz równoważniki zdań), kondensacja treści, jak również reporterski dokumentaryzm. W (NA) Krall rzetelnie relacjonuje śmierć Apolonii Machczyńskiej. Do opisanych w tekście wydarzeń wraca w późniejszym, metatekstowo wyprofilowanym reportażu zatytułowanym *Pola*. Należy więc uznać, że jest on kolejnym ogniwem ciągu gatunkowego i zapowiedzią autotematycznych nawiązań reporterki do poruszanych wcześniej wątków. Uznaję, że wskazane dominanty strukturalno-pragmatyczne oraz tekstowe stanowią ważny przejaw ewolucji gatunku w twórczości Hanny Krall. Podobnie jak fikcja, która pragmatycznie dookreśla illokucję większości reportaży opublikowanych po wydaniu kontrowersyjnej (w opinii krytyków) *Sublokatorki*.

### 2.4. *Fantom bólu* jako dominacja faktograficznego zapisu rzeczywistości nad fikcjonalnym obrazem świata

Kolejny, poddany aspektowej analizie, reportaż zatytułowany *Fantom bólu* (FB) pochodzi z tomu *Taniec na cudzym weselu*. Wśród zamieszczonych w nim dwunastu tekstów najciekawszy w perspektywie generycznej i dyskursywnej, pozwalającej wskazać dominanty

ewolucyjnego charakteru przemian gatunku i stylu Hanny Krall, wydaje się wybrany do analizy typ wypowiedzi. Tematycznie omawiany reportaż wpisuje się w pole semantyczne Zagłady, obejmujące nie tylko śmierć Żydów, ale i powolne umieranie pamięci o Dubnie. Następuje jednak zmiana w narracji reporterki, która zyskuje stosownie wymodelowany dystans i konsekwentnie obiektywizuje przedstawiony wycinek rzeczywistości w rozszerzonej perspektywie temporalnej: przedwojenne miasteczko, II wojna światowa, powojenne ślady odpamiętywania. Faktografia i dokumentaryzm przeważają nad konceptowym ujęciem tematu. Ważniejsze od strukturalnych modyfikacji i przeobrażeń wydają się pragmatyczne sygnały tekstu. Krall nie opisuje już zaginionej cywilizacji pod wpływem lektury Martina Bubera, świadomie rezygnuje z wątków metafizycznych (sugerujących fikcjonalność przekazu) oświetlonych perspektywą aksjologiczno-ontologiczną, ale skupia się na referencyjnie wyprofilowanym przedstawieniu rzetelnie udokumentowanych faktów popartych wnikliwą analizą materiałów źródłowych. Reporterka stosuje przypisy, z których dowiadujemy się, że podczas pisania (FB) korzystała między innymi z powieści *Hrabina Cosel* Józefa Ignacego Kraszewskiego [1975], *Kroniki Dubno. Księga Pamięci* [1966], *Encyklopedii Judaica* [1971], książki Anny Morawskiej zatytułowanej *Chrześcijanin w Trzeciej Rzeszy* [1970] oraz *Historii Niemiec Richarda von Weizsackera* w przekładzie Iwony Burszty-Kubiak [1989], a także prywatnych listów Anny Netykszy z Warszawy oraz Antoniny Hribowskiej z Czechosłowacji.

Głównym bohaterem reportażu jest niemiecki major Axel von dem Bussche – baron, który podczas II wojny światowej stacjonował ze swoim batalionem w Dubnie. Krall wspomina w metatekście zewnętrznym: „Tylko dwie postacie, o których pisałam, pozostały w moim życiu: Marek Edelman i Axel von dem B., major Wehrmachtu, bo zobaczył, jak Niemcy zabijają Żydów. Z pozoru dwaj tak bardzo różni. A może i nie tak różni" [Antczak 2015: 175]. Reporterka ujawnia szczegóły spotkania z niemieckim arystokratą. Krall wysłała do niego list z prośbą o rozmowę. Po kilku miesiącach oddzwonił. Spędzili razem kilka dni w jego rodowej posiadłości – zamku w okolicach Heilbronnu. Kiedy reporterka zapytała sędziwego barona, czy pamięta twarze zabijanych Żydów, major oburzył się:

*O nie, nie dlatego pani pyta. Ale ma pani oczywiście prawo do nich, ale to nie jest pytanie reportera, to jest pytanie śledczego. Pani ma prawo do śledztwa, bo pani jest ofiarą, a ja jestem mordercą! – Ależ, panie baronie, nie jest pan… - Niech pani przestanie z tym baronem, pani kpi ze mnie! Pani jest produktem marksistowskiej teorii walki klas. Nauczyli panią tego!? – Więc, jak mam się zwracać? – Normalnie – Axel. – Ależ, Axelu, nie jest pan mordercą" […]* Mój Boże, ja muszę wiedzieć, ja mam prawo wiedzieć, jak było w Dubnie […] Zalała mnie fala nienawiści.

Zaczęłam się zbierać do wyjścia. Wtedy zaczął mówić. Nie podnosząc głowy. Powoli. I na koniec powtórzył: - *Może to pani opublikować, jak umrę*. Napisałam reportaż po powrocie" [Antczak 2015: 178].

Analizowany typ wypowiedzi zaliczam do tekstowej reprezentacji wariantu adaptacyjnego wzorca gatunkowego reportażu. Powstał bowiem wskutek pożyczki gatunkowej artykułu oraz derywowanej sylwetki, która, jak zauważa Maria Wojtak, wykształciła tylko wariant adaptacyjny. Należy zatem uznać, że gatunkiem prymarnym wobec analizowanego typu wypowiedzi była specyficznie (konceptowo) wymodelowana sylwetka. Omawianego reportażu nie należy ujmować jako literackiej biografii ani jej wariantu alternacyjnego w postaci CV. Jest to inwencyjnie przedstawiona sylwetka wpisana w precyzyjnie dookreślony kontekst historyczny, obudowana informacjami o życiu w przedwojennym Dubnie, wzbogacona o elementy dziennikarskiego śledztwa popartego dokumentami i rzetelną lekturą materiałów historyczno-literackich oraz niełatwymi rozmowami z głównym bohaterem tekstu, którego epizodyczna pamięć osłabia illokucję tekstu (FB). Analizowany typ wypowiedzi zaliczam do mozaiki z monointencyjnym przekazem oraz głosami dopuszczonymi, których illokucja nie ulega zatuszowaniu, ale jest intencjonalnie oraz fakultatywnie respektowana w celu osiągnięcia konfliktu wewnątrz poszczególnych – informacyjnie i publicystycznie wymodelowanych segmentów korpusu. Kierunek adaptacyjnych zmian zależy od inwencji autorki. Krall, jak wyraźnie zaznaczyłam, rezygnuje z zaskakujących pomysłów kompozycyjnych inspirowanych konceptyzmem wpisanym w charakter reportażu jako gatunku wieloaspektowego i wielopłaszczyznowego, ale chce zaciekawić czytelników i przekonać ich do przedstawionej w omawianym tekście wizji świata. Wciąga ich zatem na poziomie pragmatycznego aspektu wzorca oświetlonego świadomością dziennikarską wymodelowaną komunikacyjnie w śledztwo oraz rekonstrukcję zdarzeń. Koncepty strukturalne nie są zatem dominantami decydującymi o charakterze określonej w prezentowanym typie wypowiedzi sytuacji nadawczo-odbiorczej. Na jej kierunek mają wpływ: wierność faktom i konsekwentnie podporządkowana im narracja. Pomysł dziennikarski ma zatem formalne uzasadnienie.

Ramę tekstową reportażu tworzy dwuwyrazowy tytuł bez dookreślającej go nazwy gatunkowej (etykiety generycznej ułatwiającej identyfikację typu wypowiedzi autorskiej), który zaliczam do odmiany informacyjnej z uwypukloną funkcją deskryptywną wzmocnioną dominantą metaforyczną. W słownikowym ujęciu leksem *fantom* oznacza 'coś, co jest

wytworem naszej fantazji lub umysłu' [Bańko 2000: 397]. Krall dookreśla w tekście reportażu, że chodzi o tzw. bóle fantomowe amputowanej kończyny i z nutą ledwie wyczuwalnej ironii komentuje stan zdrowia bohatera: „Rozmowy przychodzą Axelowi von dem Bussche z coraz większym trudem. Popada w depresję. Z niewyjaśnionych przyczyn zaczął tracić na wadze. Dokucza mu ból, który uśmierzają tylko środki znieczulające. Mniejsza o diagnozę, ale wolałby nie cierpieć. Z drugiej strony pocieszająca jest myśl, że cała ta zabawa niebawem się skończy". Tytuł analizowanego tekstu jest również parafrazą fragmentu wypowiedzi bohatera. Uznaję zatem jego metaforyczne wyprofilowanie w znaczeniu szerszym niż słownikowa definicja, poprzez uniwersalizujące wskazanie na powojenną traumę człowieka, który nie potrafił pogodzić się z zabijaniem Żydów i nieudanym zamachem na Hitlera. Analizowany składnik ramy tekstowej zaliczam również do pomysłowej, innowacyjnej realizacji konwencji gry z czytelnikiem i tekstem. Odbiorcy dopiero w połowie analizowanego typu wypowiedzi dowiadują się o cierpieniach barona, zaś w ujęciu semantyczno-strukturalnym tytuł funkcjonuje jako cytat z zamieszczonej w tekście rozmowy i stanowi aspektowe podświetlenie ramy delimitacyjnej. W prezentowanym reportażu autorka świadomie zrezygnowała z lidu, zapewne chcąc wprowadzić odbiorcę od razu w temat reportażu. Reporterka dzieli korpus tekstu – zbudowany nielinearnie, bez respektowania zasady ciągu przyczynowo-skutkowego – na szesnaście segmentów etykietalnie wyodrębnionych cyframi arabskimi. Ujednolicenie śródtytułów nie ułatwia czytelnikom zadania scalenia tekstu. Krall celowo gubi tropy, stosuje retardacje i zostawia *białe plamy*, jednak główny wątek (hipertemat), czyli wojenne losy Axela von dem B. odtwarza z faktograficzną dokładnością. Nie tylko tytuły czy lidy są przez dziennikarzy traktowane według zasady poszukiwania oryginalnych rozwiązań po to, by w sugestywny i najbardziej precyzyjny sposób przedstawić pewien wycinek rzeczywistości i ułatwić czytelnikom ocenę przedstawionych faktów czy wydarzeń. W omawianym reportażu Hanna Krall nie stosuje innowacyjnych rozwiązań kompozycyjnych w obrębie segmentów wewnętrznych tekstu. Są one grupowane na zasadzie kontrastu lub dopełniającego tematykę gromadzenia faktów, aby uwypuklić nadrzędną regułę kompozycyjną tekstu, czyli zasadę zderzania punktów widzenia. Należy jednak pamiętać, że w tym konkretnym typie wypowiedzi dyrektywą, która organizuje budowę segmentów jest raczej dominacja faktografii i wynikający z niej skrótowy, skondensowany zapis reporterski. Po wnikliwej analizie omawianego reportażu można pokusić się o stosowne wnioski. Porównam zatem morfologię kilku segmentów korpusu, by wykazać ich odmienny sposób organizacji zapisu oraz zróżnicowania

modeli prezentacji sytuacji nadawczo-odbiorczej poprzez semantyczno-leksykalne modyfikacje wprowadzonych w tekst gatunków i form wypowiedzi (opisy, monologi, dialogi, szczątkowe komentarze odautorskie o charakterze parenetycznym – stosownie tuszowanym). Pierwszy segment (1) jest zapowiedzią śledztwa. Dziennikarka, która konsekwentnie relacjonuje w 3 os. lp. czasu teraźniejszego i nie ujawnia się w reportażu, już w zdaniu inicjalnym przenosi czytelników do siedemnastego wieku. Deklaratywnie stwierdza, że prababką niemieckiego barona była hrabina Cosel. Następnie rozpoczyna dociekania, kim mógł być jego pradziadek. Przedstawia kilka wariantywnych wersji: August II Mocny, polski król i elektor Saksonii lub polski rabin, który popadł w konflikt z żydowską starszyzną i osiedlił się w Niemczech. Reporterka kończy segment stwierdzeniem: „Obie wersje, i króla, i rabina, utrzymują się w rodzinie Axela von dem B. od dwustu pięćdziesięciu lat". Jak wykazałam, segment z dominantą informacyjną wprowadza czytelnika w genealogię głównego bohatera reportażu. W drugim segmencie (2) reporterka eliptycznie przeskakuje do opisu hrabiny Cosel. Poprzez intertekstualne nawiązania do relacji Józefa Ignacego Kraszewskiego odtwarza jej wygląd, zwyczaje i świetlaną przyszłość, która niespodziewanie kończy się dożywotnim więzieniem w wieży zamku Stolpen. Wiadomo – od Kraszewskiego, że hrabina spotykała się z rabinami, studiowała *Talmud* i pogłębiała fascynację judaizmem, która mogła doprowadzić ją do sugerowanego w tekście romansu z Żydem. Reporterka wskazuje zatem pośrednio, że wyczulenie barona na los zabitych w dubieńskim lesie Żydów mógł wiązać się z jego polsko-żydowskim pochodzeniem i dziwną, niezrozumiałą predylekcją prababki do szeroko rozumianego judaizmu ujmowanego w metafizycznej perspektywie dookreślonej leksemami: *rabiniczne dzieła*, *długie rozmowy o Talmudzie*, *wizje żydowskie*, *sny o Mesjaszu*, *hebrajskie książki objaśniające los*.

Segment wyprofilowany publicystycznie zawiera obiektywizującą relację reporterki oraz głosy dopuszczone, które pozwalają autorce (FB) realizować zasadę zderzania punktów widzenia oraz inwencyjnie kształtować polifoniczność tekstu.

Trzeci segment korpusu (3) – również wymodelowany publicystycznie, oświetlony jednak diegetycznymi przypuszczeniami Krall, jest repliką kontynuacji dziennikarskiego śledztwa. Reporterka, tropiąc kolejne wątki, próbuje dociec, kto rzeczywiście był pradziadkiem Axela von dem B. W mowie zależnej pojawiają się kolejne spekulacje i nazwiska konkretnych mężczyzn, którzy mogli znać hrabinę Cosel lub interesować się jej losem. Reporterka wymienia

wśród nich mędrca Jonatana Eibeszica, który musiał opuścić Dubno z powodu klątwy rabina, Salomona Dubno, jednak i ten „kandydat" wyjechał z miasta w atmosferze skandalu, ponieważ jego komentarze do *Księgi Rodzaju* nie spodobały się wielkiemu rabinowi Naftalemu Hercowi. Wspomina również Jakuba Kranca – magida, czyli wędrownego kaznodzieję, który wyjechał do Niemiec. Krall snuje przypuszczenia, poszerzając konwencję reportażu o fikcjonalne domysły oraz semantyczno-pragmatycznie wyprofilowane przesłanie i natychmiast sobie zaprzecza poprzez prymat narracji zdominowanej przez faktografię:

Nie spotkała Cosel ani magida z Dubna, ani Salomona Dubno. Pierwszy urodził się na krótko przed jej śmiercią, drugi po śmierci. Ale Jonatan Eibeszic miał dwadzieścia sześć lat, kiedy ją zesłano do wieży. Jonatan więc? Bo i kto poza nim, wyklętym i oskarżonym, odważyłby się na podobny romans? Z gojką! Z porzuconą faworytą królewską? Istnieje inna możliwość. Wbrew tradycji rodziny Axela von dem B. – nie rabin był pradziadkiem. Był nim kupiec. Powiedzmy – Herszel Izaak. Mieszkał w Dubnie. Handlował futrami.

W przytoczonym fragmencie dociekań dziennikarki, w którym opozycyjnie współistnieją, budując wycinek przedstawionego świata, relacja obiektywizująca z wypowiedziami nacechowanymi emotywnie (pytajniki, wykrzykniki), można rozpoznać intencjonalnie wpisaną w reporterski przekaz wielostylowość i polifoniczność dekonstruującą monointencyjny przekaz. W konkluzji Krall stwierdza, choć nie ma żadnych dowodów oprócz przypuszczeń i literackich spekulacji Józefa Ignacego Kraszewskiego, że pradziadek powinien pochodzić z Dubna. Swoją wypowiedź opatruje metaforycznie wymodelowanym komentarzem: „Skoro bowiem Wielki Scenarzysta układa i zaplata wszystkie te misterne wątki, to zna i przyszłe zakończenia. Także Dubna i Axela von dem B. Nie mógł więc nie zafundować wspólnego prologu do ich późniejszej wspólnej przyszłości". Domysły i przypuszczenia Krall są kontynuacją poetyki wariantowości ludzkich losów, którą zastosowała w mikropowieści (SU) i kilku innych omówionych reportażach. W ujęciu strukturalno-pragmatycznym poszukiwania pradziadka barona należy rozumieć jako próbę wyrażenia illokucji tekstu: skoro czytelnik wie, że Axel ma żydowskie korzenie, to z pewnością nie mógł nie zareagować na scenę mordu Żydów, którą zobaczył podczas jesiennej przejażdżki w lesie. Kolejne segmenty układają się niesymetrycznie. Czwarty (4) jest dokumentarnym opisem historii Dubna i jego kolejnych właścicieli, w piątym (5) reporterka przywołuje losy rodziny Axela, w szóstym (6) ponownie wraca do historii Dubna. W poprzednich segmentach konsekwentnie relacjonuje ze stosownym dystansem w 3 os. lp. czasu teraźniejszego lub przeszłego, w omawianym fragmencie reportażu pokazuje zaś intencjonalnie losy miasta nierozerwalnie związane

z mikrohistoriami, czyli skrótowo zarysowanymi portretami mieszkańców Dubna, które – jak Axel von dem B. jest także niemym bohaterem (FB) – (efekt drobiazgowej dokumentacji i lektury książek o przedwojennym mieście). Zmienia się jednak semantyczno-pragmatyczne wyprofilowanie analizowanego segmentu. Reporterka cytuje Izaaka Babla, próbując nadać relacji charakter uniwersalnej opowieści i wpisać ją w literacki kontekst *„Żyda Wiecznego Tułacza*" z jego smutkiem, złamanym sercem i niedookreśloną nostalgią – z całą pewnością wymodelowanym profetycznie: „Dubieński zakątek, cztery bóżnice, piątkowy wieczór, Żydzi i Żydówki wśród tych rozbitych kamieni – wszystko to zostaje w pamięci. Później, wieczorem, śledź i jakoś smutno". Babel nie znał powojennych losów miasta ani jego mieszkańców. Reporterka ma szerszą perspektywę oglądu, więc można zaryzykować hipotezę, że w omawianym segmencie również świadomie realizowana jest zasada zderzania punktów widzenia – pisarza i reporterki – jednak w temporalnym ujęciu. W zobiektywizowanym opisie pojawiają się zatem: pisarz Josł; doktor Abraham Grincwajg, który przyjmował na ulicy Cisowskiego, nr telefonu 30; Fotograf R. Cukier prowadził zakład Dekadans; Lejb Sisker miał konia i wóz; reb Mejer ostrzył noże – specjalizował się w nożach rzeźniczych do rytualnego uboju; Ruben Cypring był kantorem w synagodze – pięknie śpiewał, a w dodatku grał na klarnecie; na skrzypcach grał natomiast Eli Striner, a na trąbce Mendel Kaczka. W litanijnym niemalże wyliczaniu imion, nazwisk i zawodów, czy zajęć dawnych mieszkańców Dubna, Krall szuka nadziei. Już wie, że zginą, że zostaną tylko w kruchej pamięci tych, którzy zechcą pochylić się nad przeszłością. Ponownie pointuje analizowany segment smutnym cytatem z Babla – tym razem w funkcji poetyckiego komentarza do tego, co ma nadejść: „Te cztery bóżnice w szeregu. Budynek bez żadnych ozdób, wszystko białe i gładkie do granic ascezy, wszystko bezcielesne, monstrualnie bezkrwiste, aby pojąć, trzeba mieć żydowską duszę. Jakże to, w naszym wieku ma przyjść Zagłada?" – pyta profetycznie rosyjski pisarz. W (6), (7), (9), (11), (13) i (15) segmentach korpusu reporterka kondensuje opowieść. Wskazane fragmenty tekstu układają się w linearną opowieść o nieudanym zamachu na Hitlera. Można uznać, że owe fragmenty, w których charakteryzowany jest bezpośrednio i pośrednio jego pomysłodawca – Axel – stanowią hipertemat reportażu (funkcja scalająca i porządkująca akcję). Autorka relacjonuje konsekwentnie w 3 os. lp. Nie oddaje głosu Axelowi. Opowiada jednak w mowie zależnej i pozornie zależnej (dominanta powieściowa) – wnika w jego myśli, przeczucia czy lęki.

W tych segmentach narracja nie opiera się zatem na zderzaniu punktów widzenia. Jest skrótowa, faktograficzna, niemal przezroczysta, pozbawiona odautorskich komentarzy. Krall dąży do synkretyzmu, gwałtownie przyspiesza, stosuje anaforycznie ukształtowane powtórzenia, rytmizuje zdania (wypowiedzenia proste i parataktyczne), aby relewantnie oddać charakter zdarzeń. Poniżej kilka przykładów ilustrujących powyższe spostrzeżenia:

„Miał dwadzieścia lat, miał za sobą pierwszą bitwę i stracił dwóch przyjaciół".

„Szedł przez Smoleńsk, doszedł do Desny; był sześciokrotnie ranny, za każdym razem wracał ze szpitala na front".

„Pewnego dnia podczas przejażdżki zobaczył na lotnisku ogromny, prostokątny dół. Pomyślał, że ma pewnie uniemożliwić lądowanie samolotom wroga".

„Wsiadł na konia. Zobaczył znany sobie prostokątny dół. Przed dołem stali nadzy ludzie: mężczyźni, kobiety, starcy i dzieci. Stali gęsiego, jeden za drugim, tak jak się stoi w normalnej kolejce, po mleko albo po chleb. Kolejka miała jakieś sześćset metrów. Na skraju wykopu siedział esesman. W rękach trzymał pistolet maszynowy. Dawał znak i kolejka się przesuwała. Po stopniach wydrążonych w ziemi schodzili ludzie. Układali się jeden obok drugiego, twarzami w dół. Esesman strzelał. Świeciło słońce".

„Trzy miesiące później postanowił zabić [Hitlera – dopisek M.B.]".

„Powiedział o swojej decyzji przyjacielowi".

„Materiał wybuchowy dostał od pułkownika L. Były to trzy kilogramy min, kilogram dynamitu i jedna angielska bomba. Wszystko mieściło się w niedużej, płaskiej walizeczce. Bomba była znakomita, bo bezgłośna".

„Czekał. Nad ranem wezwał go pułkownik L. Alianci zbombardowali pociąg, w którym znajdował się wagon z mundurami. Mundury są spalone, pokaz się nie odbędzie. Axel von dem Bussche powinien niezwłocznie wrócić na front, do Rosji".

„Trzy miesiące później został ranny. Rana nie wyglądała groźnie, ale wdała się gangrena i amputowano stopę. Potem amputowano mu nogę na wysokości łydki. Potem na wysokości kolana. Potem amputowano mu całą nogę".

Segment szesnasty (16), wyprofilowany w litanijnym rytmie, jest hołdem dla wszystkich zabitych podczas egzekucji mieszkańców Dubna. Reporterka wymienia ich imiona, nazwiska, zawody, stosuje skróty oraz wprowadza postaci, o których już nikt nie pamięta np. *córkę kobiety w białej koszuli.*

Formułę finalną, która jest jednocześnie pointą analizowanego typu wypowiedzi stanowi fragment *VI Pieśni z Beniowskiego* Juliusza Słowackiego:

*I nie pamiętaj o mnie w tej godzinie,*

*Gdy cię Bóg wielkim darem uweseli…*

*Lecz póki Ikwa ma rodzinna płynie*

*Wezbrana łzami po tych, którzy mieli*

*Serce i ducha […]*

*Dopóty ja mam prawo na mogiłach*

*Stanąć i śpiewać – srogi – lecz bez gniewu.*

Model sytuacji nadawczo-odbiorczej w aspektowym ujęciu należałoby określić jako zaproszenie do odkrycia tajemnicy. Reporterka jest rekonstruktorką zdarzeń, zaś czytelnik powinien je scalić w pragmatycznie dookreśloną, spójną wypowiedź i określić potencjał illokucyjny prezentowanego typu wypowiedzi. Krall zachowuje konsekwencję na poziomie pragmatycznym. Wielokrotnie powtarzane słowa o tym, że jej organizm nie wytwarza zgorszenia tylko zdziwienie i pewien rodzaj współczucia, znajdują odzwierciedlenie w nieustannych, naznaczonych dziennikarską dociekliwością próbach znalezienia i odkrycia dla czytelników motywacji barona. Przesłanie reportażu manifestuje się w cytowanym utworze Juliusza Słowackiego – zwłaszcza w słowach: *bez gniewu*. Analizowany tekst wskazuje na kolejne sygnały ewolucji gatunku Hanny Krall. Dominanty owych przemian można ująć w konsekwentnym ukrywaniu się reporterki za bohaterem, zobiektywizowaną narracją w 3 os. lp., kondensacją zdań – (krallowska metoda *wirówki*) i eliminowaniu słów, które reporterka uważa za *zużyte* oraz litanijnym wyliczaniu imion, nazwisk i zawodów zamordowanych Żydów. W tekście nie znalazłam śladów fikcji (jedynie przypuszczenia) ani obecnych w omówionej już mikropowieści (SU) wątków autobiograficznych autorki tekstu.

### 2.5. *Hamlet* jako adaptacja globalna sylwetki

Aspektowa analiza kolejnego reportażu zatytułowanego *Hamlet* (HA) z tomu *Dowody na istnienie* poszerza wiedzę o ewolucji gatunku i stylu tekstów Hanny Krall. Wyekscerpowana wypowiedź reporterska z książki liczącej dziewięć reportaży jest tekstową reprezentacją adaptacyjnego wariantu wzorca gatunkowego, bowiem powstała wskutek pożyczki gatunkowej artykułu. Wypada zaznaczyć, że o konceptowym charakterze przeobrażeń analizowanego typu wypowiedzi decyduje przede wszystkim struktura i pragmatyka tekstu dziennikarskiego. Warto zatem zauważyć, że w tematyczno-pragmatycznej perspektywie reportaż wymodelowano jako list w formie alternacyjnie derywowanej sylwetki. Jednak i w tym obszarze aspektowych dociekań zachodzą adaptacyjne modyfikacje – zwłaszcza na poziomie illokucji. Reporterka stylizuje tekst jako przekaz adresowany do nieżyjącej osoby, Andrzeja Czajkowskiego – pianisty i kompozytora. List nigdy nie został wysłany, a jego publikacja w książce reportażowej komplikuje model pragmatycznego ukształtowania tekstu i sytuację nadawczo-odbiorczą – list nie dotarł do adresata, ale do czytelników, którym reporterka przedstawia poszczególne fakty z życia ekscentrycznego artysty. Hanna Krall nie znała osobiście Czajkowskiego, jednak z faktograficzną dokładnością zrekonstruowała jego życiorys. Czytelnik jest zaskoczony kompozycją tekstu i intencją autorki, którą reporterka odsłania w metatekstowym komentarzu: „Nie znamy się […] Pora wyjaśnić, dlaczego piszę o tobie. Za sprawą Haliny S. Tej, z którą chciałeś mieć syna imieniem Gaspard.”. Rama tekstowa analizowanego typu wypowiedzi składa się z jednowyrazowego tytułu, korpusu podzielonego na dwadzieścia pięć segmentów etykietalnie opatrzonych arabskimi cyframi, które mają replikować śródtytuły. Segmenty cechuje zróżnicowana szata stylistyczna oraz bogactwo gatunków i form wypowiedzi. Formułę finalną stanowi obraźliwy list Czajkowskiego do nieżyjącej matki. Tekst kompozytora jest komentarzem do przedstawionych w tekście wydarzeń. Można go czytać na poziomie perswazyjnie wyrażonych intencji i uczuć – głównie nienawiści do kobiety, która została w getcie z kochankiem, porzucając syna. Nigdy jej tego nie wybaczył. Wychowała go Celina S., babka, znana warszawska kosmetyczka, właścicielka dobrze prosperującej firmy, której sława sięgała Paryża. Odkryła przed nim muzykę. Dzięki niej narodził się jako artysta niepokorny, którego Artur Rubinstein nazwał „objawieniem polskiej sceny muzycznej".

Reportaż traktuję jako kolekcję gatunków (CV z *Encyklopedii muzycznej PWM* [1987], fragmenty wywiadu pianisty Stefana Askenasego z Davidem Ferre o Czajkowskim, wyimek z listu Haliny S., instrukcja maceracji czaszki, monolog Hamleta napisany w więziennym socjolekcie, fragmenty dzienników pianisty, oświadczenie o przekazaniu ciała na potrzeby medycyny, ankieta dla dzieci z traumą, list do matki) wyprofilowanych w taki sposób, aby stanowiły kolejne odsłony niezwykłego listu reporterki oraz zaciekawiły czytelników zastosowanymi przez dziennikarkę konceptami w semantyczno-strukturalnej perspektywie. Tytuł realizuje regułę gry z tekstem: *Hamlet* to dzieło Szekspira, *Hamletem po Treblince nazwała* Czajkowskiego Hanna Krall w zakończeniu 24 segmentu korpusu informując, że aktorzy z szekspirowskiego teatru w Anglii zagrali spektakl z wymacerowaną czaszką muzyka – jednak okazała się zbyt krucha i trafiła do magazynu rekwizytów (subtelna ironia), więźniowie jednego z polskich aresztów napisali *Hamleta mową więzienną*, o czym donosi Krall i cytuje w reportażu upotoczniony monolog księcia:

Mam pytanie proszę trupa:

Wciąż się męczyć czy w grób upaść?

Krótko mówiąc, mam ja boja,

Że miast grzecznie kwiatki wąchać

To ta wredna dusza moja

Zacznie grzechy swe roztrząsać.

Przywołany fragment tekstu cechuje leksykalne bogactwo. Dominuje styl potoczny z leksemami odwołującymi się do pola semantycznego śmierci: *trup*, *grób*, *dusza moja*, *grzechy roztrząsać*. Pojawia się również leksyka więzienna: *mam boja* w słownikowym znaczeniu ‘boję się, obawiam się czegoś, mam złe przeczucia’ oraz parafraza ikonicznych słów Hamleta: – Być *albo nie być? Oto jest pytanie*, które w tekście osadzonych brzmi: *wciąż się męczyć czy w grób upaść*? Dociekliwy czytelnik odkryje też związek frazeologiczny ‘wąchać kwiatki od spodu’.

Segmenty korpusu układają się symetrycznie z niewielkimi przekształceniami na poziomie semantyczno-pragmatycznym. W analizowanym typie wypowiedzi ujawnia się niezwykła sprawność komunikacyjna reporterki. Pierwszy segment (1) jest repliką fragmentu życiorysu Andrzeja Czajkowskiego. Drugi – zamiast tradycyjnie wymodelowanego początku

opowieści – rozpoczyna zdanie oznajmujące w funkcji informacyjnej: „Nie znamy się". Zastosowana przez reporterkę praktyka komunikacyjna wskazuje na regułę porządkującą kolejne fragmenty tekstu w funkcji powiadamiającej. Prezentuję kilka przykładów konsekwentnie realizowanej sytuacji nadawczej: „Twoja babcia, Celina S.". „Umarł Celiny mąż, ten, który przynosił dzieciom lepsze cukierki.", „Zamieszkałeś u panny Moniki", „Coś ci powiem", „Nigdy nie pytałeś, gdzie babcia mieszka, dokąd idzie i skąd bierze pieniądze dla twoich gospodyń", „Przeżyłeś", „W Związku Kompozytorów poznałeś pięknego, wykształconego mężczyznę", „Po śmierci babci mieszkałeś sam", „Zajął się Tobą, na prośbę Rubinsteina, Sol Hurok, najsławniejszy impresario Ameryki", „Od czasu do czasu pozwalałeś sobie na szalone improwizacje", „Z twoich dzienników", „Twoim językiem stał się angielski", „Rozmowę z matką także napisałeś po angielsku". Drugi segment korpusu jest rozbudowaną wiadomością z informacyjno-publicystyczną dominantą: Krall po inicjalnym stwierdzeniu, że nie poznali się nigdy, przypomina w 2 os. lp. w czasie przeszłym (manieryczna, nieco sztuczna wypowiedź konsekwentnie stosowana w większości segmentów) młodego Czajkowskiego. Opis przyszłego artysty inspiruje fotografia odnaleziona w archiwum Sekcji Opieki nad Dzieckiem Samotnym. Intersemiotycznie ukształtowana informacja, dookreślona poprzez artefakt z przeszłości, świadczy o niezwykłej dbałości bohatera reportażu o wygląd: „Miałeś przedziałek i duże, poważne oczy. Biały kołnierzyk wyłożono ci na ciemną, granatową bluzę, a do kieszeni wetknięto chusteczkę, chyba batystową we wzorek". Wypowiedź reporterki realizuje koncept upotocznionej oficjalności, głównie dzięki zastosowaniu czasowników w formie bezosobowej. Następnie dziennikarka opisuje wygląd matki Czajkowskiego, która była ładniejsza od babki, Celiny S. Chce w ten sposób wskazać czytelnikowi genezę artystowskich skłonności bohatera reportażu (nieźle grała na fortepianie, czytała dużo książek, ukończyła szkołę kosmetyczną, szybko się męczyła, poślubiła w Paryżu uciekiniera z Niemiec – Karla, ojca Andrzeja, szybko się z nim rozstała, poznała Alberta i była z nim do końca w getcie). Opis Karla również został potraktowany faktograficznie i skrótowo (handlował futrami, chciał być prawnikiem, ale Francuzi nie uznali jego niemieckiego dyplomu, miewał ataki depresji, leczono go wstrząsami elektrycznymi, Andrzeja widział dwa razy: kiedy miał dwanaście i czterdzieści pięć lat). W segmencie piątym (5) Krall faktograficznie przypomina mieszkańców kamienicy, w której wychował się przyszły pianista. W siódmym (7) relacjonuje w 3 os. lp. czasu przeszłego wydarzenia w getcie i kluczowy moment: porzucenie Andrzeja przez matkę. W kolejnych dziesięciu segmentach korpusu reporterka znów powraca do konwencji listu

i w 2 os. lp. informuje Czajkowskiego o wydarzeniach, które dobrze znał: o ukrywającej go w szafie pannie Monice, o wujku Ignacym, który produkował bomby, o Celinie S., która uwierzyła w jego talent muzyczny i wywiozła do Paryża na lekcje w konserwatorium, o obozach dla wirtuozów, o licznych fascynacjach młodymi mężczyznami, których cechowały tajemnica i nonszalancja, o spotkaniu z Rubinsteinem – „usłyszał w twojej grze coś, czego nie słyszeli inni. Zaprosił cię na konkurs imienia Królowej Elżbiety Belgijskiej", o fascynacji Proustem, Camusem i Gidem, o niespełnionej miłości do Haliny S.: „wysoka, wrażliwa, krótkowzroczna, która ujęła cię inteligencją i dziewczęcym wdziękiem", o pragnieniu syna, który nigdy się nie urodził, o strachu, który pojawił się nagle i paraliżował Czajkowskiego przed każdym występem, o klasie mistrzowskiej w Moguncji, którą prowadził parę miesięcy przed śmiercią: „zaczynałeś łysieć, miałeś brodę, ale twoje włosy były nadal czarne i falujące, oczy ciemnobrązowe – gdy byłeś smutny lub zły, robiłeś lekkiego zeza – a zęby miałeś olśniewająco białe".

Wskazany powyżej materiał egzemplifikacyjny dowodzi, że reporterka naprzemiennie zwraca się do Czajkowskiego, by po chwili zmienić narrację na obiektywizującą, zdystansowaną, jednak faktograficznie uporządkowaną i stosownie wymodelowaną poprzez alternacyjne przeobrażenia – ich wpływ na kondensację treści, kontaminację wątków oraz derywowanie niektórych tematów wyrażone urwanymi zdaniami lub pozostawieniem *białych plam*, wciąga czytelnika w rodzaj tajemniczej gry, w której reporterka pełni rolę nadrzędną. Pisząc do Czajkowskiego i przypominając mu o przeszłości, dziennikarka realizuje koncept dialogowej monologiczności. Autor listów nie ma szansy ustosunkować się do przedstawionej przez reporterkę wizji świata. Jednocześnie dziennikarka, ujmując narrację w formę listu, replikuje zarysowaną sytuację – czytelnik może zareagować, napisać list, sprzeciwić się lub poprosić o kontynuację opowieści. W specyficznie dookreślonej sytuacji nadawczo-odbiorczej autorka prezentowanego typu wypowiedzi w większości segmentów realizuje zasadę zderzania punktów widzenia. Prezentuje perspektywę muzyka, swoją oraz, poprzez głosy dopuszczone, innych uczestników reporterskiego spektaklu (komunikacyjnego scenariusza). Krall rozumie, że tylko tak wymodelowane wypowiedzi wzmacniają polifoniczność reportażu oraz jego illokucję (a nawet mnogość illokucji). Pragmatyka tekstu przejawia się zatem w symetrycznie lub kontrastowo ukształtowanych wypowiedziach, komentarzach odautorskich, które przybierają formę paraboli: „Aryjska strona była samotnością i ciszą", „Celina S. uprzytomniła ci, że spoczywa na tobie pewien

obowiązek: musisz udowodnić, że zasługujesz na życie", „Może drażnił cię świat? Znałam takich. Drażnił ich świat – ponieważ był. Nie miał prawa być po tym, co się zdarzyło, a istniał w najlepsze".

Segment dwudziesty czwarty (24) jest metatekstowym opisem powstania obraźliwego listu do matki. Czajkowski napisał go po angielsku. Reporterka, chcąc zrealizować zasadę stosowności, poprosiła o tłumaczenie poetę, Piotra Sommera: „Chciałam złagodzić straszne, obsceniczne słowa, ale się nie zgodził. Tak właśnie krzyczałeś na nią i tak ma pozostać, nie ma innych słów w języku polskim" – komentuje Krall. I dopowiada: „Nawet gdybym nie wiedziała, co kazałeś zrobić ze swoją czaszką, pomyślałabym, że jest to krzyk Hamleta. Hamlet krzyczy na Gertrudę – oszalały z zazdrości i tęsknoty syn. Hamlet po Treblince".

W ostatnim, dwudziestym piątym (25) segmencie tekstu reporterka oddaje głos Czajkowskiemu. Cytuje list, o którym pisałam powyżej. Poniżej wybrany fragment oddający stan dojrzałego mężczyzny, niepogodzonego z decyzją matki:

- Tęsknić! Nie myślałem o tobie od tamtego dnia, od dnia, kiedy nie starczyło ci odwagi, żeby się pożegnać. Tęsknić za tobą? Ty głupia, sentymentalna pizdo. Na pewno zadałaś sobie dużo trudu, żeby ta świnia, Albert, za tobą nie tęsknił. Jego wpuszczono do Treblinki, mnie nie. Czy udał wam się miesiąc miodowy? To musiał być ładny obrazek, kiedyście umierali, trzymając się w ramionach.

Przejmujący, ironiczny, jednocześnie przepełniony rozpaczą list artysty traktuję jako pointę reportażu. Ostatnie słowa tekstu należą zatem do bohatera. Mimo usilnych starań Krall, by przekonać nieżyjącego pianistę i jednocześnie czytelników omawianego reportażu do zuniwersalizowanej prawdy o czasach Zagłady, niezrozumiałych ludzkich motywacjach, w finale analizowanego typu wypowiedzi dominuje perspektywa małego chłopca, który do końca życia nie potrafił zaakceptować wyboru matki. Nad omawianym, w kontekście ewolucyjności gatunku i stylu Hanny Krall, unosi się niepokojące pytanie: dlaczego? Wszyscy powinniśmy na nie odpowiedzieć. W takiej niepokojącej sytuacji pozostawia czytelników Krall. Analizowany typ wypowiedzi jest kolejnym tekstem, w którym ujawniają się ewolucyjne przemiany na poziomie aspektowym: w strukturze dominuje forma listu dookreślona sygnałami syntaktyczno-semantycznymi adaptacyjnie ukształtowanej sylwetki z dialogową dominantą realizującą praktykę dialogowej monologiczności oraz reporterska perspektywa wyrażona w 3 os. lp., bogactwo stylistycznych rejestrów uwidacznia się poprzez kondensację treści, zderzenie skrótu z artystowską, muzycznie wymodelowaną leksyką Czajkowskiego*:*

*muzyka atonalna*, *Bach? – irytująca nowoczesność*, *Anna Frank fortepianu* oraz narracją reporterki zdominowaną przez zaskakujące zestawienia sygnałów stylu potocznego i artystycznego. Krall dąży do wyeliminowania nadmiaru słów. Rytmizuje opowieść. W aspekcie pragmatycznym wzorca gatunkowego dziennikarka zachowuje wplecione w tekst intertekstualne odniesienia i metatekstowe komentarze, które dodatkowo organizują strukturę wypowiedzi oraz nakierowują czytelników na stosowny odbiór przesłania reportażu. Tekst jest pragmatycznie dookreślonym zadaniem: należy przepracować traumę za nieżyjącego artystę i zrozumieć go. On już nie odpowie. Jak większość Żydów z syndromem ocalonych: „Boję się. Wyskoczyłem z łóżka, padłem na kolana i modliłem się do Boga o ratunek dla mojej duszy. Gram K. 488 (Koncert A-dur Mozarta), z pierwszą próbą jutro, a więc czas na valium. Boję się pięciodniowych wakacji w Miami. Co mnie powali w nocy, samotnego, z moją podświadomością, w hotelowym pokoju? BOŻE, BĄDŹ WOLA TWOJA" (fragment zapisanego w reportażu snu Czajkowskiego).

### 2.6. *Dom* jako przejaw dominacji wyznaczników aspektu pragmatycznego wzorca gatunkowego

Reportaż *Dom* (DO) z tomu *Tam już nie ma żadnej rzeki* stanowi podstawę kolejnej analizy wymodelowanej genologicznie. (DO) jest tekstową reprezentacją adaptacyjnego wariantu wzorca gatunkowego. Powstał wskutek pożyczki gatunkowej artykułu i jest odzwierciedleniem przemian we wszystkich aspektach wzorca gatunkowego ze szczególnym uwzględnieniem struktury i pragmatyki wypowiedzi. Specyficznie wyprofilowany – choć nie jest to nowe zjawisko w analizowanej twórczości Hanny Krall – jako reportaż w formie kolekcji zróżnicowanych gatunkowo wypowiedzi (komentarze, notatki, sylwetki, wiersze, list). Omawiany układ prezentowanego typu wypowiedzi charakteryzuje, jak starałam się dowieść, wiele reportaży dziennikarki, która upatruje w nim element pewnej niespodzianki, a nawet zaskoczenia czytelników. Struktura jest bowiem ważnym sygnałem gatunkowym. W zderzeniu z pragmatyką tekstu i jego tematycznym dookreśleniem oraz stosownie wyprofilowaną stylistyką pozwala zarówno na satysfakcjonującą lekturę, jak również na jej aspektowo podświetloną analizę w perspektywie komunikacyjnej.

Rama tekstowa reportażu składa się z tytułu – leksemu **dom**. Incipit jest zatem wyprofilowany informacyjnie i użyty pod asercją. Reporterka eksponuje go graficznie,

zapisując pogrubioną czcionką. Tytuł można także odczytać metaforycznie pod warunkiem, że uzna się go za ważny składnik pola semantycznego tworzącego przestrzeń ciepłej, przyjaznej atmosfery (w kontekście przeszłości w wiadomym domu). Znaczący incipit realizuje poprzez świadomość genologiczną autorki zasadę gry z czytelnikiem, który o poszukiwanym przez reporterkę mieszkaniu dowiaduje się z listu Simchy Simchivitcha – poety mieszkającego w Kanadzie, który nie tylko powiadomił Krall o istnieniu domu, ale w poetycko wymodelowanej wypowiedzi, ujętej w formę listu, zaznaczył perswazyjną intencję: „Mam nadzieję, że odwiedzi pani mój dawny dom, pierwszy na ulicy, po prawej stronie, ostatnie okno". Korpus reportażu został podzielony na dwanaście wewnątrztekstowych segmentów sygnowanych arabskimi cyframi – również pogrubioną czcionką i stanowi mini pole leksykalno-semantycznych odniesień. Układ kolażowy analizowanego typu wypowiedzi przejawia się w wielogłosowym przekazie eksponującym autonomię wypowiedzi interlokutorów, wykrystalizowany cel globalny, nie tuszuje również illokucji komunikatów składowych. Cechuje go wyrażona w tekście wielostylowość związana z zasadą zderzania punktów widzenia oraz odzwierciedla – w budowaniu wizji świata – punkt widzenia nadawcy gospodarującego tekstem [zob. Wojtak 2019: 277]. Głosy dopuszczone w analizowanym tekście są wyrazem jego obiektywizacji. Rozpatrywane w innej funkcji wzmagają u czytelnika potrzebę samodzielnego analizowania (zespolenia w spójny komunikat) zaprezentowanych w dziennikarskim tekście faktów lub zdarzeń. W reportażu *Dom* Krall nie zastosowała odautorskiej formuły finalnej. Zastępuje ją pointa – wspomnienie amerykańskiego profesora, który kończy swoją opowieść obrazem otwockich dzięciołów, za którymi tęskni najbardziej.

Analizowany reportaż jest opowieścią o poszukiwaniu domu Simchy – w szerszym kontekście – odzyskaniu przeszłości w skorupach, szczelinach, wyrazistych pęknięciach, które cechują epizodyczną pamięć głównego bohatera. Pierwszy segment (1) korpusu rozpoczyna zdanie wyprofilowane informacyjnie: „Patrzą na nas". W perspektywie nadawczej czytelnik wyczuwa zakłócenie scenariusza komunikacyjnego (rodzaj maski komunikacyjnej).

Z zaciekawieniem czeka na dookreślenie illokucji nadawcy. Drugie zdanie zaspokaja jego ciekawość i wciąga w sytuację nadawczo-odbiorczą jako świadka pewnego zdarzenia, bowiem reporterka wprowadza kilka interesujących poznawczo szczegółów:

Ojciec – solidnymi oczami, spod pobożnej, czarnej czapeczki. Matka, w odświętnej, przyciasnej garsonce – oczami strapionymi. Dzieci onieśmielone aparatem. Patrzą z roku 1938. On [Simcha – dopowiedzenie M.B.], szczupły,

smukły, z uśmiechem w oczach, stoi za matką. I tylko on, z całej rodziny on jeden wychodzi ze zdjęcia i zwyczajnie, powoli się starzeje.

W opisie fotografii dominuje autorska perspektywa. Krall posługuje się metodą filmowo-fotograficznych zbliżeń, wydobywając detale. Oczy i czapkę ojca dookreśla epitetami w funkcji personifikacji: *solidne*, *pobożne*. Syn – jakby na przekór faktograficznemu/dokumentarnemu zapisowi sytuacji symbolicznie wychodzi ze zdjęcia. Dane mu było nowe życie naznaczone traumą i tęsknotą. Autorka peryfrastycznie dookreśla, że przeżył tylko po to, by dać świadectwo. Zastosowana powyżej, stylizowana na rodzinne spotkanie maska komunikacyjna likwiduje dystans między teraźniejszością a przeszłością. Opis postaci z fotografii jest uszczegółowiony i zrytmizowany. Poszczególne zdania mogłyby stanowić tytuły artefaktu z przeszłości, który nadal żyje i organizuje pamięć, funkcjonując jako aktant – *aktor – nie człowiek*. W perspektywie strukturalnej zastosowany zabieg stylizacyjny uzasadnia kompozycję opisywanego segmentu inicjalnego. W dalszej kolejności – w drugim segmencie (2) korpusu Krall kontynuuje opis postaci z fotografii. Zmienia się jednak perspektywa nadawcza. Już nie czytelnicy przyglądają się *im*, ale oni synowi, który zdążył się postarzeć: „Przyglądają się. Łysemu, ociężałemu, w grubych szkłach krótkowidza. Przyglądają się z milczącym przerażeniem". Między sąsiadującymi segmentami w perspektywie pragmatycznej zachodzi istotne przeobrażenie. Pierwszy – zapisany faktograficznie i skrótowo ma zaciekawić odbiorcę komunikatu, drugi wyrażony emotywnie, wprowadzić w stan zakłopotania i wciągnąć w akcję. Kolejno – segmenty (4), (5) oraz (6) stanowią faktograficzny, skrótowo zarysowany obraz ulicy, przy której stoi tytułowy dom. Reporterka lakonicznie zaznacza, że w jego poszukiwaniach ktoś jej towarzyszy: „Z baru Maks (*Pod Końskim łbem* dawniej) przyglądamy się kamienicy naprzeciwko". Kolejne zdanie jest eliptycznym przeskokiem w czasie. Krall relacjonuje replikując hipotetycznie – wprowadza fikcyjną, ale prawdopodobną scenę: „nad maszynami szewskimi schylają się czeladnicy Icchak i Lejbuś". Perspektywa nadawcza zmienia się. Czytelnicy oglądają zaprzeszły świat oczami Simchy – przedstawione postaci nadal funkcjonują w jego pamięci, a dziennikarska relacja prowadzona w 3 os. lp. czasu teraźniejszego ma za zadanie zuniwersalizować jego projekcję. Równie ciekawą illokucję reporterka wprowadza w siódmym segmencie (7) korpusu. Tylko pierwsze zdanie jest wyprofilowane informacyjnie. Krall wraca do współczesności: „W warsztacie Mosze Abrama S., nad którym powieszono szyld «Odzież robocza», stoi kobieta". Pada pytanie jednego z informatorów: „Czy i ją odwiedzają duchy?". Krall odpowiada, akcentując swoją obecność w

tekście: „*Tamtych* – pokazuję powietrze, pustą przestrzeń, w której pochylają się nad maszynami czeladnicy, kaszle Mosze Abram, a stroskana Ita stoi za ladą, tuż przy kobiecie". Reporterka celowo kontaminuje dwa czasy. Sugeruje w sytuacji nadawczo-odbiorczej, że tamten *zaprzeszły* świat wciąż istnieje i w sugestywny sposób wpływa na postrzeganie teraźniejszości.

Skrzyżowanie dokumentaryzmu z fikcją w perspektywie ontologicznej jest kontynuacją fikcjonalnych praktyk zauważonych i opisanych we wcześniejszych tekstach reporterki, a więc ważnym sygnałem kontynuowanej ewolucji gatunku w reportażach Krall. Reporterka zaprasza czytelników do przeszłości, by mogli lepiej zrozumieć czasy, w których żyją. Dokonuje przeobrażeń leksykalno-semantycznych świadomie z jasno wyrażoną illokucją oraz wprowadza przewrotnie rozumianą inwersję czasową, jakby minione zdarzenia miały zdominować życie i wyobraźnię mieszkańców dawnej ulicy Simchy, zapisując, jak w litanijnie zrytmizowanym wierszu, wspomnienie o przeszłości, którą czytelnicy powinni zachować w pamięci i przejąć się wojennymi losami bohaterów. Tylko tyle mogą:

> Co przedtem – jest.
>
> Co potem – było.
>
> Dlatego czeladnicy Icchak i Lejbuś wciąż pochylają się nad maszynami.
>
> Cypa tańczy na podwórku i nie przestanie tańczyć.
>
> Żona hurtownika nie utyje w talii.
>
> Sekretarz gminy nigdy nie przestanie kochać żony hurtownika.

W przedostatnim, dwunastym segmencie (12) reporterka wprowadza wątek osobisty. Przypomina otwocki pensjonat *Zachęta*. Był tam sierociniec, w którym spędziła kilka lat po wojnie. Wspomina – z dystansem – w 3 os. lp. czasu przeszłego dawnych znajomych w mowie pozornie zależnej replikując ich myśli i działania:

> Wychowankowie sierocińca pojechali w świat. Zostali profesorami, malarzami, bankierami, jeden był nawet amerykańskim przedstawicielem w ONZ. Spotykali się czasami i opowiadali sobie o dzieciach i wnukach, o swoich uczelniach, bankach, obrazach, o podróżach dalekich i egzotycznych. Więc to my, ze skrzyń na węgiel i z grobowców…Ładny kawałek drogi przebyliśmy – myśleli o sobie z ogromnym zdziwieniem i bez radości.

Osobiste wspomnienie reporterki jest pretekstem, w aspekcie strukturalno-semantycznym analizowanego typu wypowiedzi, do wprowadzenia portretu Izraela Figi,

amerykańskiego profesora, który również był wychowankiem otwockiego sierocińca. Krall modeluje ostatni segment korpusu reportażu zgodnie z zasadą uoficjalnionej potoczności oraz monologowej dialogiczności. Figa opowiada rodzinie o otwockich „cudach" – rabinie z Morzyc, który znał całe *Rigoletto* na pamięć, głos miał piękny i mocny, a po szabasowych koncertach znikał w lesie, ponieważ był człowiekiem natury. Ani syn profesora, ani jego żona – wesoła, amerykańska gojka nie mogli znać rabina z Morzyc, który posiadał magiczną moc zmieniania ludzi. Kazał zwariować chłopcu ze skrzypcami i wypełniła się jego wola. Scenę zapisaną w 3 os. lp. Krall profiluje jako symbol minionego czasu, który pozostaje w pamięci tylko nielicznych. Dopełniają go metafizyczne proroctwa, wizje i cuda – „Chasyda Monisza, żydowskiego Fausta, porwała wiedźma", o których nie śniło się gojom, a pretekstem do wspomnień profesora było pukanie dzięcioła. *Szczegół znaczący* uruchomił pamięć selektywną. Wspomnienie Izraela Figi zamyka ramę tekstową reportażu. Jest dopełnieniem opowieści o świecie, który wciąż trwa, choć w zawoalowanej formie, zawieszony między czasem, przestrzenią i tłumionymi emocjami. Profesor przechowuje zdjęcie ojca, które po wojnie dał mu Cynamon, otwocki księgarz: „Ojciec, czterdziestoletni mężczyzna, był smutnym, wychudzonym starcem". Tekstową ramę reportażu wyznaczają zatem opisy dwóch fotografii. Omawiany typ wypowiedzi zyskuje stosowną klamrę, która ujmuje tekst w cudzysłów. Segmenty korpusu układają się symetrycznie z niewielkimi przekształceniami leksykalno-semantycznymi. Dominuje autorska perspektywa widzenia świata. W niektórych partiach tekstu jest ona tożsama z relacjami świadków. Jednak głosy dopuszczone raczej dopełniają narrację. Ich opozycyjne ukształtowanie wobec reporterskiej narracji pojawia się tylko w dialogowo wyprofilowanym segmencie poświęconym szukaniu domu Simchy. W analizowanym aspektowo reportażu Krall dba o prezentację koherentnie wyprofilowanego obrazu świata przedstawionego. Pewien rodzaj tematycznej kohezji pojawia się jedynie w symbolicznie zaznaczonych przeskokach w czasie i kontraście między dawnym a współczesnym Otwockiem. Życiowy kontekst gatunku pozwala dostrzec w analizowanym tekście kontynuację konwencji artykułu, którą w aspektowym ujęciu rozsadzają sygnały gatunkowe sylwetki oraz listu z jego powiadamiająco-perswazyjną funkcją. Dzięki licznym i rozmaitym przekształceniom w obrębie struktury i pragmatyki tekst zyskuje intrygujący wymiar oraz uniwersalne przesłanie, a poetyka Hanny Krall ewoluuje i wzbogaca się o kolejne determinanty, które inwencyjnie transformuje: przenikanie czasów, wprowadzenie szczegółów w funkcji ewokowania pamięci i organizowania wokół nich akcji, dominująca

perspektywa autorska, technika filmowych zbliżeń – portretów. W illokucji tekstu przeważają uoficjalniona potoczność reporterskiej narracji oraz monologowa dialogiczność bohaterów – jako przejawy skali paradoksów gatunku i jednocześnie świadome manifestacje poszerzania jego reportażowej konwencji w perspektywie komunikacyjnej wyprofilowanej dyskursywnie.

W tomie *Tam już nie ma żadnej rzeki* dziennikarka zmierza do milczenia (wygasza emocjonalność, rezygnuje z opisowości i uniwersalizacji dziennikarskiego przekazu). Wykazałam tę dominantę w pogłębionej analizie reportażu *Dom*. Z wskazanego zbioru tekstów Hanny Krall do aspektowej deskrypcji w oświetleniu strukturalno-pragmatycznym wybieram jeszcze jeden reportaż zatytułowany *Spis rzeczy* (SR). Analizowany typ wypowiedzi jest tekstową reprezentacją adaptacyjnego wzorca gatunkowego reportażu literackiego. Podobnie jak omawiany *Dom*, powstał wskutek pożyczki gatunkowej utrwalonej poprzez uzus formy artykułu prasowego. Analizowany tekst traktuję jako adaptację globalną z alternacyjnymi przeobrażeniami w obrębie korpusu, czyli w jego wewnątrztekstowych segmentach. Modyfikacje (ilościowe i jakościowe), o których wspominam, można dostrzec przede wszystkim w aspektach – strukturalnym i pragmatycznym wzorca gatunkowego omawianego reportażu. Manifestują się poprzez tekstotwórcze mechanizmy modelujące kompozycję dzieła oraz potencjał illokucyjny. Zaliczam do nich kontaminacje, derywacje, repetycje, substytucje, translokacje oraz maski komunikacyjne.

Analizowany przedmiot wypowiedzi kwalifikuję jako kolekcję gatunków, którą tworzą zróżnicowane modele generyczne – pozostające w polu gatunkowym dookreślonym dyskursywnie jako przestrzeń reporterskiej komunikacji oraz gatunki wypowiedzi reprezentujące pozadziennikarskie formy np. przypowieść, nowela, list, fragment wiersza. Wskazane gatunki są dopełnieniem dziennikarskiej, a więc faktograficznie wyprofilowanej narracji i występują w roli komentarza lub funkcjonują na zasadzie zgrzytu semantycznego, mającego celowo wprowadzić czytelnika w błąd, zaciekawić go lub zmusić do innego rodzaju dekodowania informacyjnie wymodelowanego przekazu. Poddany analizie wskazany typ wypowiedzi – w aspekcie strukturalnym wzorca gatunkowego – tworzy rama tekstowa. Jej inicjalnym składnikiem jest tytuł. Incipit o charakterze informacyjnym odnosi się do przestrzeni metaforycznej dookreślonej poprzez ontologicznie wyprofilowaną perspektywę oglądu wycinka przedstawionej rzeczywistości. *Spis rzeczy* sugeruje nagromadzenie artefaktów, które w holokaustowych reportażach Hanny Krall oznaczają rozmaite formy gry

z pamięcią i jej fakultatywne zapisywanie. Rozpatrywany tytuł realizuje jeden z paradoksów gatunku – szablonową nieszablonowość. Dopiero podczas lektury tekstu odbiorca odkrywa, że główna bohaterka, Maria Ejzen (reporterka ujawnia jej personalia w połowie tekstu) żyje, by gromadzić artefakty przeszłości i utrwalać je w pamięci – dla potomnych i siebie.

Korpus tekstu składa się z piętnastu segmentów etykietalnie wyodrębnionych arabskimi cyframi. Reporterka zaznacza je graficznie poprzez pogrubioną czcionkę. Analogicznie postępuje z incipitem. W tekście rezygnuje z lidu, sugerując derywację na poziomie semantyczno-syntaktycznym rozpatrywanego typu wypowiedzi. Krall kształtuje formułę finalną w formie przekazu wyprofilowanego szkatułkowo – początek i zakończenie reportażu należy ująć w cudzysłów. Analizowane segmenty korpusu cechuje zasada symetrii z niewielkimi przeobrażeniami w aspektach strukturalnym i pragmatycznym. Reporterka rezygnuje z linearnej opowieści na rzecz przeskoków w czasie i zestawiania ze sobą zróżnicowanych gatunków wypowiedzi oraz rozmaitych form (opisy, dialogi, monologi). Pierwszy segment (1) rozpoczyna udramatyzowana scena. Zdanie inicjalne: „Laleczkę przyniósł ojciec" wymodelowano informacyjnie. Drugie jest dookreśloną perswazyjnie wypowiedzią mężczyzny: – „Będzie się tobą opiekowała – powiedział. – Nie zgub". Kolejne wypowiedzi stanowią lakoniczny, ale opatrzony uniwersalizującą refleksją, opis artefaktu: „Laleczka była z trocin i gliny. Z ramion wystawał gruby, krzywo odcięty drut. Człowiek, który ją ulepił chyba nie zajmował się w przedwojennym życiu robieniem zabawek. Buzię pomalował olejnymi farbami, włosy na blond, oczy na niebiesko". Kolejne zdania nabierają symbolicznego znaczenia i wprowadzają do opowieści holokaustowy kontekst:

„W dawnym życiu nie robił zabawek, ale wiedział, jakich kolorów należy użyć. Aryjskich kolorów – [podkreślenie – M.B.]. Żaden szmalcownik by nie poznał, że lalka urodziła się w getcie". Czasownik *urodziła się* ewokuje metaforyczne odczytanie sensu reporterskiego przekazu: artefakt nabiera ludzkich cech, nadaje się zatem na opiekunkę córki. W poddanym analizie segmencie dominuje autorska perspektywa reporterki wyrażona w obiektywizującej 3 os. lp. czasu przeszłego. Wyprofilowany informacyjnie fragment tekstu dookreśla perswazyjnie wyrażona prośba ojca, która wskazuje potencjał illokucyjny prezentowanego tekstu.

W kolejnych partiach reportażu nadal dominuje autorska perspektywa oglądu przedstawionego wycinka rzeczywistości. Czytelnik dowiaduje się, że holokaustowy artefakt

sprawdził się w ochronie córki: uciekła z getta przez wachę w Lesznie, przeżyła wojnę, skończyła studia, wyszła za mąż, nigdy nie rozstawała się z laleczką. Punktem zwrotnym w stosownie dookreślonej strukturze narracji okazuje się przekazanie laleczki izraelskim historykom. W zamian za lalkę z trocin dostała od nich inną – „Była nowa i miała obie nogi i obie ręce" – dopowiada reporterka. Czwarty segment (4) analizowanego typu wypowiedzi jest skrótowo potraktowaną relacją z wydarzeń, które – po pożegnaniu z *symboliczną opiekunką*, przytrafiły się bohaterce. W zrytmizowanym i potraktowanym skrótowo tekście czytelnik dowiaduje się, że bohaterka trafiła do szpitala, zapadła w śpiączkę, wkrótce potem zmarła. Córka musiała podważyć wieko trumny, by wsunąć zdjęcie laleczki z getta. Poprzez specyficznie doprecyzowaną sytuację komunikacyjną na poziomie semantyczno-syntaktycznym Krall uzyskuje efekt dokumentarnej narracji. Rezygnuje z rozbudowanego opisu. Ujawniają się mechanizmy tekstotwórcze, które zaliczyłam do alternacyjnych sygnałów przeobrażeń w poszczególnych segmentach tekstu. Narrację kształtują świadomie stosowane przez reporterkę substytucje wyrazowe – leksem *laleczka* autorka zastępuje słowem *opiekunka* oraz repetycje wyrażone w mowie zależnej: „– Coś dzieje się ze mną niedobrego. To zaczęło się od rozstania z laleczką […] – Popatrz, jestem w szpitalu, a mojej opiekunki przy mnie nie ma […] Córka mówiła o lalce, która czuwa z fotografii […] Fotografię laleczki wsunęła do trumny na wysokości rąk".

W piątym segmencie (5) analizowanego typu wypowiedzi reporterka w trybie przypuszczającym projektuje hipotetyczny wpis, który przy tajemniczym artefakcie mogliby umieścić izraelscy historycy. Krall modeluje go skrótowo, na wzór CV, jednak z subtelną ironią oraz wykorzystaniem tekstotwórczego mechanizmu translokacji: „Zabawkę wykonano z trocin, gliny i drutu w getcie warszawskim. Ofiarowała ją Maria Ejzen (1933-1995), córka Majera Judy i Magdaleny z Leszczyńskich, obywateli Konina. Przeżyła wojnę, nie rozstając się z laleczką. Zmarła po przekazaniu jej naszemu muzeum". Dokumentarny wpis nie sugeruje ani metafizycznej perspektywy zdarzenia, ani nie informuje o syndromie ocalonych, który u Marii przejawiał się w niezwykłym związku z artefaktem przeszłości, ani predylekcją bohaterki do gromadzenia rzeczy, które miały poświadczać i nieustannie budować jej tożsamość dziecka po Shoah. W kolejnym, szóstym (6) segmencie korpusu omawianego reportażu dziennikarka dokumentarnie wylicza gromadzone przez bohaterkę przedmioty. Zapis przypomina litanię. Jego illokucja jest jednak inna. W modlitwie, którą można uznać za tekstową reprezentację

gatunku w formie kolekcji, adresatami westchnień wiernych są osoby boskie i święte. Odbiorcami wyliczeń, które Krall zapowiada modalizatorem: „Wiemy, że...", stają się czytelnicy. Świecka modlitwa jest odpamiętywaniem przeszłości ukształtowanym dokumentarnie z dbałością o szczegóły, które są jedyną i wiarygodną formą ocalenia świata sprzed Zagłady:

Dziadek Marcus miał piw**ne** oczy, mier**ne** usta, a twarz owalną; miał olejarnię, młyn i ubezpieczenie od ognia Towarzystwa Piast;

Babcia Rózia mia**ła** perukę, dwa podbródki i złotą broszkę pod szyją; mia**ła** portret z powiększonej fotografii, oprawny w ramy;

Bab**cia** Kal**cia** mia**ła** grający nocnik; babciu, siusiu, wołały dzieci, kiedy przychodzi**ły** na szabas; siadały kolejno, a nocnik każdemu grał *Poloneza* Micha**ła** Kleofasa Ogińskiego […].

Maria Ejzen, córka Majera Judy i Magdaleny z Leszczyńskich, urodziła się… […].

W wyekscerpowanym fragmencie tekstu Krall stosuje zrytmizowane powtórzenia – głównie czasownika mieć w 3 os. czasu przeszłego: *miała*, *miał*. Ostatni zacytowany fragment omawianego typu wypowiedzi reporterka stylizuje dialogowo, rozbijając monotonię wyliczeń. Nocnik babci Kalci nabiera ludzkich cech poprzez zabieg personifikacji: nocnik *grał*. Tekst dopełnia intersemiotycznie wymodelowana informacja o *Polonezie* Ogińskiego. W poszczególnych cytowanych słowach występuje wspomagająca zrytmizowanie przekazu aliteracja głoskowa: - ne, - ły, - ła – cia. W omawianym segmencie Krall opóźnia reporterski przekaz. W sytuacji nadawczo-odbiorczej pojawia się zakłócenie komunikacyjne. Dziennikarka świadomie stosuje retardację w celu osiągnięcia zaskoczenia. Ostatnią frazę wyliczenia urywa niespodziewanie. Zabieg derywacji jest uzasadniony. Stanowi symbol zakomunikowanej we wcześniejszym segmencie śmierci bohaterki. Przywołany fragment tekstu realizuje również zasadę translokacji – Krall ponownie powtarza – w innym miejscu reportażu – znaną nam frazę o laleczce z trocin.

Reporterka charakteryzuje Marię bezpośrednio poprzez zobiektywizowane opisy jej wyglądu oraz pośrednio, cytując repliki jej prawdopodobnych wypowiedzi i przemyśleń. Można je uznać za przejaw tekstowych wyróżników fikcji w mowie pozornie zależnej, kiedy Krall replikuje również jej *mówione* monologi oraz sny: „Ogromne nietoperze z kryjówki

na Nowolipkach siadały na jej włosach i oczach co noc. Ojciec nie spadał, tylko szybował w powietrzu jak latawiec między oknem i brukiem podwórka. Z żebraczym kijem w ręku, z porażonymi ślepotą oczami pukała do obcych drzwi. Ściskając kurczowo laleczkę, zbliżała się do wachy na Lesznie…". Segmentami (6), (12), (13) i (14) rządzi zasada wyliczeń. Ostatni – (16) należy potraktować jako symboliczną pointę i domknięcie ramowej kompozycji tekstu. Reporterka zapisuje śmierć Marii, która po uporządkowaniu wszystkich artefaktów z przeszłości i zacytowaniu ostatnich słów codziennej modlitwy dziadka Marcusa: „Oto wybaczam tym, którzy mnie zranili…" konstruuje faktograficzny, a zarazem symboliczny obraz odejścia Marii: „Ułożyła porządnie w szufladach wszystkie rzeczy i wybrała się w podróż. Z laleczką ulepioną z trocin i gliny wybrała się do jerozolimskiego muzeum". W omawianym fragmencie, ukształtowanym za pomocą mechanizmu translokacji, reporterka ujawnia potencjał illokucyjny wypowiedzi: reportaż jest portretem kobiety, która symbolizuje żydowski los ocalonych. Nie przystaje jednak do świata po Zagładzie. Nieustannie próbuje go uporządkować. Paradoksalnie jedyną szansę na godne życie odebrali jej izraelscy historycy, nie esesmani. W tak zarysowanej sytuacji nadawczo-odbiorczej następuje semantyczny zgrzyt. Czytelnik powinien zrozumieć wszystkie strony *cichego* konfliktu i wyciągnąć wnioski, scalając fragmentarycznie ukształtowany życiorys Marii.

Wyznaczniki strukturalne prezentowanego typu wypowiedzi kierują uwagę odbiorców w stronę kodu gatunkowego reportażu. Kontekst życiowy pozwala widzieć w nim portret z cechami sylwetki. Reporterka w omawianym tekście stopniowo rezygnuje z polifoniczności. Przejmuje narrację, jednak jej perspektywa widzenia świata przedstawionego jest spójna z optyką bohaterki (Marii). Ich głosy nakładają się na siebie choćby w parafrazowanych i zrytmizowanych wyliczeniach składających się na semantyczno-syntaktyczne wyprofilowanie tytułowego *Spisu rzeczy*. Krall buduje akcję reportażu wokół szczegółu. Aspektowo skleja świat, wzmacniając perswazję, z tekstów zapożyczonych, które stanowią rodzaj komentarza do przedstawionych zdarzeń budowanych konsekwentnie na zasadach reporterskiego naddatku, uwznioślającego przekaz. Rozmaite składniki świata przedstawionego układają się w spójną narrację poprzez wskaźniki nawiązania. Sąsiadujące segmenty formalnie wiążą się ze sobą na zasadzie analogii, choć zerwanie z narracją uporządkowaną za pomocą ciągu przyczynowo-skutkowego wprowadza w reporterski przekaz pewien rodzaj formalnej niekoherencji.

Dominanty reportażowej twórczości Hanny Krall ściśle związane z ewolucją gatunku i stylu prezentowanych typów wypowiedzi, wskazują kierunek przemian aspektowych w perspektywie dyskursywnej. Przeanalizowane powyżej teksty z tomu *Tam już nie ma żadnej rzeki* sygnalizują dążenie dziennikarki do kondensacji treści oraz wskazują wewnętrzne napięcia między spetryfikowanymi poprzez uzus formami dziennikarskiej ekspresji, a ich rozbijaniem za pomocą kreacyjnych, fakultatywnych rozwiązań na poziomie struktury i pragmatyki omawianych przedmiotów wypowiedzi. Ewolucyjność reportaży i mikropowieści dziennikarki jest więc nieustannym poszukiwaniem autorskiej perspektywy oglądu świata przedstawionego. Jedne dominanty nie przystają już do tematyki nowych dzieł, inne Hanna Krall twórczo rozwija lub alternacyjnie derywuje, pozostałe zachowuje na zasadzie rudymentów. Odejście od normatywnych paradygmatów dookreślających stabilizację gatunku jest uwarunkowane przede wszystkim tematyką reportaży Hanny Krall. Dziennikarka poszerza ich konwencje gatunkowe, uwzględniając politypiczny charakter bytów za pomocą rozmaitych przeobrażeń w ich obrębie uwzględniając nie tylko absorpcyjny charakter, ale konceptualizuje je szeroko, mając na uwadze odniesienia polarne i pokrewieństwa, konstelacje, ciągi gatunkowe lub kolekcje. Świadomość i kompetencje gatunkowe dziennikarki uruchamiają w jej tekstotwórczych praktykach pewien rodzaj konceptyzmu wyrażający się w eksperymentach w obrębie struktury i pragmatyki opisywanych typów wypowiedzi. Kolejnym etapom twórczych eksploracji wewnątrz reportażu literackiego towarzyszą pragmatyczne motywacje autorki. Krall dąży do zaskoczenia czytelnika, zaciekawienia go i wciągnięcia w zawiłości komunikacyjnej gry oświetlonej dyskursywną perspektywą i ewolucją tożsamościowo wyprofilowanego autorskiego *ja*-.

### 2.7. *Wyjątkowo długa linia* – tekstowa reprezentacja adaptacyjnego wzorca gatunkowego ukształtowanego strukturalnie jako pożyczka artykułu prasowego

Deskrypcja mikropowieści *Wyjątkowo długa linia* (WDL) nie jest zadaniem łatwym ze względu na genologiczne niejasności i trudności z przypisaniem poszczególnych gatunków do właściwej kategorii generyczno-dyskursywnej. Rozmycie form, odchodzenie od normatywnie ukształtowanych konstruktów oraz nieustanne przekształcenia w polu gatunkowym i polu gatunkowych odniesień nie ułatwiają analizy aspektowej prezentowanego typu wypowiedzi. (WDL) świadomie zaliczam do tekstowej reprezentacji adaptacyjnego

wzorca gatunkowego ukształtowanego strukturalnie jako pożyczka artykułu prasowego i powieści postmodernistycznej. Nie jest okazem, ponieważ w tkance tekstu dominują reporterskie wyznaczniki struktury oraz pragmatyki gatunku dziennikarskiego. Forma utworu, choć bliska powieściowym dominantom, zachowuje łączliwość z gatunkiem wyprofilowanym reportersko i sytuuje się na obrzeżach pola gatunkowego nie tracąc generycznej tożsamości. Tekst jest kolażem, czyli wypowiedzią wielogłosową, eksponującą autonomię nadawców poszczególnych komunikatów, ma jasno wykrystalizowany przekaz monointencyjny i cechuje go perspektywa nadrzędnej instancji, czyli reporterki redagującej tekst. W obrazie świata przedstawionego dominuje zatem autorska perspektywa, choć illokucję może stanowić zbiór nakładających się na siebie intencji zarówno nadawcy, jak i kontaminujących głosów dopuszczonych. Struktura i pragmatyka konceptowo ukształtowanej wypowiedzi umożliwia alternacyjne przeobrażenia w obrębie korpusu (segmentów) analizowanego tekstu. Autorka (WDL) osiąga zamierzone efekty dzięki konsekwentnie realizowanej strategii tekstotwórczej poprzez zastosowane mechanizmów, które pozwalają na dowolne ukształtowanie tekstu oraz jego właściwe odczytanie w sytuacji nadawczo-odbiorczej. Analizowana mikropowieść jako gatunek w formie kolekcji manifestuje się poprzez różnorodność typów wypowiedzi trwale współwystępujących i obudowujących tekst główny z hipertematem: przypowieść, miniatury poetyckie, modlitwy, kroniki, świadectwa i ma funkcjonalne zwieńczenie w postaci ramy tekstowej. Ukształtowanie struktury (WDL) wpływa na charakter aspektu pragmatycznego wzorca gatunkowego. Należy zaznaczyć, że w konkretnym analizowanym typie wypowiedzi komunikacja ulega rozszczepieniu, a to skutkuje brakiem jednej zasady porządkującej relacje nadawczo-odbiorcze, ponieważ omawiany tekst jako reprezentacja wzorca adaptacyjnego jest tworem wielostylowym i dopuszcza paradoksy w strefie wykładników, którą intencjonalnie cechuje otwartość. Powyższa konstatacja zachęca uczestników spektaklu komunikacyjnego do wnikliwych obserwacji przeobrażeń zachodzących w polu gatunkowym i pozwala na sformułowanie wniosków o konieczności doprecyzowania owej otwartości poprzez dookreślenie poszczególnych sygnałów aspektów wzorca gatunkowego prezentowanego tekstu.

(WDL) traktuję jako mikropowieść. Należy zatem przyjąć, że kontekstem życiowym omawianego gatunku jest powieść postmodernistyczna z jej dominantami, które w tkance analizowanego utworu współistnieją z sygnałami gatunkowymi reportażu lub znoszą się

w zależności od potencjału illokucyjnego, struktury i zmieniającej się sytuacji komunikacyjnej (jej scenariusza oraz ról aktorów komunikacyjnego spektaklu). Strukturę analizowanej wypowiedzi dziennikarskiej determinuje rama tekstowa, której istotnym czynnikiem jest tytuł zapisany pogrubioną czcionką. Zaliczam go do odmiany informacyjnej. W szerszej perspektywie – uwzględniając kontekst sytuacyjny utworu – incipit można potraktować jako grę z czytelnikiem. Tytuł jest cytatem z wiersza Józefa Czechowicza, lubelskiego poety, o czym odbiorcy dowiadują się w trakcie lektury. Incipit odsyła zatem czytelników w rejony metafizycznie dookreślonej przestrzeni literatury, ponieważ odwołuje się do ludzkiej egzystencji ujętej w perspektywie aksjologicznych wyborów, przeczuć, często irracjonalnych zachowań bohaterów w obliczu Zagłady. Metaforyczne odczytanie tytułu oraz całego tekstu, które sugeruje reporterka, świadczy o dziennikarskiej świadomości generycznej uformowanej poprzez rozmaite semantyczno-strukturalne sygnały gatunkowe i – w szerszym rozumieniu – dyskursywne. Podobnie jak w innych omawianych utworach reporterka w (WDL) rezygnuje z lidu. Jest to wyznacznik struktury, który nie podlega ewolucji. Brak tego ważnego składnika delimitacji stanowi u Krall regułę. Korpus tekstu mikropowieści został podzielony na czterdzieści pięć segmentów (wyróżnionych graficznym zapisem pogrubioną czcionką). Segmentami rządzi w układach poziomych tekstu zasada symetryczności, którą reporterka poddaje niewielkim semantyczno-syntaktycznym i leksykalnym przeobrażeniom, by wzmocnić illokucję: **Kamienica, Pierwsze piętro. Medycyna i poezja, Medycyna i poezja – ciąg dalszy, Trzecie piętro. Asekuracje, Kamienica – ciąg dalszy. Piwnice, Kamienica – ciąg dalszy. Widok z okien, Widok z okien – ciąg dalszy, Ziemia. Gwiazda. Potrzeba formy, Pierwsze piętro. Przybłęda, Ofiara, Pierwsze piętro. Lekarz, Drugie piętro. Narzeczona, Gruźlica. Tuba. Może Kaspijskie, Gruźlica – ciąg dalszy. Stach, Pierwsze piętro. Czechowicz, Czechowicz – ciąg dalszy, Pierwsze piętro. Śmierć, Drugie piętro. Diabeł, Drugie piętro. Śmierć, Narzeczona – ciąg dalszy, Trzecie piętro. Dziecko Rywci, Pierwsze piętro. Smutno, Czechowicz – ciąg dalszy, Kamienica – ciąg dalszy, Czechowicz – ciąg dalszy. Wyjątkowo długa linia, Pierwsze piętro. Prowincja noc, Pierwsze piętro. Pościel, Pierwsze piętro. Casablanka, Kamienica – ciąg dalszy. Droga, Synagoga, Synagoga – ciąg dalszy. Podwójność, Synagoga – ciąg dalszy. Droga, Mięso, Kamienica – ciąg dalszy. „Kolego, wstań…, Kamienica – ciąg dalszy. Rywcia Winograd, Szałas, Trzecie piętro. Lilije, Franciszka Arnsztajnowa. Decyzja, O żonie Meira R., agenta asekuracji (staruszce), Trzecie piętro. Córka, Drugie piętro. Kwiaty, Pamięć, Parter. Łzy, Ulica, Widok z okien – ciąg dalszy. Wdowa**.

W analizowanym typie wypowiedzi brak też formuły finalnej, która byłaby naturalnym i oczekiwanym przez czytelnika zwieńczeniem ramy delimitacyjnej. U Hanny Krall, o czym pisałam w powyższych analizach, ową formułę często zastępuje pointa wyrażona wprost, peryfrastycznie lub poprzez zapożyczenie cytatów, słów skrzydlatych albo intymnie wymodelowanych przemyśleń autorki. Pierwszy segment (1) korpusu mikropowieści jest zapowiedzią nadawczo-odbiorczej strategii, która zdominuje narrację w całym utworze, choć nie oznacza to komunikacyjnego paradygmatu (niektóre segmenty są opisami kamienicy, inne portretami jej mieszkańców, zdarzają się również replikowane dokumenty oraz przytaczane w całości wiersze bez odautorskiego komentarza). Krall rozpoczyna opowieść od zobiektywizowanego opisu lubelskiej kamienicy, którą zbudowano w XVI wieku. Wówczas jej właścicielem był Jan Aromatarius – kupiec korzenny. Trzysta lat później budowlę, która stanęła *in circulo civitatis*, co oznacza w centrum miasta, przejęli Franciszka i Marek Arnsztajnowie. Ona, przygłucha poetka, z tubą bakelitową przy uchu, zafascynowana przeszłością, zwłaszcza literaturą Młodej Polski, on wybitny lekarz, nowoczesny, stale podnoszący kompetencje, racjonalny, rzeczowy, a jednocześnie wyczulony na ludzką krzywdę. Reporterka opisuje Arnsztajnów, oglądając ich fotografię, która jest artefaktem znaczącym (*szczegółem znaczącym*). Krall relacjonuje faktograficznie, bez emocji. Skupia się na detalach, by po chwili zmienić ton narracji na profetycznie ukształtowane przesłanie – również w skrótowym zapisie – i ujawnić przyszłe losy mieszkańców kamienicy. Opowiada w 3 os. lp. czasu przyszłego, nawiązując do poetyki przypowieści: „Kiedy umrą już wszyscy – synowa, mąż, syn, narzeczona syna, kiedy w wielkim, mrocznym mieszkaniu na pierwszym piętrze zostaną we dwie, ona i ośmioletnia dziewczynka, jej wnuczka, będzie zaplatała warkocz niezmiennie, każdego ranka". Analiza aspektowa poszczególnych segmentów wskazuje na kluczową rolę, jaką w kompozycji utworu odgrywa kamienica. Majestatyczna budowla, podzielona na piętra organizuje życie mieszkańców. Pierwsze piętro zajmują Franciszka i Marek, drugie – ich syn (również lekarz) z żoną i córką (po śmierci żony z narzeczoną), trzecie pozostali mieszkańcy, których losy wiążą się z faktograficznie wyprofilowanym życiorysem doktorostwa. Semantyczno-strukturalne ukształtowanie śródtytułów segmentów pozwala czytelnikowi uporządkować i scalić polifonicznie wymodelowany typ wypowiedzi, który można ujmować genologicznie w kategoriach rodzinnej sagi osadzonej w konkretnych realiach i rozmaitych interwałach czasowych. Reporterka po raz kolejny, pod wpływem dominant powieści postmodernistycznej, świadomie rezygnuje z linearnego zapisu świata przedstawionego.

Fragmentarycznie wyprofilowany opis faktów i zdarzeń porządkują jednak symetrycznie dookreślone śródtytuły, które występują w funkcji sygnałów tematycznych i wskazówek interpretacyjnych. Niektóre z nich sugerują kontynuację opowieści poprzez użycie wyrażenia *ciąg dalszy*. Inne opatrzone są dopowiedzeniami wskazującymi na bohaterów poszczególnych segmentów np. *dziecko Rywci* lub *o żonie Meira W*. (staruszka). Dominanty strukturalne, które odsłaniają i uwypuklają mechanizm ewolucyjnych przemian w aspekcie strukturalnym wzorca gatunkowego analizowanego typu wypowiedzi, należy rozpatrywać w dookreślonej sytuacji komunikacyjnej. Pewnych wskazówek dostarczają też budowa segmentów oraz wskaźniki ich zespolenia, jak również użyte mechanizmy tekstotwórcze. Segmenty wyprofilowane informacyjnie, często z sygnałami paradoksów gatunkowych, realizują zasady monologiczności, dialogiczności, dialogowej monologiczności i monologowej dialogiczności. Owe paradoksy (zgrzyty komunikacyjne), jako dominanty na poziomie strukturalno-stylistycznym, komplikują sytuację nadawczo-odbiorczą, która zmienia się w toku narracji. Przykładem dialogowej monologiczności jest spotkanie Franciszki Arnsztajnowej z Józefem Czechowiczem zapisane jak scena filmowa. W wyekscerpowanym fragmencie tekstu przejawia się również mechanizm dyslokacji, czyli powtórka kliszowanej wypowiedzi stanowiącej tytuł utworu (zapis zgodny z oryginałem):

> Tym razem mówił najwyraźniej, jak umiał. Milczała, więc powtórzył jeszcze staranniej:
>
> PRZYSZEDŁEM SIĘ POŻEGNAĆ.
>
> PRZED WYJAZDEM…
>
> Czekała.
>
> NIC ZŁEGO NIE MOŻE…
>
> Powtórzył na kartce, dokładnie, bez skrótów:
>
> Nic złego nie może mi się przytrafić, sama pani mówiła.
>
> Położył przed nią lewą rękę. Pokazał linie na dłoni – miłości, talentu i sławy.
>
> A TO JEST…
>
> Pokazał linię życia.
>
> Najdłuższa.

Krzyczał i pisał na przemian.

WYJĄTKOWO DŁUGA LINIA [podkreślenie – M.B.]

Przytaknęła i wróciła do zajęcia, które przerwała na jego widok.

Analizowany typ wypowiedzi kontynuuje i twórczo rozwija dominanty gatunkowe obecne we wcześniejszych analizowanych tekstach reporterki. Oprócz fragmentaryzacji tekstu, pozostają w nim na zasadzie uzusu dziennikarskiego retardacje, kontaminacje tematów, liczne powtórzenia, zrytmizowanie wypowiedzi oraz *białe plamy*. W pragmatyce analizowanej mikropowieści obecna jest zaś fikcja wprowadzona w tekst na zasadzie domniemania (opowieść o lasce z głową diabła, która na właścicieli sprowadzała śmierć) oraz potrzeba formy, którą reporterka ilustruje stosownym przykładem samobójczej śmierci narzeczonej Jana A. Aktorka zabiła się przed zachodem słońca na grobie ukochanego, zachowując teatralną manierę. Krall komentuje scenę jako warunek koniecznego dystansu: „Wszystko musi mieć swoją formę. Nieobecność musi mieć formę szczególnie wyszukaną". Nadawczynią globalnego komunikatu jest reporterka, której dominująca perspektywa widzenia świata – w określonym interwale czasowym – splata się w jeden spójny przekaz poprzez uwzględnienie illokucji głosów dopuszczonych, które rozumiem jako intencje wyrażone wprost lub markowane komunikacyjnie wypowiedzi opisanych bohaterów oraz dokumenty poświadczające quasi-publicystyczny charakter reporterskiej relacji. W (WDL) dziennikarka przyjmuje podwójną rolę – obserwatorki i rekonstruktorki zdarzeń z przeszłości. To perspektywa oświetlona komunikacyjnie oraz ujęta dyskursywnie. Wybrane role dziennikarskiej aktywności pozwalają reporterce zachować stosowny dystans oraz nadać opisywanej historii konkretną strukturę i sugestywnie – za pomocą zróżnicowanej leksyki wyodrębnić hipertemat, który w kolażu spaja lub gromadzi wątki poboczne na zasadzie komentarza bądź kontrastu. Temat przewodni, który w (WDL) stanowią losy rodziny Arnsztajnów, jest repliką życiorysów Innych - *osmalonych* Zagładą. Można zatem projektowaną przez Krall sytuację nadawczo-odbiorczą traktować w kategoriach fakultatywnej uniwersalizacji reporterskiego przekazu.

Illokucja analizowanego typu wypowiedzi mieści się w perspektywie aksjologicznych rozważań o istocie życia naznaczonego śmiercią w momencie narodzin człowieka. W kontekście literatury Shoah nabiera ono eschatologicznej głębi. Reporterka w metatekstach

zewnętrznych wskazuje na instancję wyższą, która plecie ludzkie losy w niezrozumiały sposób. Dziennikarka zaznacza, że jej zadaniem jest spójne opisanie ich i postawienie pytania: dlaczego? Zaproszony do lektury tekstu czytelnik, poznając przytaczane historie, powinien je scalić w jeden pragmatycznie dookreślony obraz oraz wykryć i ukonkretnić kody reportażowe w znaczących węzłach dramaturgicznych tekstu. Krall, odwołując się do wyrażeń nacechowanych eschatologicznie, wprowadza w tkankę narracji zamierzony zgrzyt komunikacyjny. Pierwszym adresatem mikropowieści jest Bóg. Do niego kieruje pozostające bez odpowiedzi pytanie o Zagładę. Drugiego adresata autorka projektuje za pomocą rozmaitych, wskazanych już w niniejszej analizie, starannie przemyślanych przeobrażeń alternacyjnych w segmentach tekstu. To czytelnik powinien zastanowić się, czy *pajęcza sieć* oplatająca bohaterów (WDL), którą Magdalena Horodecka nazywa „losem Mojry" [Horodecka 2018:33], mitycznej prządki, nie jest przypadkiem dziennikarską prowokacją. Reporterka, stawiając zasadne pytanie o transcendentną ingerencję Wielkiego Scenarzysty (Boga, Losu) w ludzkie życie, liczy na wpisaną w strukturę i pragmatykę tekstu współpracę. Jednak ma świadomość, że jego rozmaite interpretacje przyjmą kształt pajęczyny hipotetycznych domysłów. Wskazane komplikacje w specyficznie dookreślonej sytuacji nadawczo-odbiorczej stawiają Krall w roli narratorki mikropowieści – wnika w myśli bohaterów, uzasadnia ich motywacje, jednocześnie jej przekaz jest zaprojektowany dokumentarnie. Odbiorca gubi się w nadmiarze illokucyjnych intencji autorki. Uznaję jednak, że zakłócenia na poziomie pragmatyki tekstu są częścią dziennikarskiej strategii – próbą wytrącenia odbiorcy z jednokierunkowej interpretacji analizowanego tekstu na rzecz upozorowanego chaosu nadawczo-odbiorczego. Reporterka podsuwa czytelnikowi kolejne tropy, urzeczywistniając ideał niekończącej się lektury. Substytucja ról narracyjnych w analizowanym typie wypowiedzi jest przejawem ewolucji twórczości Krall, która zachowując referencyjny charakter wypowiedzi swobodnie czerpie ze struktur powieściowych oraz kreacyjnie je przetwarza poprzez kontaminacje typów wypowiedzi oraz częste zastosowanie kompensacji leksykalno-semantycznych.

### 2.8. *Szczegóły znaczące* – alternacje wzorca na poziomie semantyczno-pragmatycznym i gatunkowe adaptacje

Aspektową analizę najbardziej reprezentatywnych utworów Hanny Krall – w kontekście wykazywanej w dysertacji ewolucji gatunku i stylu – wzbogacam o deskrypcję dwóch tekstów

z przedostatniego tomu autorki zatytułowanego *Szczegóły znaczące.* [2022]. Pierwszy z nich, którego tytuł jest kliszową powtórką tytułu tomu (SZ), a więc celowo zastosowaną repetycją, zaliczam do reprezentacji alternacyjnego wzorca wypowiedzi ze względu na rozmaite przekształcenia na poziomie semantyczno-pragmatycznym i leksykalnym w poszczególnych segmentach korpusu. Utwór jest realizacją konwencji kolekcji gatunków (faktograficzna notatka, wiadomość wyprofilowana eseistycznie z dominantą luźnych skojarzeń oraz osobistych przemyśleń nadawcy komunikatu lub uczestnika sytuacji nadawczo-odbiorczej oraz wiadomości wzbogaconej o konkluzje reporterki uzupełnione składnikami uniwersalizującymi i metaforyzującymi illokucję). Omawiany typ wypowiedzi cechują jednogłosowość, monotematyzm oraz monointencyjność przekazu reporterskiego, czyli realizuje on również wyznaczniki mozaiki. Funkcjonuje jako komunikat większej całości, przywołanego tomu zawierającego sto osiemnaście miniatur reporterskich wyprofilowanych jako portrety znajomych dziennikarki lub bohaterów jej utworów, do których powraca, prezentując ich w innej konwencji narracyjnej, odmiennej perspektywie temporalnej (oznacza to zwiększenie dystansu reporterki do przedstawianych zdarzeń) oraz sytuacji nadawczo-odbiorczej: „Zeszli z barykad, cokołów i scen. Niczego nie udają, są zmęczeni. Nie to, że ich podglądam. Po prostu – jestem w pobliżu. Tak się złożyło, że jestem" [Krall 2022: 260]. Ramę tekstową prezentowanego typu wypowiedzi stanowi tytuł wyprofilowany informacyjnie. Wnikliwy czytelnik reportaży Hanny Krall może potraktować go jako słowa skrzydlate będące parafrazą skrótowego zapisu świata przedstawionego poprzez *szczegóły znaczące*, które uznaję za jedną z najważniejszych dominant analizowanej w niniejszej rozprawie ewolucyjności gatunku i stylu dziennikarskich tekstów autorki. W omawianym reportażu wskazany leksem zostaje dookreślony epitetem *znaczące* w formie imiesłowu czynnego od czasownika *znaczyć*.

W internetowym słowniku języka polskiego zaproponowano takie jego wyjaśnienie: ‘pełen ukrytego znaczenia, stanowiący aluzję do czegoś lub porozumiewawczy, wymowny albo mający duże znaczenie, odgrywający ważną rolę; istotny, ważny dla określonej społeczności lub w jakiejś sytuacji’[61]. *Szczegóły znaczące* w reportażach Hanny Krall występują we wskazanym słownikowo znaczeniu, zaś w perspektywie strukturalnej oświetlonej świadomością gatunkową reporterki doprecyzowaną stosownie wymodelowaną sytuacją

[61] Zob. [Bańko 2010: 1369].

komunikacyjną, organizują przestrzeń dziennikarskich poszukiwań formy oraz uwypuklenia faktografii jako punktu odniesienia do lub/i zuniwersalizowanej opowieści.

Korpus reportażu został podzielony na trzy wewnątrztekstowe segmenty etykietalnie dookreślone śródtytułami pod asercją. Są to kolejno zaznaczone w tekście: **I. RĘKAWICZKI**, **II. MAPY** oraz **III. SZTUKA I ŻYCIE** wyodrębnione graficznie poprzez zapis dużymi literami i pogrubioną czcionką oraz dodatkowo rzymskimi cyframi. Pierwszy segment korpusu Krall dzieli na akapity wyprofilowane faktograficznie, rozpoczynając zdania inicjalne od leksemów: *były*, *każda*, *należały, podczas powstania trafiły*, *Teatr Wielki* oraz *wnuczka*. Układają się zgodnie z zasadą analogii, jednak z niewielkimi przeobrażeniami w warstwie leksykalnej. Sugerują losy artefaktu, skomplikowaną drogę, jaką przebył, czynności oraz instytucje i ludzi, od których zależał. Przy czym należy zaznaczyć, że powołując się na teorię *przedmiotów – nie aktorów*, reporterka nadaje im funkcję organizacji przestrzeni wewnątrztekstowej. Jak w soczewce w pojedynczym artefakcie odbijają się ludzkie losy w perspektywie Zagłady. Reporterka relacjonuje w 3 os. lp. czasu przeszłego. Jest rekonstruktorką zdarzeń. W sytuacji nadawczo-odbiorczej przekazuje informacje, które udało jej się zebrać. Ujawnia się tylko incydentalnie, pytając: „Zapomniano o nich?”. W reportażu nie pada ani imię, ani nazwisko właścicielki rękawiczek. Czytelnik musi odwołać się do wcześniejszego tekstu wobec analizowanego, żeby dowiedzieć się, że chodzi o śpiewaczkę Janinę Korolewicz – Waydową. Jej nazwisko pojawia się też w spisie treści. Należy zatem uznać, że zapisany tekst, który na zasadzie hiperłączy scala wypowiedź w pragmatycznie dookreśloną całość, jest ważnym sygnałem poszukiwań i pogłębionej refleksji nadawczo-odbiorczej. Lektura wymaga od czytelników erudycji i wielokrotnych powrotów do tekstu. Sens przekazu dziennikarskiego ujawniania się powoli i w aspekcie treściowym reportażu wprowadza opisane powyżej komunikacyjne zakłócenie. Kontekst życiowy omawianego typu wypowiedzi jest zaś powiązany z sylwetką.

Drugi segment korpusu zatytułowany **II. MAPY** łączy się z pierwszym na zasadzie symetryczności i partycypacji. Jego bohaterką jest wnuczka śpiewaczki, która przechowała rękawiczki babki i oddała je teatralnemu muzeum. Analizowany fragment tekstu jest strukturalnie wymodelowaną kliszą pierwszego. Obowiązuje podobny układ zapisu tekstu. Reporterka dzieli go na akapity, informując w nich, że wnuczka byłej właścicielki rękawiczek jest historyczką sztuki i kuratorką galerii. Przygotowuje wystawę trzech artystów. Reporterka

przygląda się jej pracy. Przyjmuje zatem kostium obserwatorki, rekonstruktorki komunikacyjnego spektaklu i komentatorki prezentowanych zdarzeń. W faktograficznie i dokumentarnie zaprojektowaną narrację wplata swoje przemyślenia, które formułuje jako sentencje lub pytania. W opisywanym segmencie perspektywa autorska pozostaje w opozycji wobec przemyśleń artysty malarza wyrażonych w jego *mówionym monologu*. Oboje komentują kondycję ludzką: Krall lapidarnie, dążąc do syntezy i wniosków: „Artysta informuje, że narysował mapę ciała, ale nie jest to człowiek. Raczej coś, co będzie potem". Twórca widzi problem szerzej w perspektywie ontologicznej, zaś jego wypowiedź reporterka profiluje jak diagnozę: „Ludzkość traci wyobrażenie o człowieku, dewaluuje je, rozpuszcza w świecie pełnym niepokoju, fikcji, nadmiaru informacji, konfliktów i kataklizmów".

Należy uznać, że dopowiedzenie twórcy jest i komentarzem do dzieła, jak i do kondycji współczesnych reporterów, którzy pośrednio odpowiadają za ten stan. Zestawienie wypowiedzi w dwóch kategoriach semantyczno-pragmatycznych: dookreślenia i zarysowania konfliktu w sposobach obserwacji oraz oceny ludzkiej kondycji, którą sztuka powinna wyrazić i zdiagnozować, jest odzwierciedleniem polifoniczności tekstu. W wypowiedzi artysty dostrzegam paradoks gatunku, czyli świadomie realizowaną monologową dialogiczność oraz szablonową nieszablonowość – refleksja ujęta została w tekst o charakterze profetycznym. Napięcia wyczuwalne są również w leksykalnym ukształtowaniu obu wypowiedzi. Krall posługuje się leksemami prezentującymi potoczny styl funkcjonalny: *nie jest to człowiek*, *coś, co będzie potem*. Leksyka dziennikarki jest również wyprofilowana artystycznie. Krall umieszcza słowa w perspektywie wymodelowanej aksjologicznie, uzyskując efekt uniwersalizacji świata przedstawionego: *wyobrażenie o człowieku*, *dewaluuje je*, *rozpuszcza w świecie pełnym niepokoju*. Rzeźby innego artysty, uczestnika wystawy, reporterka opisuje skrótowo, używając wypowiedzeń prostych i parataktycznych. Ujawnia się w tekście jako jego organizatorka w pytaniu retorycznym: „Piękno zniszczenia?", ponieważ przedstawione artefakty są uobecnieniem sztuki poprzez ruiny fabryk i szpitali. Prace trzeciego z twórców opisuje poprzez leksykę potoczną, związaną konsekwentnie z przedmiotami codziennego użytku: *błotnik samochodu*, *czapka z daszkiem*, *spinacze do papieru*. W faktograficznym zapisie dziennikarka replikuje uniwersalizującą przesłanie reportażu wypowiedź twórcy: „W przedmiotach codziennego użytku powinniśmy czuć liryzm i melancholię". Od faktów do metafizycznej refleksji. W takiej konfiguracji semantycznej

ujawnia się sytuacja nadawczo-odbiorcza omawianego typu wypowiedzi. Czytelnik powinien nie tylko scalić tekst – opisy, monologi, dopowiedzenia, ale przede wszystkim rozstrzygnąć, czy sztuka może odmienić świat lub wpłynąć na jego przyszłość? Reporterka kończy drugi segment podpowiedzią: „Wszystko dzieje się w świecie snu, ale są to niespokojne sny, raczej koszmary senne". Głębsza refleksja kieruje odbiorców w rejony naznaczone – na zasadzie reminiscencji – Zagładą i syndromem ocalonych.

Trzeci, ostatni segment korpusu, zatytułowany **III. SZTUKA I ŻYCIE** jest skrótowo potraktowaną relacją z przebiegu wernisażu. Przypomina wiadomość wyprofilowaną informacyjnie. Rzeźbiarz prosi, by dzwonić do niego w dzień, malarz woli nocne kontakty. Obaj nie odbierają telefonów. Malarz po kilku dniach powiadamia, że nie chce, by go szukać. Mieszka w Ukrainie. Krall stwierdza profetycznie: „Życie zaczyna naśladować sztukę nazbyt dosłownie". W analizowanym typie wypowiedzi nie ma wyraźnie zaznaczonej formuły finalnej. Można uznać, że przesłanie tekstu w sytuacji nadawczo-odbiorczej zastępuje metaforycznie i metatekstowo dookreślona illokucja wyrażona w poincie, która ukształtowana została litanijnie:

> Rękawiczki…Świat, który był.
>
> Błotniki i oczodoły ruin…Świat, który nastaje.
>
> Krótka historia *Homo sapiens*.

„Wszystko – proszę zauważyć! – dodaje pani kurator, poprzez szczegóły znaczące. Tak cenione przez was, reporterów" [podkreślenie – M.B.]. Kontekst życiowy reportażu można odczytać jako specyficznie wymodelowaną sylwetkę z elementami spektaklu teatralnego (poszerzenie przestrzeni poznawczej poprzez intersemiotyczne odniesienia). Komentarzem do przedstawionych tu refleksji na poziomie strukturalno-pragmatycznych rozstrzygnięć pozostają – wciąż aktualne słowa Marcela Prousta, autora powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*, który zauważył niezwykłą zdolność przedmiotów (ciastek nazywanych Magdalenkami) do ewokowania przeszłości poprzez luźne skojarzenia (tzw. strumień świadomości):

> Ale w tej samej chwili, kiedy łyk pomieszany z okruchami ciasta dotknął mego podniebienia, zadrżałem, czując, że się we mnie dzieje coś niezwykłego. Owładnęła mną rozkoszna słodycz, odosobniona, nieumotywowana. Sprawiła, że w jednej chwili koleje życia stały mi się obojętne […] przestałem czuć się miernym, przypadkowym, śmiertelnym" [Proust 1979: 711].

Różnorodność aspektową, w perspektywie gatunkowej oświetlonej poprzez dyskurs rozumiany jako zdarzenie komunikacyjne lub jego tekstową realizację, reprezentuje drugi z wyekscerpowanych z tomu *Szczegóły znaczące* reportaż zatytułowany *Bajki dzieciństwa. O dziadku* (BD). Analizowany typ wypowiedzi zaliczam do tekstowej reprezentacji wariantu adaptacyjnego wzorca dzięki pożyczce bajki (utworu z pozadziennikarskiej przestrzeni narracyjnej) z zachowaniem jej cech konstytutywnych: skrótowości, kontrastów, morału uniwersalizującego przekaz), jednak z alternacyjnymi przekształceniami w blokowo uformowanym korpusie. Nie kwalifikuję go jednak jako okaz, ponieważ struktura tekstu oraz reporterska narracja wypierają w polu gatunkowym cechy konstytutywne bajki. W obrębie tak wyprofilowanej formy gatunku pojawiają się liczne i rozmaite przekształcenia alternacyjne. Prezentowany tekst nie jest ani kolekcją w formie gatunków, ani kolekcją gatunków. Charakteryzuje go układ blokowy z zachowaniem przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń. Można zaryzykować stwierdzenie, że dominanty bajkowe zostały przeciwstawione faktograficznej relacji reporterskiej, która zdominowała sposób przedstawionego w utworze wycinka świata. Analizowany reportaż ma szczątkową ramę delimitacyjną. Jest nią tytuł o charakterze informacyjno-komentującym i dookreślającym postać dziadka Mariusza Szczygła. Korpus tekstu składa się z akapitów, które informują faktograficznie, w skrótowym zapisie o śmierci dziadka reportera w bliżej nieokreślonych okolicznościach, wrzuceniu jego ciała do grobu, w którym wcześniej grzebano zwierzęta (rodzaj upodlenia). Następnie reporterka przechodzi do opisu grobu, z którego wystawał fragment flanelowej koszuli mężczyzny potraktowany jako *szczegół znaczący*. Następny akapit jest perswazyjnie dookreślonym poleceniem ukraińskiego sąsiada: „*Słuchajcie, Srokowo*, powiedział mężczyzna, który wyprowadził dziadka na śmierć. *Wasz mąż pojechał do Bochni po sól. Zrozumieliście?*". Forma wypowiedzi oraz zastosowana leksyka kojarzą się z powojennym okresem czystek komunistycznych i akcją Wisła. Nie jest to jednak precyzyjnie dookreślone w tekście. Pozostaje w sferze domysłów. Mariusz potraktował opowieść w kategoriach osobistej bajki, ale odczytał ją tylko poprzez niektóre sygnały semantyczno-pragmatyczne charakteryzujące reporterski przekaz, czyli *szczegóły znaczące*: „Koszula… Srokowo… Po sól… - powtarzał z zachwytem, drżąc ze strachu".

W faktograficznie wyprofilowany korpus Krall wprowadza swoją perspektywę widzenia świata określoną eschatologicznie: „Dzieci lubią się bać, jak jeszcze nie wiedzą, że śmierć

istnieje naprawdę". Okazuje się, że intencją Szczygła nie był smutek po utracie dziadka, ale zapamiętanie samej formy zdarzenia. Kilkadziesiąt lat później reporter postanowił poznać wnuka tego, który towarzyszył dziadkowi w ostatniej drodze. Nie udało się, choć zamiar pozyskania informacji zaciera konwencja bajki: „*Po co*? (czytelnik domyśla się, że pyta Krall w replikowanej rozmowie z reporterem). - *Żeby zapytać o swoją ulubioną bajkę* – odpowiada naiwnie Szczygieł". Dialog sugeruje ironiczne ukształtowanie przesłania tekstu. Tajemnica śmierci dziadka w reportażowym ujęciu zostaje odarta z patosu. Zderzenie punktów widzenia oraz skupienie się na faktach, jak również nieemocjonalna składnia wypowiedzi Krall sugerują innowacyjność w opisywaniu świata poprzez naprzemiennie wymodelowane perspektywy oglądu rzeczywistości. Wypowiedzi Krall i Szczygła układają się niesymetrycznie. Dopełniają się i stanowią rodzaj nienachalnego, dokumentarnego komentarza, ale dominuje specyficznie dookreślona dialogowość w formie ledwie zarysowanego sporu o sposób zapamiętywania przeszłości, jej rozumienia i zapisu.

Wspomniany konceptyzm będący również paradoksem gatunku przejawia się w szablonowej nieszablonowości: funeralne wspomnienie odarte z należnego uwzniośleniа zyskuje dalszy ciąg w podróży Szczygła do Pragi, gdzie spotyka sympatycznego Ukraińca. Ten zły zabił dziadka, życzliwy obwiózł reportera po mieście i podarował mu wizytówkę. W perspektywie nadawczo-odbiorczej Krall współbrzmi z relacją Szczygła. Odbiorca powinien odczytać reportażowe kody w kontekście wojny w Ukrainie. Kontekst życiowy gatunku stanowi bajka, która w procesach derywacji oraz kontaminacji struktur gatunków z różnych przestrzeni poznawczych traci swoje dominanty na rzecz sygnałów reportażowych. *Szczegół znaczący* – strzęp flanelowej koszuli organizuje formułę wypowiedzi oraz odsyła do zuniwersalizowanych skojarzeń. W tekście, który fakultatywnie z wzorcem kanonicznym reportażu literackiego mogłyby łączyć dominanta faktograficzności oraz brak fikcjonalnej perspektywy illokucyjnej, dominują inne sygnały ewolucji gatunku i stylu reporterki: *szczegół znaczący*, komentarz oraz ironia przekazu, jak również próba uniwersalizacji przesłania wywiedziona z potraktowania *szczegółu znaczącego* jako mechanizmu tekstotwórczego wpisanego w domyślny kontekst. Również otwarta struktura prezentowanego typu wypowiedzi ze szczątkowo zaznaczoną delimitacją oraz dystans w relacjonowaniu zdarzeń wyrażony poprzez *słowa niezbędne* – z przewagą rzeczowników i czasowników. *To Krall ekstremalna* – stwierdza w zewnętrznym metatekście Mariusz Szczygieł.

### 2.9. *Jedenaście* – poszerzenie tematycznego aspektu wzorca gatunkowego

Kontynuacją artystycznych poszukiwań dziennikarki (wyprofilowanych ewolucyjnie) jest jej ostatni tom reportaży zatytułowany *Jedenaście* [2024]. Ich analiza na poziomie generyczno-dyskursywnym wymaga od czytelnika wyjątkowej wrażliwości na reporterski zapis – skrótowy, skondensowany, uproszczony, a jednocześnie budzący, mimo nieemocjonalnej składni, skrajne uczucia. Reporterka poszerza zakres tematycznych zainteresowań. Nie tylko wraca do motywów i toposów obecnych we wcześniejszych utworach, ale wzmacnia aspekt treściowy wzorca gatunkowego o nowe wątki związane z teraźniejszością – wojna w Ukrainie, kryzys na granicy polsko-białoruskiej. Prezentowanym zdarzeniom Krall przygląda się ze zdziwieniem, ale bez poczucia odrazy czy zgorszenia. Szuka uniwersalnych prawd. Momentami urywa zdania i przechodzi do innych tematów na zasadzie analogii, kontynuacji bądź kontrastu. Jakby to, o czym pisze przerastało nie tylko jej wrażliwość, ale i możliwość odnalezienia odpowiedniej formy na zapisanie smutku, żalu, niezrozumienia. Uznałam, że należy przenalizować aspektowo w perspektywie dyskursywnej cztery teksty z tomu, które tworzą kolekcję gatunków i nawiązują do tytułu niezbyt obszernego zbioru reportaży. Wielu krytyków twierdzi, że przywołana książka jest symbolicznym pożegnaniem autorki z reportażem, choć Hanna Krall ani na potwierdza, ani nie zaprzecza, że tom jest jej ostatnim słowem w *dziedzinie reporterskiego zapisu świata*. Dąży przecież do ekstremalnego milczenia i znalezienia formy doskonałej, czyli beznamiętnej, skrótowej, bez słów, które dawno straciły datę ważności. Liczą się tylko fakty odarte z patosu. Na tym etapie się zatrzymała. Analiza aspektowa ostatnich tekstów Hanny Krall nie jest łatwym zadaniem. Wszystkie cztery dotyczą Otwocka – *Otwock (1) Prusa 11* (O1) powstał jako pożyczka gatunkowa wywiadu, wiadomości wyprofilowanej publicystycznie oraz derywowanej sylwetki. Trzy rozmaite gatunki wpływają zatem na strukturę i pragmatykę omawianego tekstu. Reportaż nie jest tekstową realizacją kolażu czy mozaiki, lecz z pozostałymi tekstami tworzy kolekcję gatunków dziennikarskich i reprezentujących inny rodzaj piśmiennictwa wyprofilowanych blokowo, którą Maria Wojtak charakteryzuje poprzez następujące dominanty: ujawnienie genologicznych form otwartych, każdy ze składników zachowuje pełną autonomię, zbiorowi brak zwieńczenia strukturalnego,

o byciu kolekcją decyduje izofunkcyjność oraz współwystępowanie w obrębie określonego scenariusza komunikacyjnego [Wojtak 2019:276].

Zaliczam zatem cztery teksty poświęcone Otwockowi do kolekcji gatunków współistniejących na inwencyjnie wymodelowanej scenie komunikacyjnej. (O1) ma szczątkowo zarysowaną ramę delimitacyjną. Tworzy ją tytuł wyprofilowany informacyjnie. Reporterka rezygnuje z lidu oraz nie dzieli krótkiego korpusu na segmenty sygnowane śródtytułami. Tekst rozpoczyna wyimek tekstowy: „Ociepliło się, pojechaliśmy do Otwocka i co się okazało?". Reporterka, relacjonując w 3 os. lp. już w pierwszym zdaniu buduje suspens. Nie wiemy, z kim pojechała ani w jakim celu. Autorka skąpi odbiorcom szczegółów. W następnym fragmencie blokowo wymodelowanego typu wypowiedzi informuje, że nie ma już samosiejek i wspomina o otwockim domu dziecka, w którym spędziła kilka lat po wojnie. Ujawnia też towarzysza podróży. Jest nim pan Piotr, poeta, otwocczanin, który przyjmuje w sytuacji nadawczo-odbiorczej rolę reprezentanta odpodmiotowionej historii z perspektywą współczesności. Hanna Krall wciąż podąża tropem pamięci, choć zniknęły jej artefakty: samosiejki, mury okazałego niegdyś budynku i przede wszystkim ludzie zamieszkujący jej pamięć zaprzeszłą. Reporterka i pan Piotr prezentują zatem dwie wykluczające się postawy ontologiczne. Reporterka wypatruje ul. Prusa 11, którą zapamiętała z czasów wczesnej młodości, jej towarzysz wskazuje na tabliczkę z napisem Prusa 11 i upiera się, że właśnie dotarli do właściwego miejsca. Krall w monologu opartym na jednym z paradoksów gatunku, czyli uoficjalnionej potoczności buduje wypowiedź podszytą niepokojem i licznymi wątpliwościami: „Przecież to całkiem inne jedenaście. Dzisiejsze. Do Notre Dame należy, do domu zakonnego. Prawdziwe jedenaście było dalej".

Kolejny wyimek blokowo uformowanego typu wypowiedzi składa się z pytajników: „(Prawdziwe? Prawdziwsze od jedenastu dzisiejszych? A dlaczego?)" Wypowiedź realizuje paradoks monologowej dialogiczności i stanowi o świadomości generycznej autorki dookreślonej stylistyczno-pragmatycznie.

Reportaż, a właściwie szkic środowiskowo-portretowy, który jest pewnego rodzaju notatką – czy mglistym zaledwie wspomnieniem – kończy się konkluzją reporterki (formułą finalną analizowanego typu wypowiedzi): „Wszystko w ogóle jest w porządku". Uogólnienie jest wskazówką dla czytelników, którzy towarzyszą reporterce i jej przyjacielowi w wędrówce po Otwocku. Sugeruje pogodzenie się z rzeczywistością. Jednak, czy istotnie można odciąć się

od przeszłości i zaakceptować nowe? Dla mnie ostatnie słowa Krall podszyte są subtelnie wyprofilowaną ironią. Jakimś rodzajem zwątpienia, a nawet kłamstwa na rzecz zachowania dyskretności tekstu.

Prezentowany typ wypowiedzi komplikuje sytuację nadawczo-odbiorczą. Można uznać, że decydujący głos i argumentacja należą do reporterki. Jednak jej optyka widzenia należy do przeszłości. Paradoksalnie teraźniejszość jest właściwym punktem odniesienia, choć czytelnik utożsamia się ze sposobem myślenia reporterki. Autorka tekstu skutecznie maskuje parenetyczne przesłanie utworu. Każdy z bohaterów szkicu pozostaje przy swoich racjach, zaś potencjał illokucyjny reportażu pozostaje w sferze domysłów. Czytelnik musi opowiedzieć się po stronie historii lub odpamiętywanej przeszłości. Nie ma innej drogi. Prawda pozostaje w ukryciu.

Drugi reportaż z prezentowanej kolekcji zatytułowany *Otwock (2). Prusa 11, cd* (O2), podobnie jak pierwszy, zaliczam do szkiców środowiskowo-portretowych. Prezentowany tekst powstał wskutek pożyczki wiadomości wyprofilowanej informacyjnie. Tytuł, jak wyraźnie zaznacza reporterka, również stanowi informację z dookreśleniem cd. Hanna Krall konsekwentnie unika lidu, a korpus tekstu niepodzielony na segmenty stanowi blokowo wyprofilowaną narrację – wspomnienie Hanny Krall. Reporterka wraca do nauki w otwockiej szkole. Wspomina przyjaciół. Konsekwentnie relacjonuje z dystansem w 3 os. lp. czasu przeszłego. Skupia się na nauce *dziecinności*, którą otwoccy przybysze stracili podczas wojny. Refleksje dziennikarki o odzyskiwaniu beztroski ułatwiają odczytanie illokucji prezentowanego typu wypowiedzi: wszyscy musimy powrócić do dzieciństwa i nauczyć się go z rozmaitymi konsekwencjami – inaczej dorosłość nam się nie uda. W warstwie stylistycznej reporterka relacjonuje, stosując uoficjalnioną potoczność. W narracji – niezwykle oszczędnej, przypominającej notatki-wspomnienia wyrwane ze szkolnego zeszytu pojawiają się leksemy: *głupek*, *dziewczę*, *mlaskali*, *psikusy*, *dziecinność*.

Hanna Krall zachowuje powściągliwość: coraz mniej słów, szkicowość, skupienie się na małym wycinku rzeczywistości, który jest częścią przywoływania przeszłości-pamięci, a tę należy koniecznie ocalić. Choćby w małym fragmencie opisu ławek i warkocza dziewczynki poplamionego atramentem przez przyszłego Sędziego (zapis oryginalny). Wszystko jest ważne. Jednak to do czytelników należy wybór, którą z perspektyw temporalnych wybierze.

Trzeci reportaż z kolekcji otwockiej reporterka zatytułowała *Otwock (3). Sędzia* (O3). Jednak w opozycji do poprzednich tekstów zaliczam go do derywowanej sylwetki – potraktowanej skrótowo, wzbogaconej cechami dystynktywnymi baśni dokumentarnej. Tekst jest zatem kolekcją gatunków w formie mozaiki. Ubogą, choć bogatszą niż we wcześniejszych reportażach, ramę delimitacyjną tworzą tytuł wymodelowany informacyjnie z sugestią *Sędzia* (konkretne wskazanie na bohatera tekstu). W reportażu nie ma lidu, choć można uznać, że reporterka użyła w tej funkcji wstępu wyprofilowanego baśniowo (magicznie):

Wróżka jej powiedziała, że syn jest dzieckiem szczęścia. To Gluckskind, powtórzyła, bo obie, i wróżka i matka pochodziły z Niemiec. Dzięki przepowiedni nie tracili nadziei, oboje, matka i syn. Przed wojną, przez całą rozłąkę wojenną.

Stwierdzam zatem, że pierwsze słowa tekstu są rodzajem lidu wprowadzającego baśniowy, uniwersalizujący przekaz scalający opowieść przedstawioną z perspektywy autorskiej – w 3 os. lp. czasu przeszłego z rytmizacją wyprofilowaną litanijnie – celowy zabieg, który dotyczy trudnych wyborów bohatera w perspektywie ontologiczno-aksjologicznej. To świadomie wymodelowany wstęp, który sugeruje zestawienie realności z baśniowością podszytą strachem, silnymi emocjami, rezygnacją i mocą talizmanu, który chronił przyszłego Sędziego przed śmiercią.

Mozaikowo dookreślona struktura reportażu dzieli korpus analizowanego typu wypowiedzi na segmenty sygnowane śródtytułami, którymi rządzi analogia semantyczno-syntaktyczna: „Był w getcie", „Był w obozie pracy", „Był w Oświęcimiu", „Był w baraku szpitalnym", „Był w baraku dziecięcym". Krall zachowuje konsekwencję w budowaniu zarówno struktury, jak również emocjonalnego napięcia – za pomocą oszczędności i skrótowości w przedstawianiu zdarzeń. Prowadzi czytelnika drogą głównego bohatera stosując inwencyjnie wyprofilowaną opowieść, w którą trudno uwierzyć. Formułę finalną prezentowanego typu wypowiedzi stanowi opowieść reporterki o powojennych losach Sędziego Trybunału Sprawiedliwości w Hadze. Poszczególne segmenty korpusu reporterka traktuje kronikarsko – bez emocji, zachowując chronologię zdarzeń. Sylwetka chłopca, którego chronił tajemniczy przedmiot przypomina losy postaci z wcześniejszych reportaży dziennikarki – przede wszystkim ich postanowienie: *będę żył*. W sytuacji nadawczej narracja należy do dziennikarki. Nie pojawiają się głosy dopuszczone lub dokumenty, zdjęcia, listy, które

mogłyby rzucić nowe światło na opowiadaną historię. Odczytanie potencjału illokucyjnego tekstu wymaga od czytelników reportaży i mikropowieści Hanny Krall przede wszystkim znajomości realiów II wojny światowej i odpowiedzi na pytanie, czy można przeżyć wierząc tylko w to, że nasz los zależy w dużej mierze od zaklęcia, tajemniczej szkatułki, postanowienia małego chłopca o przetrwaniu. To przypowieść-parabola ludzkiego losu, który w czasie wojny bywał wypadkową wielu niezrozumiałych zdarzeń i znaczenia przedmiotów – także tych magicznych.

W aspekcie stylistycznym wzorca gatunkowego analizowanego reportażu Hanna Krall posługuje się paradoksem upotocznionej oficjalności i uoficjalnionej potoczności. W zetknięciu rozmaicie dookreślonych narracji kryją się charakterystyczne dla reportażu zderzenia punktów widzenia oraz zrytmizowanie treści, a także elipsy – zamiast rozległych, epicko wyprofilowanych opowieści. Reporterka dba o faktografię (każde zdanie znaczy tyle, ile powinno), a fikcja (tajemnicze pudełko z modlitwą w środku, sposoby na uniknięcie selekcji, sen podczas egzekucji innych), pojawia się jedynie w tekstowych wykładnikach i replikowanych zachowaniach chłopca, którego los jest odzwierciedleniem historii tych, którzy po wojnie odpoczywali i uczyli się dzieciństwa w otwockim ośrodku.

Czwarty reportaż z kolekcji otwockiej zatytułowany przez reporterkę *Otwock (4). Heglista* (O4) jest stosownie wymodelowaną tekstową mozaiką. Tekst tworzą fragmenty zapisków z karty wychowawczyni otwockiego domu dziecka oraz karta partyzanta. Reporterka ujawnia się dopiero w formule finalnej. Ramę delimitacyjną omawianego typu wypowiedzi tworzy informacyjnie wyprofilowany tytuł (jako kontynuacja trzech poprzednich), zaś korpus dzieli się na cztery wyimki tekstowe. Nie są sygnowane śródtytułami, co utrudnia nawigację w tekście oraz nadanie mu precyzyjnej genologicznej etykiety. W trzech pierwszych umownych segmentach reportażu, które stanowią krótkie (derywowane) sylwetki postaci, poznajemy losy dzieci, które podczas wojny nie zastanawiały się nad sumieniem i jego naturą. Za wszelką cenę chciały przetrwać: Karolek, który został na świecie sam, bo matka nie przeżyła więzienia, inny chłopiec spędził dzieciństwo w partyzantce, następny bohater prosił o buty i płaszcz, bo odmroził palce u nóg. Formułę finalną prezentowanego typu wypowiedzi stanowi wywód reporterki – konsekwentnie w 3 os. lp. Hanna Krall przytacza słowa Hegla o sumieniu, jego roli w ludzkich wyborach. Autorka wskazuje na moment jego narodzin pisząc: „Sumienie jest określone przez dobro. Sumienie budzi się wówczas, gdy jednostka zaczyna orientować

się w świecie wartości moralnych, gdy potrafi odróżnić dobro od zła. Sumienie to…". Dokładnie w tym miejscu urywa narrację. Zawiesza ją, pozostawiając czytelnikowi dalszą interpretację. Być może to, co przeżyła i widziała podczas II wojny światowej nie pozwala jej rozprawiać o dobru i jego istocie. W sytuacji odbiorczej dokończenie lub przynajmniej zrozumienie intencji reporterki stanowi trudne zadanie dla czytelnika. Dziennikarka wyraźnie przecież zaznacza, że dzieci nie dorosły albo nie doczekały narodzin sumienia. Co zatem stało się z nimi? Czy potrafiły po wojnie rozróżnić dobro od zła, czy musiały lub potrafiły sprostać imperatywowi filozofa? Reportaż z przejmującą formułą finalną kończy otwocką kolekcję przedstawioną od końca (inwersyjnie). Opisana historia miejscowości poprzez ludzkie losy przypomina rozdziały w książce. Ostatni tom Hanny Krall jest w pewnym sensie kontynuacją poprzedniego, zatytułowanego *Szczegóły znaczące*, ale cechują go odarta z patosu faktografia, brak opisowości, skrótowość, kondensacja treści, jak w różewiczowskiej poezji faktu. Rzeczy, ludzi, wydarzenia reporterka ledwie szkicuje. Pozostawia milczenie. Nieznośną ciszę, która nie chce nas opuścić. Większość z czytelników zapamięta tylko ten tom, w którym przerażenie przyjmuje formę zdań-*szczegółów znaczących*. Na nic innego reporterka nie ma już ani siły, ani ochoty. Znalazła najwłaściwszą formę na zapisanie/odpamiętanie Zagłady w ewolucyjnie doprecyzowanym paradygmacie ciszy.

## 3. Konkluzje

Podsumowując tę część rozważań wymodelowanych dyskursywnie, należy sformułować kilka istotnych wniosków dotyczących ewolucji gatunku i stylu reportaży oraz mikropowieści Hanny Krall. W ciągu gatunkowym zaobserwowano dominanty (wyznaczniki), które wskazują skalę przemian w obrębie wariantów i aspektów wzorca gatunkowego. Analizy przeprowadzone na użytek dysertacji mają charakter poglądowy i są dopełnieniem portretu lingwistycznego gatunku. Przebadałam kilkanaście najbardziej reprezentatywnych tekstów dziennikarki i ustaliłam, że omówione typy wypowiedzi określane jako reportaże literackie (odmiana reportażu fabularnego), najczęściej są tekstowymi reprezentacjami adaptacyjnych wariantów wzorca gatunkowego. Replikują zatem – w aspekcie strukturalnym – kompozycję wiadomości wyprofilowanej publicystycznie (często jej informacyjną odmianę) lub artykuł. Nawiązują również do konwencji dzieł z innych obszarów piśmiennictwa (powieść postmodernistyczna, bajka, list, przypowieść).

O kształcie reportaży Hanny Krall, jak w tekstach wymodelowanych publicystycznie, decydują rozmaite koncepty autorskie, które dookreślają charakter przeobrażeń zachodzących w polu gatunkowym i polu gatunkowych odniesień. Świadczą o tym przede wszystkim inwencyjne pomysły dziennikarki, która nieustannie zaskakuje odbiorców, chcąc przekonać ich do określonej wizji świata. Stwierdzam, że badania wyprofilowane aspektowo doprowadziły mnie przede wszystkim do konkluzji o transgresyjnym charakterze omawianej odmiany reportażu. Dziennikarskie rozstrzygnięcia Hanny Krall nie są *sztuką dla sztuki*, lecz mają merytoryczne uzasadnienie. Pozostają nie tylko ściśle związane z czasem ich powstania oraz poruszaną tematyką, ale stanowią również rezultat tożsamościowo wyprofilowanej świadomości dziennikarskiej w obrębie aspektów – przede wszystkim strukturalnego i pragmatycznego. W dłuższych analizowanych reprezentacjach będących efektem pożyczek gatunkowych, trudno osobno badać illokucję całego utworu i wskazać tylko jedno jego przesłanie. Praktyka analityczna wskazuje raczej na różnorodność intencji, które pozostają ściśle związane z poszczególnymi segmentami korpusów i stanowią sumę illokucji [podkreślenie – M.B.]. W konkluzji wskazuję zatem dominanty, które były obecne w twórczości Hanny Krall od początku jej twórczości, dookreślam także elementy, które w kolejnych latach zniknęły lub zmieniły swoje funkcje oraz zaznaczam nowe rozwiązania aspektowe decydujące o ewolucyjności dzieł autorki.

Podczas analiz wybranych tekstów zauważyłam dwie prawidłowości związane z przemianami aspektu strukturalnego: Hanna Krall we wszystkich typach wypowiedzi **rezygnuje z lidu**. Jego brak można potraktować jako grę z czytelnikiem i jednocześnie z tekstem. Autorka liczy na inteligencję oraz wrażliwość odbiorców, przede wszystkim jednak chce ich przyzwyczaić do swojego sposobu zapisywania świata. Kompozycyjnie funkcję derywowanego składnika ramy delimitacyjnej (lidu) **zastępuje zazwyczaj pierwszy segment korpusu wyprofilowany w rozmaity sposób – informacyjnie, streszczająco lub streszczająco-komentująco**. W twórczości Hanny Krall pojawiają się również pierwsze segmenty korpusu w formie kwalifikowanych jako lidy wyimki tekstowe prezentujące bohatera/bohaterów i ich środowisko czy problemy, z którymi powinni się zmierzyć. Wskazane rozwiązanie świadczy o poszukiwaniu przez autorkę indywidualnych pomysłów po to, by w sposób precyzyjny, bliski faktom, ale też sugestywny, obrazowy i przekonujący zachęcić czytelników do lektury jej

tekstów. W rzeczywistości reporterka nie ułatwia odbiorcom oceny przedstawionych faktów ani zdarzeń. Autorka nie tłumaczy świata, ale wskazuje potencję zawartą w tekście.

Podążanie za sygnałami gatunkowymi przyjmuje u Hanny Krall rodzaj śledztwa, zaproszenia do współpracy, by wypełnić luki pamięci i wspólnie odpamiętywać przeszłość. To stała praktyka komunikacyjna w reportażach holokaustowych dziennikarki. Przeprowadzone na użytek rozprawy doktorskiej analizy aspektowe układają się w ciągi gatunkowe. Wiążę je z perspektywą temporalną i informacjami wyekscerpowanymi z metatekstów zewnętrznych, które cytowałam podczas badań poszczególnych tekstów. Obserwacje ujmuję w poniższe punkty.

1. **Lata siedemdziesiąte XX wieku**

- W latach siedemdziesiątych XX wieku krystalizują się pierwsze dominanty gatunku i stylu reportaży Hanny Krall; **reporterka wcześniej drukowała swoje teksty najpierw w prasie, później ukazywały się w tomach np. *Sześć odcieni bieli***. W rozmaitych metatekstach zewnętrznych dziennikarka nazywała je szkicami portretowymi lub środowiskowymi (zaproponowaną terminologię, traktowaną jako etykieta genologiczna, konsekwentnie przejęli recenzenci i krytycy a także inni dziennikarze odwołujący się do poetyki tekstów Hanny Krall).

- Żaden z wyekscerpowanych i omówionych w doktoracie reportaży z badanego **okresu <u>nie jest realizacją kanonicznego wzorca gatunkowego</u>** [podkreślenie – M.B.] – wszystkie teksty zamieszczone we wskazanym tomie są reprezentacjami adaptacyjnych lub alternacyjnych przekształceń wzorca gatunkowego; najczęściej reporterka decyduje o tekstowym kształcie omówionych reportaży w wyniku adaptacyjnych pożyczek gatunkowych wiadomości z dominantą publicystyczną lub artykułu oraz wprowadza alternacyjne przekształcenia w obrębie śródtytułów lub w budowie poszczególnych segmentów korpusu stosując następujące przeobrażenia: **derywacje, kontaminacje, repetycje, substytucje lub translokacje.**

- Dziennikarka świadomie konstruuje swój rodzaj obecności w tekście sprawnie używając, w celu uwypuklenia zasady zderzania punktów widzenia, różnorodne reporterskie optyki relacjonowania (najczęściej miesza je w celu podkreślenia lub zatuszowania parenetycznych intencji).

- Reporterka najczęściej opisuje wycinek świata przedstawionego w 3 os. lp. czasu teraźniejszego lub przeszłego (często przeszłego złożonego), używa też tryb przypuszczający, by wskazać swoje domniemania lub wahania obiektywizując przedstawioną rzeczywistość *małego realizmu* lub bohatera/bohaterów, choć często ujawnia się w tekście, zaznaczając swoją obecność wypowiedzeniami w 1 os. liczby pojedynczej – w zależności od konceptowo wymodelowanej illokucji. Reportaże z lat siedemdziesiątych cechuje zatem: **rozbudowana faktografia, dokumentaryzm oraz sprawozdawczość**.

- Stosunkowo często, w aspekcie stylistycznym wzorca gatunkowego przedstawionych typów wypowiedzi, pojawiają się **związki frazeologiczne** (jedynie w głosach dopuszczonych);

- Reporterka świadomie kształtuje swoje teksty – w mowie zależnej i pozornie zależnej uwzględniając indywidualny styl wysłowienia się bohaterów. W aspekcie strukturalnym pozostaje wierna tekstowej reprezentacji w formie **mozaiki lub kolażu**. Celowo rezygnuje zatem z linearnego, opartego na ciągu przyczynowo-skutkowym, zapisu rzeczywistości. Fragmentaryzuje tekst, dzieląc go na segmenty opatrzone śródtytułami – zazwyczaj opartymi na zasadzie analogii semantyczno-syntaktycznej (scalenie tekstu, ułatwienie jego odbioru, zapowiedź zawartości korpusu lub niespodzianka wynikająca ze zgrzytu komunikacyjnego – śródtytuł kieruje czytelnika w określone rejony interpretacji, zawartość semantyczna segmentu przeczy illokucji) lub sięga po teksty stowarzyszone np. cytaty wierszy, które występują w jej tekstach najczęściej w roli komentarza poszczególnych segmentów lub tworzą rodzaj stosownie wymodelowanego **wielogłosu** – podkreślając kontrastywność wypowiedzi bohaterów oraz udramatyzowany charakter przekazu.

- Poszczególne segmenty korpusu cechuje różnorodność wyrażeń (form) semantycznych – opisy, dialogi, monologi oraz odautorskie komentarze w formie metatekstów wewnętrznych. Wykorzystując ich heterogeniczność oraz różnorodność współwystępujących gatunków buduje spójny obraz świata (semantyczno-strukturalną kolekcję), jednak komplikuje perspektywę nadawczo-odbiorczą (poprzez zmianę reporterskich wcieleń i wielość oglądów).

W omawianym okresie dziennikarka **skupia się na werystycznym opisie świata. Rezygnuje z fikcji. Fakty są najważniejsze. Wokół nich buduje dramaturgię zdarzeń.**

- Reporterka ogranicza formułę finalną, wyrażaną zazwyczaj (zwłaszcza w tekstach o zabarwieniu publicystycznym) w formie komentarza. W tej funkcji występują

w jej literackich reportażach starannie wyselekcjonowane zgodnie z zasadą stosowności replikowane wypowiedzi bohaterów, dialogi lub cytaty utworów literackich. Celowo maskuje parenetyczne przesłanie omawianych typów wypowiedzi. Dramaturgię oraz inwencyjność (stylistyczne koncepty) prezentowanych tekstów świadomie opiera na **paradoksach gatunku**. Wczesne utwory Krall są zatem przejawem konsekwentnie przemyślanej gry z wzorcem. Respektują część jego dominant, by inne twórczo rozwijać. Konkludując: lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku w jej reporterskiej aktywności to czas eksperymentów, które nadawały tekstom – co znamienne – już w pierwszym okresie twórczości kształt ***formy poruszonej***.

**2. Początek lat osiemdziesiątych XX wieku.**

- Na początku lat osiemdziesiątych XX wieku Hanna Krall odważnie poszerza granice gatunku. W mikropowieści *Sublokatorka*, którą zaliczam do **okazów**, czerpie z formalno-stylistycznych rozwiązań powieści postmodernistycznej. **Fragmentaryzuje tekst, dzieląc korpus omówionego typu wypowiedzi na niesymetrycznie układające się segmenty, więc architektonika tekstu ulega przeobrażeniom, jednak autorka zachowuje spójność wypowiedzi za pomocą czytelnych sygnałów koherencji: hipertematu, licznych powtórzeń, metatekstowych komentarzy wiążących akcję i postaci.** Wprowadza też parabole i peryfrastyczne ujęcia tematów stowarzyszonych (podtematów). W polu gatunkowym i polu gatunkowych odniesień dziennikarka zachowuje ścisły związek okazu z przypisaną reportażowi funkcją informacyjną.

- Dominanty wskazujące na ewolucyjność gatunku i stylu prezentowanego tekstu związane są z **pożyczką gatunkową powieści postmodernistycznej**, która wpływa na odbiór tekstu jako gatunku w formie kolekcji i jego tekstowej reprezentacji jako okazu. Trudno jednak deklaratywnie stwierdzić, kto gospodaruje głosami w tekście, skoro zarówno narratorka, jak i jedna z bohaterek relacjonują z tej samej perspektywy wycinek świata przedstawionego, ich wypowiedzi nakładają się na siebie, często na zasadzie repetycji istnieją w różnych miejscach tekstu lub komentują się wzajemnie, zwiększając stopień trudności ich identyfikacji. Opisywane przeobrażenia aspektowe świadczą o świadomości komunikacyjnej reporterki. Przywołane modyfikacje są przykładem odważnych eksperymentów z wzorcem reportażu – pod wpływem struktur powieściowych.

- Wprowadzenie mowy pozornie zależnej oraz wykładników fikcji na poziomie semantyczno-leksykalnym można potraktować jako grę z wzorcem gatunku oraz świadome poszerzanie jego konwencji; aspekt pragmatyczny oraz związana z nim sytuacja nadawczo-odbiorcza również dostosowują się do wykładników powieściowej narracji. Krall inwencyjnie modeluje funkcje autorki, narratorki oraz dwóch głównych bohaterek. W konstruktach osobowych, ich zaskakujących zmianach modeli komunikacyjnych zachodzą najistotniejsze przeobrażenia w aspekcie pragmatycznym okazu (hybrydy). Reporterka celowo utrudnia illokucję, stawiając przed czytelnikiem zadanie scalenia i zuniwersalizowania tekstu.

- W aspekcie strukturalnym zmiany dotyczą przede wszystkim architektoniki okazu. Krall nie nadaje śródtytułom funkcji informacyjnej, ale próbuje podkreślić fragmentaryzację korpusu poprzez sygnowanie poszczególnych segmentów rzymskimi cyframi.

- Wprowadza – po raz pierwszy w swojej twórczości – wątki autobiograficzne, które przypisuje zarówno narratorce, Marcie, jak i Marii. Poszerza aspekt tematyczny wzorca o wariantowość losów ojca (przejaw fikcji). W ciągu gatunkowym reportażu literackiego omówiony okaz powstał w wyniku przemian we wszystkich aspektach wzorca wypowiedzi informacyjnej.

- Znaczące modyfikacje pojawiają się w charakterze niektórych form wypowiedzi. **Dialog został znacznie zredukowany na rzecz opisowości oraz form monologowych**. Osłabiona zatem została naczelna zasada reportażu, czyli zderzanie punktów widzenia. Najwyraźniejsze powiązanie z jego wzorcem i dominantami autorka zachowuje jedynie w hipertemacie. Maria zwraca się do Marty z licznymi pytaniami, choć komunikacja między bohaterkami oparta została na paradoksie gatunku, czyli **dialogowej monologiczności**. Jednocześnie należy stwierdzić, że ewolucja modelu dialogu (redukowanego) polega na zwiększeniu „iluzji jego naturalności (potoczności) i tuszowaniu wrażenia literackości" [Wojtak 1993: 31]. Odwrotną tendencję można zauważyć w monologach Marii. Są wyprofilowane literacko – świadczą o jej erudycji, spostrzegawczości i przenikliwej inteligencji – także emocjonalnej. W tych formach wypowiedzi dominują – jak wspomniałam – **monologowa dialogiczność, maskowanie parenetyczności illokucji, liczne intertekstualne i intersemiotyczne odwołania do kanonu dzieł literackich oraz malarskich, jak również metatekstowe dominanty spajające tekst**. Zarówno dialogi, jak i monologi są replikami wypowiedzi. Autorka-narratorka stylizuje je na formy realizujące paradoksy **uoficjalnionej potoczności, jak również upotocznionej oficjalności**. Między tak wyprofilowanymi formami wypowiedzi kryją się **wewnętrzne napięcia**

**strukturalno-stylistyczne i wynikające z nich zakłócenia sytuacji nadawczo-odbiorczej**. Poetyki *Sublokatorki* nie da się zamknąć w jednej formule. Kreacjonizm autorki przejawia się w nieustannych napięciach we wzorcu reportażu oraz wskazaniu na jego otwartość i rozmyte granice, które pozwalają gatunkowi z innego obszaru piśmiennictwa organizować kształt oraz funkcje poszczególnych aspektów wzorca gatunkowego wyprofilowanego jako okaz.

**3. II połowa lat osiemdziesiątych XX wieku.**

- Hanna Krall porzuca powieściowe eksperymenty na rzecz rozwijania formy reporterskiej. W ewolucyjnym ciągu reportażu literackiego pozostawia jednak niektóre dominanty wpływające na poszerzenie granic gatunku wyraziście ukształtowane poprzez postmodernistyczną poetykę. W tekście *Narożny dom z wieżyczką* są to: **wariantowość losów postaci, fragmentaryzacja korpusów, fikcjonalność, która miesza się z wyraźnymi sygnałami referencjalności reportażu oraz retardacje, technika filmowych zbliżeń i suspens oraz metatekstowe dopowiedzenia, które organizują wypowiedź**, jednak z mniejszą intensywnością niż w *Sublokatorce*.

- Należy podkreślić, że reporterka w delimitacji tekstu ponownie – jak w latach siedemdziesiątych – wprowadza jednosegmentowy tytuł wyprofilowany informacyjnie, jednak z wyraźną dominantą metaforyczną. Można ten zabieg potraktować jako grę z czytelnikiem lub **szablonową nieszablonowość**, czyli świadomie poszerza granice i konwencję reporterskiego gatunku o koncepty i paradoksy związane z aspektem stylistycznym wzorca. W reportażach z omawianego okresu dziennikarka fragmentaryzuje korpus na sygnowane śródtytułami segmenty – rozmaicie ukształtowane. Uznałam, że rolę lidu zastępuje pierwszy segment korpusu (często świadomie nieopatrzony śródtytułem) prezentowanego typu wypowiedzi – wprowadza w temat, zaskakuje, zaprasza czytelników do udziału w dziennikarskim śledztwie. Śródtytuły układają się symetrycznie – z niewielkimi przekształceniami wynikającymi z alternacyjnych modyfikacji, do których zaliczam między innymi derywacje i repetycje na poziomie semantyczno-syntaktycznym. Śródtytuły pełnią funkcję informacyjną oraz wskazują kierunek akcji jak również spajają tekst poprzez intencjonalnie i funkcjonalnie dodaną formułę *cd*. Wspomniane przekształcenia strukturalne ułatwiają czytelnikom poruszanie się po rozległej empirii tekstowej omawianego typu wypowiedzi, pełnią rolę wskazówek *nawigacyjnych*, są również przejawem troski reporterki o właściwe odczytanie illokucji utworów.

- Reporterka relacjonuje przedstawiony wycinek rzeczywistości w 3 os. lp., stosując czas teraźniejszy lub przeszły (często przeszły złożony). Ujawnia się w tekście tylko raz, aby zaznaczyć, że nie jest pewna, czy przytoczona historia rzeczywiście jest prawdziwa, **więc metatekst nie wspiera tekstotwórczych zabiegów zastosowanych w reportażach z prezentowanego okresu twórczości w takim stopniu semantycznego dookreślenia, jak w mikropowieści (SU).**

- W poszczególnych segmentach korpusów reportaży z analizowanego okresu Hanna Krall stosuje nagromadzenie rozmaitych form wypowiedzi. Monologi – pod wpływem powieści postmodernistycznej prezentują **uoficjalnioną potoczność**, dialogi zyskują charakter **upotocznionej oficjalności** poprzez zastosowanie leksyki wyprofilowanej artystycznie.

- **Rozbudowana faktografia przeważa nad opisowością i plastycznością przekazu**. Reporterka ogranicza się do niezbędnych słów. Przeważają wypowiedzenia pojedyncze oraz konstrukcje parataktyczne, jak również parataktyczno-hipotaktyczne – jednak w mniejszym stopniu determinują narrację niż w tekstach z początku lat osiemdziesiątych XX wieku.

- Hanna Krall **pozostaje wierna fikcji**. Podobnie jak w *Sublokatorce* wprowadza postaci z innego wymiaru (najczęściej symboliczne konstrukty)**, miesza czasy i konstruuje narrację na zasadzie luźnych skojarzeń. Lojalnie uprzedza jednak czytelników o zastosowanych zabiegach pragmatyczno-strukturalnych. Dominanty, które świadczą o ewolucji gatunku u schyłku lat osiemdziesiątych to przede wszystkim: znacząca przewaga faktografii nad opisem świata przedstawionego (jego plastycznością), ukrywanie się reporterki za konstrukcjami zdaniowymi, stopniowe wygaszanie zasady zderzania punktów widzenia**. Jeśli w tekście rysują się konflikty, to wynikają one raczej z kontrastowości rozmaitych form wypowiedzi oraz opierania konstrukcji opowieści, jak również stylu wypowiedzi na stylistycznych paradoksach gatunku. Na plan pierwszy wysuwają się dominanty pragmatyczne reportaży. **Struktura replikuje kompozycję tekstów z początku lat osiemdziesiątych.**

**4**. **Początek lat dziewięćdziesiątych XX wieku.**

- Hanna Krall pozostaje wierna poetyce reportażu literackiego, ponieważ w jej tekstach wciąż dominują: **rozbudowana faktografia, dokumentaryzm i sprawozdawczość wzbogacone o rozbudowaną bibliografię** – reporterka świadomie podkreśla w reportażu *Fantom bólu*, że korzystała z wielu źródeł, aby rzetelnie przedstawić historię głównego bohatera – barona,

niemieckiego oficera Axela von dem B., ale przede wszystkim ocalić dla potomnych przeszłość Dubna – miasteczka, w którym arystokrata stacjonował podczas II wojny światowej i zorganizował nieudany zamach na Hitlera. **Uznaję zatem, że ujawnienie rzetelnej dokumentacji dziennikarskiej w przypisach do reportażu jest nową dominantą w ewolucyjnych przemianach tekstów Hanny Krall (paratekst)**.

- W aspekcie strukturalnym reportaży z omawianego okresu reporterka sięga do sprawdzonych rozwiązań kompozycyjnych (tytuły z dominantą informacyjną, ale umieszczone w polu semantycznym Zagłady, wyprofilowane metaforycznie jako przejaw inwencyjności autorki w obszarze stylistycznych paradoksów realizują zasadę nieszablonowej szablonowości; są też przejawem gry z czytelnikiem; korpusy reportaży reporterka dzieli na niesymetrycznie układające się segmenty (etykietalnie sygnowane cyframi arabskimi), co można paradoksalnie uznać za rodzaj analogii w ujednoliconej formie zapisu graficznego; reportaże są tekstową realizacją mozaiki, choć narrację organizuje megatemat np. losy majora splecione nierozerwalnie z Żydami – dookreślony podtematami: historią hrabiny Cosel, czy przedwojennymi losami mieszkańców Dubna.

- Hanna Krall relacjonuje w 3 os. lp. w czasie teraźniejszym i przeszłym; **nie ujawnia się w tekście, rezygnuje z praktyk metatekstowych** (paratekstem jest dołączona do reportażu bibliografia); **reporterka ogranicza glosy dopuszczone** – w tym głównego bohatera reportażu (Axela) – jego nieliczne wypowiedzi – krótkie, rzeczowe, niemal reporterskie realizują paradoks uoficjalnionej potoczności; reporterka ogranicza leksykę wyprofilowaną holokaustowo; **jej komentarze stylistycznie nawiązują do konceptu upotocznionej oficjalności.**

- Z poprzedniego okresu twórczości (lat osiemdziesiątych) Hanna Krall zachowuje reporterską **powściągliwość, unika przymiotników wartościujących, w narracji przeważają wypowiedzenia proste oraz konstrukcje parataktyczne, rzadziej równoważniki zdań**; naprzemiennie dynamizuje akcję i ją spowalnia (kontrastowość aby zaskoczyć czytelnika i sterować jego emocjami): kondensuje treść i gwałtownie przyspiesza narrację przedstawiając losy niemieckiego barona, aby niespodziewanie ją spowolnić prezentując ze stosowną powagą i dziennikarskim dokumentaryzmem *zaprzeszłe* losy mieszkańców Dubna.

- **Po raz pierwszy w reporterskiej praktyce wprowadza wyliczanie imion, nazwisk i zawodów dubieńskich Żydów, którzy nie przeżyli wojny** (ten segment jest alternacyjnie wyprofilowaną litanią – adresatem modlitwy nie jest jednak Bóg, lecz czytelnicy, których reporterka zachęca do pochylenia się nad złem świata, zatrzymania, *wspominania* – *odpominania* rzeczywistości). Mariusz Szczygieł nazywa ten fragment odautorskiej refleksji Krall wyprofilowanej przecież informacyjnie *żydowską modlitwą za zmarłych*; **reporterka miesza czasy** – **wybrane segmenty buduje wokół profetycznych wizji rosyjskiego prozaika i filozofa Isaaka Babla – fragmenty jego wierszy są metaforycznie wymodelowanymi komentarzami do wybranych starannie segmentów**, w których pojawia się niemiecki baron i przedwojenne realia Dubna – ludzie, ich stroje, zwyczaje, modlitwy – codzienność.

- Omówiony reportaż, podobnie jak inne teksty z początku lat dziewięćdziesiątych, cechują **wygaszanie zasady zderzania punktów widzenia w aspekcie pragmatycznym oraz ograniczenie polifoniczności (wielogłosu)**; konflikty obecne w tkance tekstu wynikają nie z odmiennych punktów widzenia bohaterów, ale zróżnicowanych form wypowiedzi oraz nagromadzenia w reportażu gatunków spoza reporterskiego oglądu wycinka świata przedstawionego – listy, fragmenty poezji, litania. W ich zestawieniu – odmiennej poetyce i rozwiązaniom na poziomie semantyczno-syntaktycznym, Krall uzyskuje zaskakujący **rodzaj wewnętrznego spiętrzenia i nagromadzenia reportażowych kodów, a tym samym pewnej konfliktowości wyrażonej poprzez lingwistyczne praktyki komunikacyjne.**

- Podobnie jak w latach osiemdziesiątych Krall w aspekcie pragmatycznym nie ułatwia czytelnikom illokucji; zaprasza ich raczej do podążania jej śladami; celowo miesza czasy i pozostawia wariantowość losów postaci – misternie konstruuje – na podstawie dokumentów, ale i domysłów – dubieński życiorys hrabiny Cosel; realizuje w ten sposób napięcia między faktami a przypuszczeniami, choć popartymi zapisami z literatury i ksiąg meldunkowych; **prawdę pozostawia w ukryciu**.

**5. Połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku.**

- Ukazuje się jeden z najważniejszych reportaży Hanny Krall – *Hamlet* z tomu *Dowody na istnienie*; podobnie, jak większość tekstów pomieszczonych w przywołanej książce (HA) zaliczam do tekstowej reprezentacji wariantu adaptacyjnego wzorca jako rezultat zapożyczeń kształtu pokrewnego gatunku, czyli artykułu wyprofilowanego informacyjnie z pożyczką

gatunkową listu w formie sylwetki (gatunek ten wykształcił jedynie adaptacyjny wariant wzorca); analizowany typ wypowiedzi jest gatunkiem w formie kolekcji poprzez nagromadzenie rozmaitych prototypów spoza sfery gatunków dziennikarskich i przyjął tekstowy kształt kolażu z dominującym, porządkującym przedstawiony wycinek świata, głosem autorki.

- Kompozycyjnie (HA), jak również inne reportaże z omawianego tomu, replikuje strukturę złożoną z jednowyrazowego tytułu wymodelowanego informacyjnie – można go potraktować w kategoriach szablonowej nieszablonowości, ponieważ odwołuje się do dzieła Williama Szekspira, jednak w prezentowanym typie wypowiedzi opalizuje rozmaitymi znaczeniami – od nienawiści do matki jako replika konfliktu Hamleta z matką, Gertrudą, po pastisz dzieła stworzonego w jednym z polskich więzień; korpus reportażu został podzielony na segmenty oznaczone arabskimi cyframi, formułę finalną stanowi list głównego bohatera do matki (podobną strukturę realizują pozostałe reportaże zamieszczone w tomie).

- **Reporterka zawłaszcza przestrzeń narracji: przewagę zyskuje nie zobiektywizowana opowieść w 3 os. lp. czasu teraźniejszego lub przeszłego, lecz inwencyjnie wyprofilowana forma zwrotu o familiarnym zabarwieniu, czyli 2 os. lp. – najczęściej czasu przeszłego**; napięcia w narracji powstają wskutek zmian w obrębie dziennikarskich wcieleń i obrazującej (deskryptywnej) potencji oraz illokucji, które zmieniają się wraz z przeobrażeniami autorskiego *ja- dziennikarki*; Krall, relacjonując obiektywnie, sięga po koncept upotocznionej oficjalności, zmieniając strategię nadawczą (rozmowa z nieżyjącym artystą) czerpie z rejestrów uoficjalnionej potoczności; obie role reporterskie – rekonstruktorki zdarzeń i dziennikarki piszącej list do głównego bohatera – są koncepcyjnie ukształtowaną grą z wzorcem gatunku na poziomie aspektów pragmatycznego i stylistycznego, przejawiają się w zmianie nastrojów, typu oglądów dziennikarskich, zatem w obrębie przemian na poziomie semantyczno-syntaktycznym należy szukać narracyjnych pęknięć, a nawet pewnej niekoherencji – **narracja rwie się, niespodziewanie przyspiesza, reporterka tuszuje illokucję w wypowiedziach skierowanych do bohatera, w zuniwersalizowanych, obiektywnych partiach tekstu stara się wyrazić swój stosunek do opisanej rzeczywistości.**

- W (HA) i innych tekstach z przywołanego tomu reporterka rezygnuje z fikcji wyrażonej na zasadzie prawdopodobieństwa, nadal stosuje jednak mowę pozornie zależną, której konstrukcja pozwala jej wnikać w myśli, pragnienia i motywacje chorego z nienawiści pianisty**;**

**w opisywanym typie wypowiedzi osłabieniu ulegają faktografia, dokumentaryzm i sprawozdawczość**; dziennikarka charakteryzuje bohatera pośrednio poprzez nieliczne głosy dopuszczone, które zestawia na zasadzie kontrastu, chcąc podkreślić skomplikowany charakter Andrzeja Czajkowskiego; buduje zatem wielopłaszczyznową sylwetkę, opierając się na **paradoksie dialogowej monologiczności zestawionej z wielozakresowością i wielostylowością głosów dopuszczonych**; w tekście pojawia się metatekst (tylko w jednym segmencie stanowiącym opis listu Andrzeja do matki).

- Ewolucyjne zmiany, jak starałam się dowieść, polegają zatem w analizowanym typie wypowiedzi na przyjęciu dziennikarskiej optyki widzenia świata w 3 os. lp. zestawionej kontrastywnie z dialogicznie wyprofilowanym monologiem autorki (bezpośrednie zwroty do pianisty), który zawiera cechy aktów mowy – perswazyjny ton, deklaratywność, komisywność i ekspresję – skutecznie tuszowaną poprzez struktury syntaktyczno-leksykalne i koncept uoficjalnionej potoczności w językowych rejestrach form wypowiedzi.

- W tkankę utworu na zasadzie intertekstualnych odwołań Krall wprowadza fragmenty utworów literackich oraz listy.

**6. Koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku.**

W analizowanym okresie twórczości Hanny Krall ukazuje się tom reportaży *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Utwory, które omówiłam, stanowią inwencyjnie wyprofilowaną tekstową reprezentację adaptacyjnego wariantu wzorca gatunkowego w formie kolażu i mozaiki. **Reportaże replikują strukturę wcześniejszych tekstów dziennikarki** (występują w nich: jednosegmentowy tytuł wyprofilowany informacyjnie stanowiący grę z czytelnikiem, korpus podzielony na kilka segmentów oznaczonych cyframi arabskimi, brak formuły finalnej, którą zastępują temporalnie dookreślona wypowiedź jednego z bohaterów, który wspomina przedwojenny Otwock lub peryfrastyczny opis śmierci bohaterki, która nie potrafiła rozstać się laleczką z getta). W strukturze prezentowanych typów wypowiedzi nie zachodzą znaczące przemiany. Jeśli uwzględnimy, że reporterskie wcielenia są częścią owego aspektu, wówczas dostrzeżemy zmiany perspektywy nadawczo-odbiorczej. Hanna Krall występuje w tekstach jako obserwatorka, rekonstruktorka i uczestniczka zdarzeń.

**Mieszając trzy wcielenia dziennikarskie, uzyskuje dynamikę oglądu przedstawionego wycinka rzeczywistości**. Reporterka naprzemiennie relacjonuje w 3 os. lp. czasu

teraźniejszego i przeszłego oraz w niektórych partiach tekstu w 1 i 2 os. lp. czasu teraźniejszego. Gospodaruje głosami dopuszczonymi, nie tuszuje ich illokucji. **Można stwierdzić, że również w tym aspekcie wyprofilowanym komunikacyjnie powiela schemat wcześniejszych utworów, ale zwiększa dynamikę reporterskich ról poprzez zabiegi ich kontaminacji**. Teksty posiadają hipertematy – dziennikarskie śledztwo zainspirowane listem mieszkającego w Kanadzie Simchy Simchowicza, który zachęca reporterkę do odszukania artefaktu z przeszłości lub podążanie śladami Marii, która nie umiała odnaleźć się w teraźniejszości, ponieważ patrzyła na świat oczami dziewczynki z getta.

Czytelnik podąża za tytułowymi domem lub spisem rzeczy, przyjmując rozmaite perspektywy widzenia świata przez reporterkę. **Hanna Krall stopniowo rezygnuje z polifoniczności reportażu. W jej reporterskiej narracji przeważają dziennikarski faktografizm oraz dokumentaryzm.** W głosach dopuszczonych, które obudowują tekst właściwy (list, wspomnienie, potencjalna inskrypcja), odwołuje się do upotocznionej oficjalności, w jej partiach tekstu dominuje zaś uoficjalniona potoczność. W dialogach (nielicznych) z osobami, które stopniowo przybliżają ją do odkrycia tajemnicy domu lub laleczki z gliny i trocin, miesza dwa style funkcjonalne – potoczny i artystyczny. Napięcia w tekście występują – jak w poprzednich reportażach – nie w zderzaniu punktów widzenia bohaterów (nie buduje konfliktów, spiętrzeń jak w reportażach publicystycznych), lecz w funkcjach języka oraz illokucji. W przywołanych tekstach poszczególne segmenty przynoszą nowe informacje, modelując rozbudowany przekaz prezentowanego typu wypowiedzi. **Należy zatem zaryzykować stwierdzenie, że w reportażach z omawianego okresu illokucji jest wiele. Dopiero jednak ich suma stanowi najważniejszą intencję i stopniowo ujawnia zamiary reporterki, które czytelnik powinien odczytać na kilku poziomach**. Bardziej adekwatnym słowem jest chyba leksem *rozszyfrować*, ponieważ w głównych węzłach dramaturgicznych tekstów reporterka koduje prezentowaną rzeczywistość.

Hanna Krall ponownie wprowadza w tkankę tekstu fikcjonalne rozwiązania – najczęściej przywołuje postaci z przeszłości (na zasadzie prawdopodobieństwa), które kiedyś, podobnie jak Simcha, mieszkały w przedwojennym Otwocku. **Przeszłość w omawianych reportażach dominuje w aspekcie tematycznym wzorca gatunkowego nad teraźniejszością. Krall miesza czasy, wprowadza technikę filmowych zbliżeń, naprzemiennie zwalnia i przyspiesza akcję**. **Ewolucyjność tekstów z końca lat dziewięćdziesiątych nie jest radykalna**. Reporterka utrwala

indywidualnie wyprofilowany adaptacyjny wariant wzorca. Unifikuje na zasadzie uzusu rozwiązania na poziomie struktury oraz stylistyki wypowiedzi, **jednak wprowadza *szczegóły znaczące***, które, jak dom czy laleczka z getta, traktuje w kategoriach artefaktów przeszłości. *Szczegóły znaczące* organizują narrację. Przede wszystkim wpływają na charakter wewnętrznych napięć na poziomie syntaktyczno-semantycznym. Właśnie one stanowią o przemianach utworów z końca lat dziewięćdziesiątych.

W tym okresie twórczości reporterskiej dziennikarka nie próbuje za wszelką cenę dotrzeć do prawdy. Intryguje ją tajemnica. Zmierza do milczenia. Stąd *puste plamy* i niedopowiedzenia czy urwane nagle zdania. **Teksty są coraz krótsze, ale intensywniejsze w swojej wewnętrznej dynamice.**

### 7. Początek XXI wieku.

Deskrypcja mikropowieści zatytułowanej *Wyjątkowo długa linia* nie jest zadaniem łatwym ze względu na genologiczne niejasności i trudności z przypisaniem poszczególnych gatunków tworzących model złożony do właściwej kategorii. Rozmycie form, odchodzenie od normatywnie ukształtowanych konstruktów na rzecz fakultatywnych wyborów oraz nieustanne przekształcenia w polu gatunkowym i polu gatunkowych odniesień nie ułatwiają analizy aspektowej. (WDL) zaliczam do tekstowej reprezentacji adaptacyjnego wzorca gatunkowego ukształtowanego strukturalnie jako pożyczka artykułu prasowego i powieści postmodernistycznej. Utwór nie jest okazem, ponieważ w tkance tekstu dominują reporterskie wyznaczniki struktury oraz pragmatyki gatunku dziennikarskiego. Forma utworu, choć bliska powieściowym dominantom, zachowuje łączliwość z gatunkiem wyprofilowanym reportersko i sytuuje się na obrzeżach pola gatunkowego, nie tracąc generycznej tożsamości. Tekst jest kolażem, czyli wypowiedzią wielogłosową, eksponującą autonomię nadawców poszczególnych komunikatów, ma jasno wykrystalizowany przekaz monointencyjny i cechuje go perspektywa nadrzędnej instancji, czyli autorki redagującej tekst. **W obrazie świata przedstawionego dominuje zatem reporterska perspektywa, choć illokucję może stanowić konglomerat nakładających się na siebie intencji zarówno nadawcy jak i kontaminujących głosów dopuszczonych**.

Struktura i pragmatyka tak ukształtowanej wypowiedzi – traktowanej jako gatunek w formie kolekcji – umożliwiają alternacyjne przeobrażenia w obrębie korpusu (segmentów)

analizowanego typu wypowiedzi. Autorka (WDL) osiąga zamierzone efekty dzięki konsekwentnie realizowanej strategii tekstotwórczej poprzez zastosowanie mechanizmów, które pozwalają na dowolne ukształtowanie tekstu oraz jego właściwe odczytanie w sytuacji nadawczo-odbiorczej. Analizowana mikropowieść jako gatunek w formie kolekcji manifestuje się poprzez różnorodność typów wypowiedzi trwale współwystępujących (obudowujących tekst główny z hipertematem - przypowieść, miniatury poetyckie, modlitwy, kroniki, świadectwa) i posiada funkcjonalne zwieńczenie w postaci ramy tekstowej. Ukształtowanie struktury (WDL) wpływa na charakter aspektu pragmatycznego wzorca gatunkowego. Należy zaznaczyć, że w konkretnym analizowanym typie wypowiedzi komunikacja ulega rozszczepieniu, a to skutkuje brakiem jednej zasady porządkującej relacje nadawczo-odbiorcze, ponieważ omawiany typ wypowiedzi jako reprezentacja wzorca adaptacyjnego jest tworem wielostylowym i dopuszcza paradoksy w strefie wykładników, którą intencjonalnie cechuje otwartość.

- Początek XXI wieku to w twórczości reportażowej Hanny Krall czas przemian aspektowych i kontynuacja cech gatunkowych utrwalonych poprzez uzus. **Analizowany typ wypowiedzi kontynuuje i twórczo rozwija dominanty gatunkowe obecne we wcześniejszych analizowanych tekstach. Oprócz fragmentaryzacji tekstu, pozostają w nim na zasadzie uzusu dziennikarskiego retardacje, kontaminacje tematów, liczne powtórzenia, zrytmizowanie wypowiedzi oraz białe plamy. W pragmatyce tekstu obecna jest zaś fikcja wprowadzona na zasadzie domniemania (opowieść o lasce z głową diabła, która na właścicieli sprowadzała śmierć) oraz potrzeba formy**, którą reporterka ilustruje stosownym przykładem samobójczej śmierci narzeczonej Jana A.

- Nadawczynią globalnego komunikatu jest reporterka, której dominująca perspektywa widzenia świata – w określonym interwale czasowym – splata się w jeden spójny przekaz poprzez uwzględnienie illokucji głosów dopuszczonych, które rozumiem jako intencje wyrażone wprost lub markowane komunikacyjnie wypowiedzi poszczególnych bohaterów oraz dokumenty poświadczające wieloaspektowy charakter reporterskiej relacji.

- W (WDL) dziennikarka przyjmuje podwójną rolę – obserwatorki i rekonstruktorki zdarzeń z przeszłości. To perspektywa oświetlona dyskursywnie z dominantą pragmatyczno-stylistyczną. Wybrane role dziennikarskiej aktywności pozwalają jej zachować stosowny dystans oraz nadać opisywanej historii konkretną strukturę i sugestywnie – za pomocą

zróżnicowanej leksyki wyodrębnić hipertemat, który w kolażu spaja lub gromadzi wątki poboczne na zasadzie komentarza bądź kontrastu.

- **Zróżnicowanie ról narracyjnych w analizowanym typie wypowiedzi jest przejawem ewolucji twórczości Hanny Krall, która zachowując referencyjny charakter wypowiedzi, swobodnie czerpie ze struktur powieściowych oraz kreacyjnie je przetwarza poprzez kontaminacje typów wypowiedzi oraz częste zastosowanie substytucji leksykalno-semantycznych**.

**8**. **Lata dwudzieste XXI wieku.**

- W kolejnej książce reportażowej zatytułowanej *Szczegóły znaczące* Hanna Krall replikuje strukturę prezentowanych wcześniej dzieł.

- Przedstawione w tomie reportaże zaliczam do tekstowych reprezentacji alternacyjnego wzorca wypowiedzi ze względu na rozmaite przekształcenia na poziomie semantyczno-pragmatycznym i leksykalnym w poszczególnych segmentach korpusu. Utwory są najczęściej realizacją konwencji kolekcji gatunków (faktograficzna notatka, wiadomość wyprofilowana eseistycznie z dominantą luźnych skojarzeń oraz osobistych przemyśleń nadawcy komunikatu lub uczestnika sytuacji nadawczo-odbiorczej, a także wiadomości wzbogaconej o konkluzje reporterki uzupełnione poprzez eksponowanie składników uniwersalizujących i metaforyzujących illokucję).

- *Szczegóły znaczące* w reportażach Hanny Krall występują we wskazanym słownikowo znaczeniu, zaś w perspektywie strukturalnej oświetlonej świadomością gatunkową reporterki, określoną stosownie wymodelowaną sytuacją komunikacyjną, organizują przestrzeń dziennikarskich poszukiwań formy oraz uwypuklenia faktografii jako punktu odniesienia do lub/i zuniwersalizowanej opowieści.

- W analizowanym typie wypowiedzi nie ma wyraźnie zaznaczonej **formuły finalnej**. Można uznać, że przesłanie tekstu w sytuacji nadawczo-odbiorczej zastępuje metaforycznie i metatekstowo określona illokucja wyrażona w poincie, która została ukształtowana w nawiązaniu do poetyki litanii:

> „Rękawiczki…Świat, który był.
>
> Błotniki i oczodoły ruin…Świat, który nastaje”.

- Reporterka relacjonuje w 3 os. lp. czasu przeszłego. Jest rekonstruktorką zdarzeń. W sytuacji nadawczo-odbiorczej przekazuje informacje, które udało jej się zebrać. Ujawnia się tylko incydentalnie, pytając: „Zapomniano o nich?". W reportażu *Szczegóły znaczące* nie pada imię ani nazwisko właścicielki rękawiczek. Czytelnik musi odwołać się do wcześniejszego tekstu wobec analizowanego, żeby dowiedzieć się, że chodzi o Janinę Korolewicz – Waydową. Jej nazwisko pojawia się też w spisie treści. Należy zatem uznać, że zapisany tekst, który na zasadzie hiperłączy scala wypowiedź w pragmatycznie dookreśloną całość, jest ważnym sygnałem reporterskich dociekań i pogłębionej refleksji odbiorczej. Lektura wymaga od czytelników erudycji i wielokrotnych powrotów do reportażu. Sens przekazu dziennikarskiego ujawnia się powoli. Kontekst życiowy tekstu jest zaś powiązany z derywowaną sylwetką.

- Większość utworów zmierzających do konsekwentnej skrótowości, kondensacji, a nawet intencjonalnego milczenia to tekstowe reprezentacje wariantu adaptacyjnego powstałego wskutek pożyczek gatunkowych wywiadu, wiadomości wyprofilowanej publicystycznie oraz derywowanej sylwetki. Trzy rozmaite gatunki wpływają zatem na strukturę i pragmatykę tekstów z omawianego okresu.

- Reportaże z kolejnego tomu Krall (*Jedenaście*) nie są tekstowymi realizacjami kolażu, lecz z pozostałymi tekstami **tworzą kolekcję gatunków** dziennikarskich wyprofilowanych blokowo lub w formie mozaiki, którą Maria Wojtak charakteryzuje poprzez następujące dominanty: ujawnienie genologicznych form otwartych, każdy ze składników zachowuje pełną autonomię, zbiorowi brak zwieńczenia strukturalnego, o byciu kolekcją decyduje izofunkcyjność oraz współwystępowanie w obrębie określonego scenariusza komunikacyjnego [Wojtak 2019:276]. Zaliczam zatem omawiane teksty do kolekcji gatunków współistniejących na wspólnej scenie komunikacyjnej według specyficznie wymodelowanego scenariusza.

- Reportaże, a właściwie szkice środowiskowo-portretowe ujawniają przewagę reporterskiej narracji.

- **Hanna Krall rezygnuje z zasady zderzenia punktów widzenia w aspekcie pragmatycznym**.

- **Przedstawia świat poprzez *szczegóły znaczące*, które nie organizują struktury wypowiedzi reporterskiej, lecz są zaledwie początkiem niedokończonych, urwanych wspomnień**.

- Jedyne konflikty w omawianych tekstach wyrażone są poprzez paradoksy gatunku – Krall relacjonuje strzępy świata twórczo wykorzystując napięcia między walorami upotocznionej oficjalności oraz uoficjalnionej potoczności; w niektórych tekstach cytuje dosłownie bohaterów lub wprowadza w tkankę omawianych typów wypowiedzi głosy dopuszczone – obozowe zapiski.

- Reporterka unika uniwersalizujących point.

- Maskuje illokucję zasłaniając się paradygmatem odpamiętywania przeszłości.

- W narracji reporterskiej występuje coraz mniej słów; przeważa skrótowość i ekstremalna kondensacja treści.

- Reportaże przypominają zapiski na marginesach starych zeszytów, choć reporterka zachowuje przemyślaną formę jej teksty tracą dynamikę na rzecz refleksyjnych rozważań. Są efektem ponad sześćdziesięcioletniej pracy i dziennikarskich doświadczeń, aby opisać świat, w taki sposób, by każdy zachował godność i zdolność do nieustannych rozterek. Bez podpowiedzi ułatwiających odczytanie illokucji reportaży.

# ZAKOŃCZENIE

Wskazanie dominant (wyróżników) ewolucyjności gatunku i stylu reportaży literackich oraz mikropowieści Hanny Krall wiąże się przede wszystkim z pytaniem o granice kreacjonizmu w sztuce dziennikarskiej i roli innowacyjnych poszukiwań w przemianach reporterskiego gatunku. Izabella Adamczewska [2017] wskazuje na wyznaczniki reporterskiego konceptyzmu, dzięki któremu mistrzowie zawodu nie tylko poszerzają granice gatunku, ale i twórczo wykorzystują dokonania poprzedników, by jednocześnie rozwijać własne eksperymenty, zaskakując czytelników indywidualnie wyprofilowaną wizją przedstawionego wycinka rzeczywistości po to, by ich do tego oglądu przekonać lub zniechęcić (w zależności od charakteru illokucji), przede wszystkim poprzez zawartą w gatunku potencję i wykorzystać jego dyskursywne uposażenie. W reporterskiej materii nieustannie toczy się gra między formami normatywnymi (utrwalonymi), uzusem, a fakultatywnymi rozwiązaniami, które z czasem również staną się nie tylko normą, ale i początkiem nowych gatunków. Wskazany proces nigdy się nie kończy. Gatunki są bowiem bytami elastycznymi, pojemnymi, o rozmytych granicach i politypicznymi. Reportaż, jak żaden inny gatunek dziennikarski, pozostaje podatny na rozmaite przeobrażenia i modyfikacje o charakterze transgresyjnym. Wydaje się, że przekraczanie granic jest wpisane w jego genologiczną naturę dookreśloną dyskursywnie i rozumianą nie tylko jako zdarzenie komunikacyjne ważne dla określonej społeczności, ale i styl wypowiedzi, a także tekst będący realizacją lub reprezentacją konkretnego wzorca gatunkowego z woli jego twórcy lub nadawcy. Sprzyjają temu rozmaite – ewolucyjnie wymodelowane – przemiany wywołane inwencją dziennikarzy i nieustannymi, zaskakującymi modyfikacjami w obrębie rozwarstwionego uniwersum mowy.

Reportaż jest gatunkiem arystokratycznym, wyrastającym z głęboko humanistycznej refleksji o człowieku i jego zmiennej naturze, więc dla reporterów stanowi i hiperrealistyczną sztukę pop, i blejtram, na którym rozpięte są gazety, a nawet zwierciadło czasu teraźniejszego[62]. Przez badaczy bywa nazywany informacją zobrazowaną[63], twórczym pisaniem niefikcjonalnym, pewnym rodzajem twórczości, który ujęty w inną formę na przykład

[62] Zmetaforyzowane określenia autorstwa Marka Millera [1982].

[63] *Informacja zobrazowana* to tytuł rozdziału poświęconego między innymi lingwistycznemu portretowi reportażu w książce Marii Wojtak zatytułowanej *Gatunki prasowe* [2004].

wiadomości lub artykułu nie mógłby rozbłysnąć geniuszem, opalizować naddanymi znaczeniami, uwodzić treścią w zaskakującej formie. Adamczewska wskazuje zatem dominanty kreacyjności, choć wspomina również o istotnych ograniczeniach formalno-stylistycznych oraz pragmatycznych, które, mimo że tworzą skalę paradoksów gatunku, to w niektórych realizacjach lub reprezentacjach tekstowych mogą funkcjonować na zasadzie zgrzytu semantycznego rozumianego jako błąd lub rażące przekroczenie spetryfikowanych zasad komunikacji medialnej. Do sygnałów twórczej ekspresji reporterów przywołana wyżej autorka zalicza: oryginalność, zdolność do przeobrażania rzeczy, czyli nadawania im nowych znaczeń, innowacyjność, choć z zaznaczeniem, że każda nowość powinna iść w parze z wartością (stosownością) [Adamczewska 2017: 79]. Wielu badaczy uznaje reportaż za gatunek graniczny[64] – sytuujący się pomiędzy dziennikarstwem a literaturą piękną. Nie można jednak zapominać, że kreacjonizm reporterów ma swoje ramy – jest dookreślony przez bezwzględną wierność faktom i zdarzeniom oraz zobowiązania natury etycznej wobec bohaterów i czytelników.

Kreatywne dziennikarstwo wyrasta z osobistych doświadczeń twórców, a literackość reportaży nie może być utożsamiana tylko z fikcją, ale przede wszystkim z konceptami strukturalno-stylistycznymi, które mistrzowie profesji świadomie i celowo wprowadzają w tkankę swoich tekstów. Reportaż jest typem wypowiedzi z wpisaną weń intencją, dlatego *konceptyzm* dla *konceptyzmu* lub *forma* dla *formy* nigdy nie zaistnieją w tekstach twórców świadomych, kompetentnych i rozumiejących swoją misję wyrażoną poprzez tożsamościowe *ja*- dookreślone pragmatycznie i wyprofilowane dyskursywnie. Izabella Adamczewska zwraca uwagę na jeszcze jeden ciekawy aspekt kreacyjnego zapisywania świata. W tradycji anglosaskiej *creative nonfiction* jest synonimem *literary journalism*. Oba sformułowania wskazują na pisanie artystyczne, niefunkcjonalne. Wspomniane praktyki komunikacyjne można uznać za sprzeczne z dziennikarskimi wyznacznikami dokumentarności i weryzmu. Wybitny pisarz i reporter, Truman Capote, uznawał wartość kreatywnego pisania, jednak dookreślał, co konkretnie oznacza ono w dziennikarskim ujmowaniu rzeczywistości. Zdaniem autora *Z zimną krwią* kreatywne pisanie, dodajmy, kreatywne reporterskie pisanie, czy dziennikarskie zapisywanie określonego wycinka rzeczywistości, polega na „stosowaniu

[64] Zob. [Maziarski 2012: 934], [Wolny-Zmorzyński 2004: 13]; [Miller 1982: 14]; [Magdoń 2000: 155].

technik zaczerpniętych z pisarstwa fikcjonalnego, ale nie w sensie wprowadzania fikcji" [Capote 1966: 47-68] [podkreślenie – M.B.].

Konstruując lingwistyczny portret reportażu jako gatunku w pełni popieram spostrzeżenia Marii Wojtak, która zauważa, że nie spotykamy gatunków w postaci czystej. Uczona definiuje je jako odmiany informacji [Wojtak 2004: 89]. Genolożka proponuje, aby „gatunki lub odmiany gatunkowe, które łączą w sobie elementy informacji i publicystyki nazywać *poruszonymi* lub *mieszanymi*, zaś te, które nawiązują do konwencji typowych dla innych rodzajów piśmiennictwa – *pogranicznymi*" [Wojtak 2004: 36].

Wykazując ewolucję gatunku i stylu reportaży oraz mikropowieści Hanny Krall, starałam się przede wszystkim podkreślić jej mistrzowskie podejście do zawodu, gruntowną znajomość warsztatu dziennikarskiego oraz deklaratywnie stwierdzić, że świadomość genologiczna nie jest tylko abstrakcyjnym konstruktem, ponieważ wielu dziennikarzy świetnie porusza się w polu gatunkowym, i choć nie zawsze potrafią nazwać swoje kreacyjne pomysły, to podświadomie wyczuwają gatunkowe dominanty i starają się je twórczo komponować (kontaminować lub derywować) dla osiągnięcia zaskakujących efektów pragmatycznych (aspekt illokucyjny). Rozpatrując zatem przemiany reportaży literackich i mikropowieści Hanny Krall w ciągu gatunkowym, próbowałam udowodnić, że zachodzą one w trakcie ewolucji, ale również wobec owej ewolucji [podkreślenie – M.B.] (metateksty zewnętrzne, refleksje o szukaniu właściwej formy na zapisanie świata). Ich zakres należy rozpatrywać w perspektywie gatunkowej, jak i dyskursywnym zakorzenieniu. Teksty powstają jako realizacje lub reprezentacje – mniej lub bardziej twórcze – wzorców gatunkowych i na ich poziomie, uwzględniając aspekty, w relacjach tworzących kolekcję wzajemnie oświetlających się pojęć: dyskurs, styl, gatunek i tekst. Właśnie w owym zgrupowaniu pojęć należy poszukiwać dominant ewolucji.

Pisząc niniejszą rozprawę, inspirowaną zarówno wieloaspektową, jak i wielozakresową twórczością Hanny Krall – którą poddałam lingwistycznie wyprofilowanej analizie, zachęcona twórczymi przemyśleniami i badawczymi aplikacjami Marii Wojtak, korzystając z jej typologicznego instrumentarium językoznawczo-medialnego – miałam na celu realizację problematyki ujętej w tytule dysertacji. Starałam się wykazać nie tylko charakter ewolucyjnych przeobrażeń reportaży i mikropowieści dziennikarki, ale przede wszystkim sformułowałam wnioski świadczące o świadomych, konceptowych i wynikających z wybranych strategii

nadawczo-odbiorczych przemianach, które autorka zrealizowała na poziomie semantyki tekstów oraz w obrębie ich syntaktyczno-leksykalnego ukształtowania w ciągu gatunkowym reportażu literackiego. Zaobserwowałem je, uwzględniając syntetyzującą metodologię – deskryptywno-preskryptywną i jakościową oraz umieściłam analizowane typy wypowiedzi w perspektywie temporalnej oraz szerokim kontekście poznawczym – transmedialnym oraz transkulturowym, uwzględniając bogactwo empirii tekstowej oraz rozwarstwienia w uniwersum mowy, które sprzyjają ewolucyjnym przemianom gatunku i stylu reporterki.

W przeprowadzonych analizach wyprofilowanych aspektowo wskazałam na tekstotwórczą rolę świadomości generycznej Hanny Krall, którą rozumiem jako mentalną zdolność do tworzenia dzieł wybitnych – zróżnicowanych genologicznie i zanurzonych w dyskursie medialnym oraz szerzej – literackim z jego determinantami i powiązaniami z gatunkiem, stylem oraz poszczególnymi tekstami. Nie pominęłam również kompetencji dziennikarskich autorki, które w ujęciach tekstowych, stylistycznych, strukturalnych i pragmatycznych, oświetlone perspektywami – komunikacyjną oraz tożsamościową reporterki (tworzenie jako akt stawania się dziennikarskiego *ja*-), świadczą nie tylko o niezwykłym talencie autorki, ale przede wszystkim o jej świadomości generycznej wyrażonej poprzez konceptyzm oraz inwencyjne rozwiązania strukturalno-stylistyczne – wymóg formy, odrzucenie rozbudowanej narracji na rzecz *białych plam* oraz obecność *szczegółów znaczących* organizujących zarówno strukturalne, jak i pragmatyczne uwarunkowania jej tekstów/typów wypowiedzi.

Najważniejsze wnioski udało się sformułować i jednocześnie udowodnić podczas aspektowych (immanentnych) analiz tekstów wymodelowanych genologicznie i dyskursywnie, uwzględniając szeroki ogląd interdyscyplinarny (interkulturowy) oraz wnikając w bogactwo empirii tekstowej, jak również obserwując przeobrażenia w komunikacyjnym uniwersum mowy oraz konkretnych typach wypowiedzi autorskich. Kluczowe zmiany o charakterze ewolucyjnym zachodzą w dziełach Hanny Krall w aspektach pragmatycznym i strukturalnym. Oba składają się na obraz illokucji zróżnicowanych genologicznie typów wypowiedzi. Wpływają również na status dziennikarki jako obserwatorki i rekonstruktorki prezentowanych zdarzeń. W szerokim oglądzie dyskursywnym należy bowiem uwzględnić w jej tekstach obecność fikcjonalnych konceptów, które są niezwykle istotnym, ale i spornym zarazem wyznacznikiem przemian aspektowych w reportażach dziennikarki.

Jak wskazuje Maria Wojtak:

> Struktura reportażu jawi się badaczom jako zjawisko złożone nie tylko z powodu liczby komponentów, lecz także ich charakteru. Za składnik struktury uznaje się więc reportera traktowanego jako odtwórcę rzeczywistości, który może być wpisany w świat przedstawiony jako świadek, uczestnik zdarzeń lub ich rekonstruktor, a także słuchacz. Wybór jednej z wymienionych technik relacjonowania lub ich mieszanie w obrębie określonej wypowiedzi ma istotny wpływ na inne składniki reportażu, a więc na sposób przedstawienia bohatera, charakteryzowania miejsca wypadków, czasu zdarzeń oraz ukształtowanie stylistyczne wypowiedzi [Wojtak 2004: 273].

Reporter jest zatem organizatorem świata przedstawionego. Od jego indywidualnych kompetencji, wrażliwości i spostrzegawczości zależy ostateczny kształt wypowiedzi. Kreacyjnie wyprofilowaną osobowość dziennikarza można porównać do filtra, przez który przepuszcza on zdarzenia, w których uczestniczy lub jest ich świadkiem, obserwatorem czy rekonstruktorem. Najciekawsze reprezentacje tekstowe powstają wskutek mieszania się reporterskich wcieleń w jednym tekście. Zachodzi wówczas dyferencjacja i jednocześnie zderzenie rozmaicie wymodelowanych punktów widzenia oraz poszerzenie dziennikarskich obserwacji o nowe perspektywy dokumentarno-analityczne. Uznaję, że podstawą ewolucyjności tekstów Hanny Krall jest jej świadome uczestnictwo, w pierwszym okresie twórczości, w stosownie wyprofilowanym poprzez informacyjną faktograficzność (jej nagromadzenie) komunikacyjnym spektaklu oraz konsekwentnie przemyślane budowanie własnej perspektywy oglądu świata w dyskursywnym zakorzenieniu, tworzenie skomplikowanych strategii nadawczo-odbiorczych na rzecz późniejszej redukcji reporterskich kompetencji w obszarze komunikacyjnym. Dziennikarka z każdym nowym tekstem dąży do skrajnego obiektywizmu i skrótowo potraktowanej narracji. Opis zastępują *szczegóły znaczące*. Szeroką panoramę – skrót, obecność w tekście – obserwacja, komentarz – stosowne milczenie – zgodnie z wyznawaną przez reporterkę zasadą: *słowa zużyły się*. Ewolucja zaczyna się zatem od określenia, a w dalszej perspektywie modelowania swojego uczestnictwa w opisywanych zdarzeniach. Konsekwencją tych wyborów są przede wszystkim decyzje o kształcie struktury, która również ulega w tekstach Krall znaczącym przemianom i profiluje sytuację nadawczo-odbiorczą, w której mieści się polifonicznie wymodelowany obraz narracji, jak również ostateczny wybór formy, jaką przyjmuje kompozycja „*utekstowionego*" gatunku. Z przemianami w przywołanych aspektach wiążą się świadome decyzje autorki o funkcjonowaniu na rynku wydawniczym (od druku reportaży w prasie po autonomiczne, wydawane regularnie tomy w rozmaitych oficynach księgarskich) oraz wybór tematów podyktowanych czasem powstania utworów:

od *małego realizmu* po Zagładę aż do współczesności, którą reporterka zaledwie sygnalizuje, rezygnując z opisowości oraz komentarzy, wyrażania osobistego stosunku do przedstawionych zdarzeń czy jakiejkolwiek refleksji, która odciągałaby czytelników od materii faktotwórczej. W ostatnich opublikowanych tekstach reporterka koncentruje się na zderzaniu współczesności z *czasem zaprzeszłym*.

Krall wraca do wątków holokaustowych, ale przedstawia je z innej perspektywy. Poszerza pole tematyczne Shoah o nowe tematy, dopisuje zakończenia dawnych tekstów (przejaw intertekstualności) oraz podnosi do rangi sztuki codzienność poprzez twórcze dowartościowanie *szczegółów znaczących*, które nie tylko organizują dramaturgię przedstawionych zdarzeń, ale i wskazują charakter ewolucyjnych przeobrażeń – od panoramy do ekstremalnego skrótu funkcjonującego na zasadzie internetowych hiperłączy. W aspekcie pragmatycznym stawia przed czytelnikiem niełatwe zadanie: odbiorca powinien znać jej wcześniejsze teksty, żeby przyjąć zaproszenie do intelektualnej gry, a właściwie skomplikowanego spektaklu komunikacyjnego, dlatego na scenę ponownie wracają bohaterowie wcześniejszych reportaży (Marek Edelman, Pola Machczyńska, Barbara Sadowska, wnuczka Melchiora Wańkowicza czy Franciszka Arnsztajnowa z bakelitową tubą przy uchu), żeby po kilkudziesięciu latach zobaczyć ich w nowej odsłonie wzbogaconych o wiedzę reporterki i jej życiowe doświadczenie, także kompetencje genologiczne, które ewaluowały razem z przemianami tekstów w ciągu gatunkowym reportażu literackiego.

Równocześnie z referencyjnie wyprofilowanymi reportażami autorka *Zdążyć przed Panem Bogiem* pisała mikropowieści inspirowane strukturalnymi rozwiązaniami postmodernistów. Zderzenie starannie udokumentowanych faktów z fikcją – zawsze rzetelnie umotywowaną i wyrażoną poprzez tekstowe wyznaczniki, ośmieliło reporterkę do szukania nowych rozwiązań formalnych (dominant). Jej utwory przybrały charakter zmetaforyzowanych przypowieści, fragmentarycznych, niespodziewanie rwanych narracji, spowodowanych konceptowymi modyfikacjami syntaktyczno-leksykalnymi i semantycznymi.

Podjęłam się tego trudnego i odpowiedzialnego zadania z kilku powodów. O twórczości Hanny Krall piszą przede wszystkim dziennikarze. Ich metaforycznie wyprofilowane definicje niewiele wnoszą do naukowego, szczególnie lingwistycznego portretu gatunku. Traktuję je jako *myśli rozproszone*. Hanna Krall niewiele mówi o swoich tekstach. W metatekstach zewnętrznych rzadko odsłania kulisy twórczości. Zachowuje powściągliwość, zasłaniając się

wielokrotnie powtarzaną formułą, że nie ma jej w tekstach, co przecież nie jest zgodne z prawdą oraz że najważniejsze, co chce przekazać, jest w jej książkach. Jedyną wskazówką dla badaczy jej twórczości są nieliczne wypowiedzi dziennikarki o formie dzieł i słowach, które już nie przystają do opisu zarówno Shoah, jak i rzeczywistości powojennej, zwłaszcza skomplikowanych polsko-żydowskich relacji. Zabrakło mi szerszej refleksji naukowej, na którą zasługują dzieła Hanny Krall. Przyjęłam zatem perspektywę genologiczną, która nie tylko odsłania i analizuje mechanizmy tekstotwórcze prezentowanych typów wypowiedzi, ale pozwala również wykazać ewolucję dzieł reporterki w syntetyzującej perspektywie. Wyrażam nadzieję, że dysertacja nie tylko przyczyni się do ponownego zainteresowania utworami wybitnej dziennikarki, ale przede wszystkim wypełni lukę badawczą w obszarze medialno-literackich analiz, która do tej pory nie została potraktowana z należytą konsekwencją badawczą uwzględniającą naukową refleksję w stylu „genologii traktowanej jako wspólnotowy styl myślowy" [Wojciechowska 2019: 296] z dyskursywnym uposażeniem.

Wyrażone w konkluzjach wnioski zachęcają mnie do poszerzenia badań twórczości reporterki w perspektywie mediolingwistycznej. Po głębszym namyśle inspirowanym obserwacją przemian w reportażach i mikropowieściach autorki stwierdzam, że kolejnym krokiem analitycznym w mojej refleksji naukowej powinno być osadzenie jej twórczych dokonań w dwóch perspektywach: intertekstualnej i multimodalnej. To pola, które pozostały poza zakresem niniejszej dysertacji. Intertekstualność pojawiła się tylko w kontekście analiz reprezentatywnych tekstów dziennikarki, zaś multimodalność (pominięta z powodu innego zakresu tematycznego) wiąże się z badaniami, którym zamierzam poświęcić się, przygotowując rozprawę habilitacyjną. Uznaję bowiem, że dzieła Hanny Krall należy rozpatrywać również w perspektywie mediolingwistycznej dookreślonej przez multimodalne praktyki komunikacyjne. Kilka utworów Hanny Krall zainspirowało reżyserów teatralnych i filmowych. Autorka ponad tysiąca reportaży i kilku mikropowieści współpracowała z Krzysztofem Warlikowskim, Janem Jakubem Kolskim oraz Krzysztofem Kieślowskim. Pisała scenariusze filmowe. Jej doświadczenia scenariopisarskie oraz stosowaną w narracji technikę filmowych zbliżeń można zaobserwować w wielu analizowanych tekstach. Zamierzam zatem – w przyszłości – poddać multimodalnej analizie starannie wyselekcjonowane filmy i spektakle – szczególnie *(A)pollonię* oraz *Dybuka* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego oraz adaptację *Powieści dla Hollywoodu* w reżyserii Piotra Lahmanna (spektakl multimedialny), jak również

skupić się na filmach – *Daleko od okna* (ekranizacja reportażu *Ta z Hamburga* w reżyserii Jana Jakuba Kolskiego) oraz ósmym odcinku *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego, w którym reżyser wykorzystał wątki z *Białej Marii* (dawanie fałszywego świadectwa i konsekwencje tej decyzji). Jestem przekonana, że twórcza refleksja poświęcona wzajemnie oświetlającym się zjawiskom z rozmaitych przestrzeni semiotycznych okaże się cenną wskazówką i znamiennym tropem interpretacyjnym w analitycznych aplikacjach bogatej twórczości Hanny Krall, ponieważ, jak zauważa Maciej Kawka, multimodalność otwiera nowe perspektywy badawcze i poszerza znaczenie dyskursu:

> Rozwój mediów spowodował ogromny wzrost liczby komunikatów obrazowych, w których sam właściwy język, chociaż nie jest wyłączony, nie odgrywa już w przekazie informacji dominującej roli. Przejmują tę rolę inne środki masowej komunikacji, takie jak: plakat, fotografia, komiks, ilustracje w książkach i gazetach, kino, telewizja, Internet. Rodzi się – jak twierdzą entuzjaści wizualności – prawdziwa „cywilizacja obrazu". Widok obrazu wywołuje intensywne działanie interpretacyjne i emocjonalne: fotografie i rysunki są w takiej samej mierze rozszyfrowywane, co oglądane. Komiks, kino i powieść w obrazkach uciekają się do podobnych technik kadrowania i montażu, w których semiolodzy dopatrują się nowego języka. Szeroki plan, sekwencje filmowane z dołu do góry, panoramy, nakładanie się obrazów na siebie i połączone rozmycia stanowiłyby bardzo uporządkowany system znaczeń i prawdziwy kod [Kawka 2016:297].

W sytuacji, kiedy „jesteśmy nieustannie bombardowani obrazami, żyjemy w wizualnej rzeczywistości, a Internet zdemokratyzował produkcję i rozpowszechnianie obrazów" [Waszkiewicz-Raviv 2021: 904] warto wpisać się w odpowiedzialny, polimetodologiczny dyskurs, nie narażając się na badawczy eklektyzm, o mediach i komunikacji społecznej, którego strategiczny punkt odniesienia stanowi obraz medialny – przekaz (spektakl lub film fabularny) inspirowany wartościowym dziełem i powstały w korespondencji z nim. Magdalena Ślawska stwierdza deklaratywnie, że w „badaniach językoznawczych od dawna pojawiały się głosy mówiące o potrzebie badania medialnego dyskursu" [Ślawska 2022: 22].

Naukowczyni zaproponowała rewizję i ewolucję metodologicznego spojrzenia na niektóre problemy, powołując się na stanowiska badaczy, którzy w mediolingwistyce[65] upatrują nowe możliwości badania bytów z różnych przestrzeni semiotycznych wyrażających się poprzez rozmaite kody oraz znaki niejednokrotnie uznawane za ikoniczne.

Stanisław Gajda proponuje, by w analizach mediolingwistycznych:

[65] Zob. [Skowronek 2019: 21-37]; [Filip 2019: 257-271]; [Ślawska 2019: 221-237].

wykorzystać dotychczasowe kategorie teorii komunikacji, analizy dyskursu i stylistyki oraz innych subdyscyplin językoznawczych, ale istnieje też chyba potrzeba modyfikacji kategorii starych oraz wprowadzania nowych. Potrzebna wydaje się nowa teoria semiozy, która potrafiłaby uporać się z konwergencją techniczną i kulturową, a także z integracją różnych sposobów reprezentacji (werbalnej i niewerbalnej) na etapie produkcji i recepcji [Gajda 2010: 30].

Urszula Żydek-Bednarczuk zauważa, że „rozwój mediów, zwłaszcza elektronicznych, nakazuje poddać rewizji dotychczasowe analizy, wykorzystujące tylko substancjalną formę języka. To właśnie badania interdyscyplinarne otwierają nowe pole badawcze i pokazują złożoną postać dyskursu medialnego" [Żydek-Bednarczuk 2016: 22].

Medialny dyskurs umieszczony zostaje w centrum badań subdyscypliny, której zręby zaproponował Bogusław Skowronek [2013]. Magdalena Ślawska stwierdza, że stosunkowo młoda teoria wymaga krytycznego oglądu, ale rozliczne badania wielu zjawisk pogranicznych pozwalają na jej aplikowanie. Małgorzata Kita zauważa zaś, że nauka ta ma wyraźny rys badań interdyscyplinarnych. Tak o założeniach i celach mediolingwistyki pisze Danuta Kępa-Figura:

Za pierwszy z nich uważam opis właściwości medialnie zapośredniczonego tekstu jako przedstawiciela danego gatunku, z jego uwarunkowaniami strukturalnymi (formalnymi), poznawczymi, pragmatycznymi i stylistycznymi, a także opis tego tekstu jako wyimka reprezentowanego przezeń dyskursu. Za drugi, ostateczny cel mediolingwistyki uważam dążenie do zrozumienia komunikacji medialnej, uchwycenie jej zmiennej natury, odkrywanie sposobów jej funkcjonowania. Doprecyzowaniem założenia dotyczącego tych celów mediolingwistyki są dwa zastrzeżenia: sposób odczytania tego celu jest uzależniony od sposobu rozumienia mediów, a cel ostateczny nie musi być osiągany na poziomie każdego opracowania mediolingwistycznego [Kępa-Figura 2023: 64].

„Uważam, że badanie języka w mediach jest jednocześnie badaniem samych mediów" – zauważa Magdalena Ślawska [Ślawska 2022: 23]. Myśl badaczki rozumiem jako próbę ujęcia mediolingwistyki w specyficzne uwarunkowanie komunikacyjne, które w najogólniejszym zarysie pozwoli przeprowadzić multimodalne analizy bytów medialnych już nie tylko w perspektywie badań logosfery, ale również semiosfery, czyli dzieł inspirowanych także – oprócz słów – bytami odnoszącymi się do innych dominant komunikacyjnych lub pozostających w związku z nimi w perspektywie dyskursywnej dookreślonej interdyscyplinarnie.

W podsumowaniu powyższych rozważań raz jeszcze przywołuję główną bohaterkę dysertacji:

Świat ze swoim bogactwem zaskakuje mnie. Wszystko się ze sobą łączy, nawet, jeśli tego nie widzimy, to jakoś przeczuwamy. Sama nie stoję w miejscu. Nieustannie szukam tej swojej formy, tego idealnego przekazu, który przystawałby do mnie współcześnie. Szukam i obserwuję. Łączę, ponawiam, wracam. Tak trzeba. Widzieć wszystko w jakimś związku i zmienności [Krall 2022: 11].

Brzmi jak manifest multimodalności. Traktuję słowa reporterki w kategoriach zaproszenia do dalszej podróży naukowymi ścieżkami w duchu fleckowskiego kolektywu badaczy.

**Literatura podmiotu**


Krall H., 1977, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Kraków.

Krall H., 1978, *Tematy do reportażu*, [w:] *Sześć odcieni bieli*, Warszawa.

Krall H., 1978, *Ja nie chcę wiele, ale nie mniej niż wszystko*, [w:] *Sześć odcieni bieli*, Warszawa.

Krall H., 1985, *Sublokatorka*, Paryż.

Krall H., 1989, *Powieść dla Hollywoodu*, [w:] *Hipnoza*, Warszawa.

Krall H., 1989, *Narożny dom z wieżyczką*, [w:] *Hipnoza*, Warszawa.

Krall H., 1993, *Malarnia z o.o*., [w:] *Taniec na cudzym weselu*, Warszawa.

Krall H., 1993, *Fantom bólu*, [w:] *Taniec na cudzym weselu*, Warszawa.

Krall H., 1995, *Hamlet*, [w:] *Dowody na istnienie*, Poznań.

Krall H., 1998, *Pola*, [w:] *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków.

Krall H., 1998, *Spis rzeczy*, [w:] *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków.

Krall H., 1998, *Dom*, [w:] *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków.

Krall H., 2001, *To ty jesteś Daniel*, Kraków.

Krall H., 2004, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków.

Krall H., 2006, *Król kier znów na wylocie*, Warszawa.

Krall H., 2011, *Biała Maria*, Warszawa.

Krall H., 2015, *Stabat Mater*, [w:] *Sześć odcieni bieli i inne historie*, Warszawa.

Krall H., 2017, *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*, Warszawa.

Krall H., 2022, *Szczegóły znaczące*, [w:] *Szczegóły znaczące*, Warszawa.

Krall H., 2022*, Bajki dzieciństwa*. *O dziadku*, [w:] *Szczegóły znaczące*, Warszawa.

Krall H., 2024, *Otwock (1) Prusa 1*, [w:] *Jedenaście*, Kraków.

Krall H., 2024, *Otwock (2) Prusa 11, cd*. [w:] *Jedenaście*, Kraków.

Krall H., 2024, *Otwock (3) Sędzia*, [w:] *Jedenaście*, Kraków.

Krall H., 2024, *Otwock (4) Heglista*, [w:] *Jedenaście*, Kraków.

Krall H., 2017, *Sublokatorka*, [w:] *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*, Warszawa.

**Literatura przedmiotu**


Adamczewska I., 2017, *Granice kreatywności w reportażu*, [w:] *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, nr 60, Warszawa, s. 77-93.

Ajdukiewicz K., 1965, *Logika pragmatyczna*, Warszawa.

Aleksijewicz S., 1985, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, Warszawa.

Ankersmit F., 2002, *Postmodernistyczna „prywatyzacja" przeszłości*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych* (antologia przekładów), red. E. Domańska, Poznań, s. 403-404.

Ankersmit F., 2004, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków, s. 373.

Antczak J., 2015, *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*, Warszawa.

Arendt H., 2010, *Kondycja ludzka*, Warszawa.

Aronson L., 2019, *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*, Warszawa.

Arystoteles., 2022, *Poetyka*, Warszawa.

Awdiejew A., Habrajska G., 2010, *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Łódź.

Bachtin M., 1986, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa.

Bachtin M., 1970, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, wyd. PIW, Warszawa.

Balbus S., 1999, *Zagłada gatunków*, [w:] *Teksty Drugie*, z. 6, s. 25-39.

Balcerzan E., 2000, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa.

Balcerzan E., 2013, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń.

Bańko M., 2000, *Inny SJP PWN*, Warszawa.

Barthes R., 1998, *Od dzieła do tekstu*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 6, Warszawa, s. 23.

Barthes R., 2012, *Śmierć autora*, [w:] *Antropologia twórczości słownej: zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa.

Barthes R., 1997, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa.

Barthes R., 1999, S/Z [w:] R. Barthes, *Pisma*, tom I, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, wstęp M. P. Markowski, wyd. KR, Warszawa.

Bartkowiak M., 2000, *Układam mozaikę ludzkich losów*, [w:] *Nowy Dziennik*, 6.10.2000.

Bartmiński J, Niebrzegowska-Bartmińska S., 2009, *Tekstologia*, Warszawa.

Bartmiński J., 2012, *Jak opisywać gatunki mowy?*, [w:] *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*, red. Anna Burzyńska-Kamieniecka, Wrocław.

Bartmiński J., 2001, *Styl potoczny*, [w:] Bartmiński J. (red.), *Współczesny język polski*, Lublin, s. 121-131.

Bartmiński J., 2005, *Pytania o przedmiot językoznawstwa: pojęcia językowego obrazu świata i tekstu w perspektywie polonistyki integralnej*, [w:] *Postscriptum*, nr 1-2, s. 17.

Bauer Z., 1996, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków.

Bauer Z., 1980, *Dialektyka fałszu i faktu*, [w:] *Życie Literackie*, nr 45, s. 5.

Bauer Z., 2004, *Problem intermedialności reportażu międzywojennego*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin, s. 41-52.

Bauman Z., 2000, *Płynna nowoczesność*, Warszawa.

Bereś W., 2007, *Puenty Pana Boga*, [w:] *Dziennik*, s.21-22.

Bielas K., 1997, *Dramaturgia uczuć*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, nr 223, s. 12-14.

Bloom H., 1973, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz.2., *Biblioteka Studiów Literackich, Kraków* 1996, s.250 – 288.

Balowski M., 2000, *Świadomość gatunkowa a wzorzec normatywny (na przykładzie gatunków prasowych*), [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.1, *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice, 316-330.

Boniecka B., 1999, *Lingwistyka tekstu. Teoria i praktyka*, Lublin.

Borecki R., 1970, *Próba systematyzacji i podziału gatunków telewizyjnych*, [w:] Kafel M., *Metody i techniki badawcze w prasoznawstwie*, t. 2, Warszawa.

Bralczyk J., 2004, *Język na sprzedaż*, Gdańsk.

Buber M., 1986, *Opowieści chasydów*, Warszawa.

Bugajski L., 2014, *Pomnik reportażu polskiego ze Szczygłem w środku*, [w:] *Twórczość*, nr 7, s. 98.

Bugajski M., Steciąg., 2012, *Świadomość językowa, komunikacyjna, dyskursywna*, [w:] *Świadomość językowa w komunikowaniu*, red. M. Steciąg, M. Bugajski, Zielona Góra.

Buława M., 2015, *Bohater jako autor, autor jako bohater. Gry Jacka Hugo-Badera z autorstwem*, [w:] *Tekstualia,* nr 3, s. 159.

Burek T., 1986, *Zazdroszczę ci twojej jasności*, [w:] *Kultura Niezależna*, nr 24-25.

Burkot Stanisław., 1996, *Literatura polska w latach 1939-1995*, Warszawa.

Burszta W.J., 2007, *Książka i czytanie w popkulturowym reżimie symultaniczności*, [w:] *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Warszawa.

Buryła S., 2006, *Miłość w czasach krematoriów*, [w:] *Twórczość*, nr 10, s. 127.

Cackowski Z.,1986, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] Fleck L., *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie naukowym*, Lublin.

Capote T., 1966, *Conversations*, red. M.T. Inge, University Press of Mississippi, London–Jackson.

Chawrilska I., 2013, *Dzieło hybrydyczne jako doświadczenie*, [w:] *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, z. 2.

Cichy Michał., 1999, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, nr 19, s. 12, Warszawa.

Chrzanowska – Kluczewska, 1997, *„Gry językowe" w teoriach naukowych*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze,* Warszawa.

Czachur W., 2020, *Lingwistyka dyskursu jako integrujący program badawczy*, Wrocław.

Czaplejewicz E., Kasperski E., red., 1983, *Bachtin. Dialog – język – literatura*, Warszawa.

Czapliński P., 2019, *Gatunek orientacyjny. Reportaż polski na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 6, s. 19-41.

Czermińska M., 1987, *Autobiografie i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Warszawa.

Czermińska M., 2005, *Autor-podmiot-osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo, wiedza o języku, wiedza o kulturze, edukacja. Zjazd Polonistów*, t. 1, red. M Czermińska, Kraków.

Cudak R., 2007, *Rzut oka na polską genologię literacką*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa.

Cudak R., 2008, *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa.

Culler J., 1980, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, [w:] *Pamiętnik Literacki*, z.3, s. 297 – 312.

Dobiegała A., 2013, *Holokaustowe reportaże Hanny Krall a dyskurs pamięci*, [w:] *Kultura pamięci. Szkice i studia*, red. A. Chlewicka, T. Kawski, Bydgoszcz, s. 179-193.

Dobiegała A., 2013, *Rzeczy jako język dyskursu memorialnego w holokaustowych reportażach Hanny Krall*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 1-2, Warszawa, s. 223-236.

Dobrzyńska T., 2008, *Delimitacja tekstu pisanego i mówionego*, [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa.

Dobrzyńska T., 1974, *Delimitacja tekstu literackiego*, Warszawa.

Domańska E., 1999, *Mikrohistorie*, Poznań.

Domańska E., 2007, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec moralności*, red. J. Kowalewski, W. Pisarek, M. Śliwa, Olsztyn, s. 227.

Drawicz A., 1986, *Przedobrzone*, [w:] *Kultura Niezależna*, z. 22-23.

Dressler W, Beaugrande R. A. de., 1990, *Wstęp do lingwistyki tekstu*, Warszawa.

Duskeva L., 2020, *Mediolingwistyka w krajach słowiańskich*, Moskwa.

Duszak A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, PWN, Warszawa.

Fajfer Z., 2010, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Kraków, s. 43.

Filip G., 2003, *Gry językowe Jana Lama*, Rzeszów.

Filip G., 2007, „*Listy do redakcji*" *jako gatunek w prasie kobiecej*. „*Strona z listami jest prosta, biała. Tylko treść się liczy*", [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, red. D. Ostaszewska, *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, t. 2, Katowice, s. 70-76.

Filip G., 2019, *Pochwała antologii – gatunek i okaz. Recenzja tomu zbiorowego Język w prasie*, red. M. Kita, I. Loewe, [w:] *SŁOWO. Studia językoznawcze*, nr 9, Katowice.

Fleck L., 1986, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie naukowym*, Lublin.

Fras J., 1999, *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław.

Frukacz K., 2017, *Projekt: książka. O agregacyjności reportażu*, [w:] *Tekstualia*, nr 4 (47), Warszawa, s. 123-136.

Frukacz K., 2019, *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje*, Katowice.

Furdal A., 1982, *Genologia lingwistyczna*, [w:] *Biuletyn PTJ*, z. XXXIX.

Gajda S., 1982, *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Warszawa – Wrocław.

Gajda S., 1984, *Co to jest lingwistyka tekstu*, [w:] *Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Językoznawstwo*, t. 9, s. 12-24.

Gajda S., 1993, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław.

Gajda S., 2001, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin.

Gajda S., 2001a, *Stylistyka polska i stylistyka w Polsce*, [w:] Kurkowa H., Skorupka S., *Stylistyka polska*, Warszawa.

Gajda S., 2001b, *Historia XX-wiecznej polszczyzny literackiej i jej odmian stylowych*, [w:] Gajda S., *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek-Bednarczuk, Kraków.

Gajda S., 2008, *Słowiańskie dyskursy tożsamościowe*, [w:] *Tożsamość a język w perspektywie slawistycznej*, Opole.

Gajda S., 2010, *Intertekstualność a współczesna lingwistyka*, [w:] Mazur J., Małyska A., Sobstyl K., red. *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*, Lublin.

Gajda S., 2014, *Ku świadomości językowej*, [w:] *Świadomość językowa*, Opole.

Gazda G., 2019, *Ankieta. Liberatura – awangarda XXI wieku czy nowe spojrzenie na stare dzieła literackie?*, [w:] „*Ha!art. Postdyscyplinarny magazyn o nowej kulturze*", nr 30, s. 15.

Genette G., 1982, *Palimpsesty* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. *Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz.2., Biblioteka Studiów Literackich, Kraków 1996, s. 317 – 366.

Glensk U., 2014, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu* (118-1939), Kraków.

Głowiński M., 1987, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław.

Głowiński M., 1992, *Poetyka i okolice*, Warszawa.

Głowiński M., 1999*, Czarne sezony*, Warszawa.

Głowiński M., 1992, *O intertekstualności* [w:] *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. Ziomek J., Sławiński J., Bolecki W., Warszawa.

Głowiński M., Okopień – Sławińska A., J. Sławiński J., red., 1998, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.

Goban-Klas T., 2001, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa.

Goldbergowa K., 1983, *Uratować od zapomnienia*, [w:] *Kontrasty*, nr 9, s. 38.

Goldbergowa K., 1984, *Jak odrodzić reportaż*, [w:] *Prasa Polska*, nr 12, s.4.

Góralska M., 2012, *Piśmienność i rewolucja cyfrowa*, Wrocław.

Grochala B., 2019, *Genologia lingwistyczna w służbie medioznawstwa*, [w:] *Współczesne media. Problemy i metody badań nad mediami*, t. 2, Lublin, s. 205-219.

Grochala B., 2013, *Kompetencja komunikacyjna a gatunek – o relacji internetowej na żywo*, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców*, t. 20, s. 45-54.

Grochowski G., 2001, *Pośmiertny tryumf genologii*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 5, Warszawa.

Grzegorczykowa R., 2004, *Wykłady z polskiej składni*, Warszawa.

Grzela R., 1999, *Wsłuchuję się w świat*, [w:] *Literatura*, nr 1, s. 67-69.

Grzesiuk A., 1995, *Składnia wypowiedzi emocjonalnych*, Lublin.

Grzmil-Tylutki H., 2007, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków.

Grzmil-Tylutki H., 2011, *Gatunek jako kategoria społeczno-językowa*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 4, Katowice, s. 35-56.

Czachur W., 2020, *Lingwistyka dyskursu jako integrujący program badawczy*, Wrocław.

Guiraud P., 1976, *Semantyka*, Warszawa.

Hejmej A., 2013, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków.

Hopfinger M., 2013, *Otwarcie na świat i problem tożsamości*, [w:] *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, Warszawa.

Horodecka M., 2018, *Wyjątkowo długa linia… Narodziny i śmierć w pisarstwie Hanny Krall*, [w:] *Mojry. Początek-trwanie-koniec. Komparatystyka polska: tradycja i współczesność*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, Kraków.

Hugo W., 1986, Katedra Marii Panny w Paryżu, Szczecin.

Indyk M., 1986, *Spójność tekstów językowych*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław.

Jagodzińska R., 2015, *Intertekstualność jako zasada interpretacji i kreacji dzieła literackiego w kontekście idei postmodernizmu*, [w:] *Dyskursy o kulturze*, red. G. Ignatowski, Łódź.

Jakubowski P., 2016, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Kraków.

Janicka E, Tokarska-Bakir J., 2013, *Sublokatorka po latach. Z Hanną Krall rozmawiają Elżbieta Janicka i Joanna Tokarska-Bakir*, [w:] SLH, nr 2, s. 3-25, Warszawa.

Janion M., 2001, *Nie wiem*, [w:] *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa.

Janowska K, Mucharski P., 2000, *O nienormalności świata*, [w:] *Tygodnik Powszechny*, nr 13.

Janowska K., 2011, *Życie z pierwszej ręki*, [w:] *Przekrój* 30. 05. 2011.

Janowska K, Bereś W., 1996, *Hanny Krall dowiadywanie się świata*, [w:] *Tygodnik Powszechny*, nr 17.

Jarosz D., 2013, *Władza a książka społeczno-polityczna w PRL 1956-1989*, [w:] *Z badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi*, t. 7/8, s. 133-172.

Jastrzębski J.,1992, *Prawdy reportażu*, [w:] *Koniec żałosny*, Wrocław.

Jastrzębski J., 2001, *Etyka dziennikarska i nowe media*, [w:] *Nowe media. Nowe w mediach*, Wrocław.

Jastrzębski J., 2015, *Doświadczanie kultury*, Wrocław.

Jedliński R., 1984, *Gatunki publicystyczne w szkole średniej*, Warszawa.

Jenkins H., 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa.

Jenny L., 1988, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, [w:] *Pamiętnik Literacki*, z. 1, s. 265 – 295.

Jeziorska-Haładyj J., 2013, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa.

Jędrzejko E., 1997, *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, Warszawa.

Jędrzejko E., Żydek – Bednarczuk U., 1997, *O pojęciu gra i jego leksykalnych wykładnikach w aspekcie składni semantycznej*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, Warszawa.

Jodłowski S., 1976, *Podstawy polskiej składni*, Warszawa.

Kaczorowski B., 2004, *Leksykon PWN*, Warszawa, s. 25.

Kalaga W., 2012, *Genologia nomadyczna – gatunek jako metatekst*, [w:] „*Pamiętnik Literacki*", z. 4, s. 176, Warszawa.

Kaliszewski A., 2013, *Słowo czynów cieniem. Polsk reportaż wojenny i publicystyka wojenna autorów kręgu Legionów Polskich i Korpusów Polskich (1914-1920)*, Kraków.

Kaliszewski A., 2017, *Mistrzowie polskiego reportażu wojennego (1914-2014*), Kraków.

Kaliszewski A, Żyrek-Horodyska E., 2018*, Fakty i artefakty. Formy paraartystyczne w mediach*, Kraków.

Kaliszewski A., 2020, *Od „małego realizmu" do „wielkiej metafory". Obraz czasów PRL-u w reportażach Hanny Krall*, [w:] *Rocznik Historii Prasy Polskiej*, t. XXIII, z.3 (59).

Kapuściński R., 2013, *To nie jest zawód dla cyników*, Warszawa.

Kaszewski K., 2021, *Status i wyzwania mediolingwistyki – rozmowa z prof. Krzysztofem Kaszewskim, prof. Hartmutem Lenkiem, prof. Iwoną Loewe, prof. Heinzem-Helmutem Lügerem, prof. Simonem Meier-Vierackerem, prof. Magdaleną Ślawską oraz prof. Marią Wojtak*, Warszawa.

Kawka M., 2016, *Dyskurs multimodalny – nowa kategoria badawcza?*, [w:] *Zeszyty Prasoznawcze*, t. 59, nr 2 (226), Kraków, s. 294–303.

Kąkolewski K., 1965, *Wokół estetyki faktu*, [w:] *Studia Estetyczne*, t. 2, 261-271, Warszawa.

Kąkolewski K., 1966, *Estetyka reportażu*, [w:] *Zeszyty Prasoznawcze*, nr 1, s. 67-69.

Kąkolewski K., 1983, *Wokół estetyki faktu*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa.

Kąkolewski K., 1992, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury pięknej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław.

Kąkolewski K., 1997, *Wańkowicz – krzepi*, Warszawa.

Kluba A., 2010, *O Shoah po Shoah*, [w:] *Teksty Drugie*, Warszawa, s. 75-85.

Kępa-Figura D., 2009, *Gry językowe we współczesnej komunikacji medialnej: semantyczna i pragmatyczna analiza języka mediów*, [w:] „*Prace Językoznawcze*", nr 11, s. 95-113.

Kępa-Figura D, Ślawska M., 2023, *Koncepcje Marii Wojtak – perspektywa mediolingwistyczna*, [w:] *Studia Medioznawcze*, t. 24, nr 1 (92), s. 5-14.

Kępa-Figura D, Ślawska M., 2023, *Koncepcje Marii Wojtak w polskich badaniach komunikacji medialnej – praktyka aplikacyjna*, [w:] *Studia Medioznawcze*, t. 24, s. 15-41.

Kluszczyński R.W., 2008, *Doświadczenie – pamięć – tożsamość. Doświadczenie medialne jako fundament hybrydycznej tożsamości*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, Warszawa, s.184.

Kisch E.E., 1957, *Zapisz to, Kisch*!, Warszawa.

Kisch E.E., 2014, *Jarmark sensacji*, Warszawa.

Kita M., 2011, *Spojrzenie językoznawcy na język prasy*, [w:] *Postscriptum Polonistyczne*, nr 2 (8), Warszawa, s. 299.

Kita M., 2014, *Dyskurs prasowy*, [w:] *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Wrocław.

Klemensiewicz Zenon., 1969, *Zarys składni polskiej*, Warszawa.
Kmiecik Z., 1971, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu* (1864-1885), s. 19-20, Warszawa.

Kopaliński W., 1994, *Konwergencja*, [w:] *Słownik wyrazów obcych i obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa.

Kopiecka-Piech K., 2011, *Koncepcje konwergencji mediów*, [w:] *Studia Medioznawcze*, nr 3, s. 11-12.

Kostkiewiczowa T., 1976, *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków, s. 274–29.

Koźniewski K., 1983, *Reportaż z siedmiu i pół tysiąca linii*, [w:] *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej. Antologia reportażu międzywojennego*, Warszawa.

Krajewska A., 2000, *Życie jest cudowne*, [w:] *Marie Claire*, nr 1, s. 15-20.

Krall H., 2015, *Sześć odcieni bieli i inne historie*, Warszawa.

Krall H.,2022, *Szczegóły znaczące*, Warszawa.

Krall H., 2017, *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*, Warszawa.

Krall H., 1993, *Taniec na cudzym weselu*, Warszawa.

Krall H., 2000, *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków.

Krall H., 2002, *Hipnoza*, Kraków.

Krall H., 2006*, Zdążyć przed Panem Bogiem*, Kraków.

Krall H., 2011, *Biała Maria*, Warszawa.

Krakowiak M., 2014, *Oblężenie: metafora i diagnoza*, [w:] Krakowiak M (red.), *Oblężenie: strategia pisarska-postrzeganie światła-wątki literackie*, Katowice, s. 7-18.

Krawczyńska D., 2005, *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Warszawa.

Kristeva J., 2007, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków.

Kristeva J., 1969, *Słowo, dialog, powieść* [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. Czaplejewicz E., Kasperski E., Warszawa, 1983.

Kristeva J., 1972, *Problemy strukturowania tekstu*, [w:] *Pamiętnik Literacki*, 1972, z. 4, s. 234 – 250.

Krynicki R., 1981, *Niewiele więcej*, Warszawa.

Kurkowska H., Skorupka S., 2001, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa.

Labocha J., 1996, *Tekst, wypowiedź, dyskurs*, [w:] *Styl a tekst*, pod red. S. Gajdy i M. Balowskiego, Opole, s. 55-60.

Landow G., 1992, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, The Johns Hopkins University Press*, Baltimore.

Latour B., 2010, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii Aktora-Sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków.

Levinson P., 2010, *Nowe nowe media*, Kraków.

Lisowska-Magdziarz M., 2013, *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*, [w:] *Studia Medioznawcze*, nr 2, s. 27-42.

Lisowska-Magdziarz M., 2015, *Pytanie o genologię mediów w kulturze partycypacji. Próba rekonesansu metodologicznego*, [w:] *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Warszawa.

Litwin J., 1989, *Język i styl polskiego reportażu*, Rzeszów.

Loewe I., 2008, *Polska genologia lingwistyczna: rekonesans*, [w:] *Tekst i Dyskurs*, z. 5, s. 5-15.

Loewe I., 2007, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice.

Loewe I., 2020, *Sport, medium, dyskurs telewizyjny. Mediolingwistyczne rozważania o wpływie*, [w:] „*Zeszyty Prasoznawcze*”, nr 2, s. 31–46.

Lovell J., 1961, *Notatki z reportażu*, [w:] *Życie Literackie*, nr 37, 38, 40.

Łazarewicz C., 2017, *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, Bukowiec.

Łuc I., 2010, *Współczesne gry komunikacyjnojęzykowe*, Katowice.

Maciejewska I., 1981, *Proza polska lat 1914-1918 wobec wojny światowej*, [w:] *Pamiętnik Literacki*, z.1, s. 39-80.

Maćkowiak K., 2012, *Świadomość językowa – problem definicji*, [w:] *Świadomość językowa w komunikowaniu*, red. M. Steciąg, M. Bugajski, Zielona Góra.

Magdoń., 2000, *Reporter i jego warsztat*, Universitas, Kraków.

Makuchowska M., 1998, *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole.

Malinowska E., 2001, *Wypowiedzi administracyjne*. *Struktura i pragmatyka*, Opole.

Mandziej I., 1998, *Między reportażem a mikropowieścią. O Sublokatorce Hanny Krall*, [w:] *Pamiętnik Literacki*, z.3, Warszawa, s. 86.

Markiewicz H., 1988, *Odmiany intertekstualności*, [w:] *Ruch Literacki*, 1988, z. 4 – 5, s. 245 – 263.

Markowski A., 2006, *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa.

Matuszyk Ł., 2015, *Po drugiej stronie ekranu. O pochodzeniu i charakterze e-liberatury*, [w:] „*Ogrody Nauk i Sztuk*", nr 5, s. 577–585.

Maziarski J., 1966, *Anatomia reportażu*, Warszawa.

Maziarski J., 2012, *Reportaż* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, PWN, Warszawa.

Masłowska D., 2015, [w:] Krall H., *Sześć odcieni bieli i inne historie*, Warszawa.

Mazur J., 1990, *Styl i tekst w aspekcie pragmatycznym*. *Z zagadnień teoretyczno-metodologicznych*, [w:] *Socjolingwistyka IX*, s. 70-85.

McLuhan., 2001, *Wybór tekstów*, Poznań.

Meloch K., 1981*, Cytaty*, [w:] *Kontrasty*, s. 12-16.

Meyer R. M., 1910, *Die militarischen Titel. Zeitchrift fuer deutsche Wortforschung*, t. 12, s. 145-156.

Michalczyk S., 2008, *Społeczeństwo medialne. Studia z teorii komunikowania masowego*, Katowice.

Michalewski K., 2004, *Eklektyzm tekstów medialnych*, [w:], red. K. Michalewski, *Tekst w mediach*, Łódź, s. 93.

Michel B., 1971, *Powieść jako poszukiwanie*. Wybór esejów, Warszawa.

Miczka E., 2002, *Kognitywne struktury sytuacyjne i informacyjne w interpretacji dyskursu*, Katowice.

Mikołajczuk A., 2003, *Uobecnienie prawdy o człowieku i świecie*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa.

Milewski T.,1973, *O zakresie i przedmiocie badań stylistycznych. Stylistyka polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa, s. 9-34.

Miller M., 1983, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa.

Miller M., 2011, *Polifoniczna powieść reportażowa*, [w:] „*Studia Medioznawcze*", 2, s. 87-98.

Miodunka W., 1980, *Teoria pól językowych*. Społeczne i indywidualne ich uwarunkowania, Kraków.

Mitosek Z., 1998, *Teorie badań literackich*, wyd. PWN, Warszawa.

Młodkowska M., 2000, *Opowiem wam historię. Kilka uwag o pisarstwie Hanny Krall*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa, s. 252.

Mocek S., *Dziennikarz po komunizmie. Elita mediów w świetle badań społecznych*, Warszawa.

Müldner-Nieckowski P., Müldner-Nieckowski Ł., 2022, *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego. Pomoc dla piszących*, Warszawa.

Müller H.,2015, [w:] Szczygieł M., Tochman W., *Krall*, Warszawa.

Nadzin S., 1962, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego reportażu wojennego 1939-1945*, Warszawa.

Nagórko A., 2007, *Zarys gramatyki polskiej*, Warszawa.

Niedzielski C., 1966, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż*, Toruń.

Nowakowski R., 2002, *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze, egzemplarz broszurowy numer czternaście*, Dąbrowa Dolna, s. 107.

Nycz R., 1984, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław.

Nycz R., 1990, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy,* [w:] *Pamiętnik Literacki*, nr 81/2, s. 95-116.

Nycz R., 2002, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 4, s. 35-46.

Okopień-Sławińska A., 2001, *Semantyka ja literackiego. Ja tekstowe wobec ja*, Kraków.

Okopień-Sławińska A., Głowiński M., 1977, *Przestrzeń i literatura*, Warszawa.

Okopień-Sławińska A., 2020, *Intertekstualność, dialogowość i przytoczeniowa budowa utworu literackiego*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 5, s. 37-52.

Olszewska M.J., 2004, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914-1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa.

Ostaszewska D., 2000, (red.) *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, Katowice.

Ostaszewska D., 2004, (red.), *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.2, *Tekst a gatunek*, Katowice.

Ostaszewska D., 2007, (red.), *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 3, *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, Katowice.

Ostaszewska D., 2011a, (red.), *Kształtowanie się systemu transferu informacji w formę dyskursów i gatunków zamkniętych*, [w;] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 4, *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. Danuta Ostaszewska, Joanna Przyklenk, Katowice.

Ostaszewska D., 2011, *Reportaż – współistnienie kodów: werbalnego i ikonicznego (na materiale tekstów w National Geographic Polska*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.4, *Gatunek a komunikacja społeczna*, s. 285-296, Katowice.

Ostaszewska D., 2015, *Między architekturą a twórczością literacką – wpływ profesji na kształt i zawartość treściową gatunku*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, red. Danuta Ostaszewska i Joanna Przyklenk, Katowice.

Ostaszewska D, Cudak R., 2008, *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa.

Ostrowska K., 2022, *Wprowadzenie do analizy składniowej na przykładzie wypowiedzeń reportażowych*, Kielce.

Ostrowska K., 2023, *Językowo-stylistyczne rozważania o typologii współczesnego polskiego reportażu książkowego (na podstawie wybranych tekstów)*, [w:] *Fabrica Literrarum*, nr 1 (5), s. 1-13.

Paleczny T., 2008, *Socjologia tożsamości*, Kraków.

Pastuch M., 2018, *Metoda czy metodologia? Współczesne potrzeby historii języka*, [w:] *Historia języka w XXI wieku. Stan i perspektywy*, red. M. Pastuch, M. Siuciak przy współpracy Kingi Wąsińskiej i Wioletty Wilczek, Katowice, s. 32-43.

Paszek J.,1974, *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Katowice.

Pazyra S., 1970, *Z dziejów książki polskiej w czasie drugiej wojny światowej*, Warszawa.

Pekka T., *Against narrative*, [w:] *Partial Answers*, nr 4, s. 41.

Pielecki W.,1990, *Zimny wychów*, [w:] *Nowe Książki*, nr 6, s. 23-34.

Piechota M., 2012, *Hanna Krall – mistrzyni reporterskiej opowieści*, [w:] Literatura i jej obrzeża, Lublin.

Piechota M., 2011, *Polityka historyczna w literaturze polskiej*, Lublin.

Piekot T., 2006, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków.

Pisarek W., 1967, *Poznać prasę po nagłówkach*, Warszawa.

Pisarek W., 2000, *Język w mediach, media w języku*, [w:] *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk, K. Mosiołek-Kłosińska, Warszawa.

Pisarek W., 2002, *Nowa retoryka dziennikarska*, Studium Dziennikarskie Akademii Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków, ss. 291.

Pisarek W., 2006, *Słownik terminologii medialnej*, Kraków.

Pisarek W., 2007, *O mediach i języku*, Kraków.

Pisarski M., 2011, *Hipertekst a intertekstualność. Powinowactwa i rozbieżności*, [w:] „*Porównania*", nr 8, s. 183–194.

Pleszkun-Olejniczakowa E., 2005, *Reportaż. Wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis*, nr 7, s.9-23.

Polański K., 2003*, Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Wrocław.

Proust M., 1979, *W poszukiwaniu straconego czasu*, Warszawa.

Ptaszek G., 2017, *Wkład Profesor Marii Wojtak w rozwój genologii medialnej*, [w;] *Współczesne media. Gatunek w mediach*, t. 1, *Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, red. Iwona Hoffman, Danuta Kępa-Figura, Lublin, s. 27-37.

Rejter A., 2000a, *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej*, Katowice.

Rejter A., 2000b, *Teoria stereotypu a badania nad kształtowaniem się gatunku mowy*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, red. Danuta Ostaszewska, Katowice, s. 330-341.

Rejter A., 2004, *Wzorzec gatunkowy staropolskich poradników myśliwskich i jego uwarunkowania*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2, *Tekst a gatunek*, red. Danuta Ostaszewska, Katowice, s. 246-257.

Rejter A., 2004, *Wzorzec tekstowy reportażu podróżniczego w aspekcie ewolucji gatunku mowy: próba syntezy*, [w:] *Wokół reportażu podróżniczego*, Katowice, s. 7-17.

Rejter A., 2008, *Genologia lingwistyczna w perspektywie analiz dyskursu – szanse i ograniczenia*, nr 1, s.37-50.

Rejter A., 2001, *Styl i funkcje pogranicza gatunków mowy: (na przykładzie publicystyki*), [w:] B. Witosz (red.), "*Stylistyka a pragmatyka*", Katowice, s. 358-368.

Ricoeur P., 2001, *Pisanie historii a przedstawianie przeszłości*, [w:] *Przegląd Filozoficzny*, nr 4, Warszawa, s. 274.

Ricoeur P., 2006, *Pamięć, historia, zapominanie*, [w:] *Horyzonty Nowoczesności*, t. 54, Kraków, s. 34.

Riffaterre M., 1988, *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, [w:] *Pamiętnik Literacki*, z. 1, s. 297 – 314.

Rogowicz W., 1935, *Asy światowego reportażu*, [w:] *Kurier Literacko-Naukowy*, Warszawa, s. 13-18.

Ruszkowski M., 2001*, Kategorie pośrednie w składni polskiej*, Kielce.

Rychlewski M., 2013, *Książka jako towar. Książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk, s. 182.

Sanetra K., 1980, *Konrad Wrzos*, [w:] *Zeszyty Prasoznawcze*, nr 3, s. 91-102.

Santig B., 1986, *Stilistik der deutschen Sprache. New York-Berlin*, [w:] Wojtak M., 1992, *Stylistyka I*, s.162-169.

Sapir E., 1978, *Kultura, język, osobowość*. *Wybrane eseje*, wstęp A. Wierzbicka, Warszawa.

Sawicki S., 1976/2004, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*, [w:] *Współczesna polszczyzna. Wybór opracowań*, t.3, *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin, s. 197-204.

Sendyka R., 2006, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków, s. 249-283.

Skarżyński S., 2014, *Szczwany Szczygieł*, [w:] *Res Publica Nowa*, s. 11-16.

Szczerbowski T., 1998, *Gry językowe w przekładach" Ulissesa" Jamesa Joyce'a*, Kraków.

Shallcross B., 2010, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków.

Schlegel F., 2012, *Filozofia życia*, Warszawa.

Skarżyński S., 2014, *Szczwany Szczygieł*, [w:] *Res Publica Nowa*, s. 11-16.

Skowronek B., 2012, *Mediolingwistyka: założenia koncepcji. Zeszyt Naukowy: Socjologia*, z. 26, s. 340-351.

Skowronek B., 2013, *Mediolingwistyka*. *Wprowadzenie*, Kraków.

Skowronek B., 2018a, *Technologia. Multimodalność. Komunikacja. Nowe wyzwania dla mediolingwistyki*, [:] *Współczesne media. Media multimodalne*, t. 1, *Zagadnienia ogólne i tematyczne*, red. Iwona Hofman i Danuta Kępa-Figura, Lublin, s. 234-248.

Skowronek B., 2019, *Mediolingwistyka w Polsce. Próba podsumowania*, [w:] *Współczesne media. Problemy i metody badań nad mediami*, t. 2, red. Iwona Hofman, Danuta Kępa-Figura, Lublin, s. 21-37.

Skubalanka T., 1984, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław.

Skubalanka T., 2001, *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin.

Skudrzykowa A., Urban K., 2000, *Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej*, Kraków-Warszawa.

Skudrzyk A., Warchala J., 2013, *Język potoczny – dyskurs potoczny*, [w:] *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek-Bednarczuk, Kraków.

Sławiński J., 2000, *Program estetyki strukturalnej*, [w:] *Dzieło, Język, Tradycja. Prace wybrane*, t.2, Kraków, s. 45.

Sławiński J., 1965, *W kręgu zagadnień teorii powieści*, Warszawa.

Sławiński J., W. Bolecki, J. Ziomek, red., 1992, *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, Warszawa.

Sławkowa E., 2000, *Style współczesnego felietonu*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.1, *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 86-97.

Słodczyk R., 2018, *Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych: Ekfraza a intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikoniczność*, [w: *Porównania*, nr 1, Warszawa, s. 108.

Słowacki J., 1894, *Beniowski. Poema*, Lwów.

Sołtysiak T., 1990, *Wszystko na opisanie*, [w:] ITD. – *Ilustrowany Magazyn Studencki*, s. 20-23.

Sorokin J.,1956, *W sprawie podstawowych pojęć stylistyki*, [w:] *O problemach stylistyki*, red. A. Bogusławski, Warszawa, s.7-25.

Stankowska A., *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, [w:] *Teksty Drugie*, nr 6, Warszawa, s. 126-136.

Starzec A., 1994, *Metatekst w tekstach naukowych i popularnonaukowych*, [w:] *Zeszyty Naukowe WSP w Opolu, Językoznawstwo XV*, s. 58-67.

Starzec A., 1999, *Współczesna polszczyzna popularnonaukowa*, Opole.

Suszyński Z., 2002, *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga*" [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa, s. 521–536.

Szczygieł M., 2015, *Prawda dla reportera*, [w:] *Tygodnik Powszechny*, s. 54-58.

Szczygieł M., Tochman W., 2015, *Krall*, Warszawa.

Szczygieł M., 2022, *Fakty muszą zatańczyć*. Warszawa.

Szkudlarek-Śmiechowicz E., 2015, *Magazyn telewizyjny jako gatunek w formie kolekcji*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, red. Danuta Ostaszewska, Joanna Przyklenk, Katowice, s. 383- 397.

Sztachelska J., 2013, *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*, [w:] *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, nr 4, s. 153-170.

Szulczewski M., 1976, *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa.

Szydłowska J., 2014, *Polski reportaż XXI w. wobec tradycji gatunku i wyzwań komunikacyjnych współczesności*, [w:] *Prasa w dobie nowych mediów*, Olsztyn, s. 239-256.

Szymczak-Skalska K., 2008, *Kilka słów o zabawie we współczesnych przekazach medialnych na przykładzie radia i telewizji* [w:] *Świat Słowian w języku i kulturze IX. Językoznawstwo, Semantyka, Pragmatyka, Kognitywizm*, red. E. Komorowska, A. Krzanowska, Szczecin, s. 148 – 153.

Ślawska M., 2017, *Typologie gatunków medialnych – przegląd stanowisk*, [w:], *Forum Lingwistyczne*, nr 4, s. 15-28.

Ślawska M., 2019, *Perspektywa genologiczna w badaniu tekstów prasowych/medialnych*, [w:] *Współczesne media. Problemy i metody badań nad mediami,* t. 2, Lublin, s. 221-234.

Ślawska M., 2019, *Sztuka mediów. O tożsamości gatunkowej dziennikarzy prasowych*, Katowice.

Ślawska M., 2021, *Co badacz może zrobić z tekstem medialnym? Spojrzenie mediolingwistyczne*. [w:] *tekst i dyskurs – text und diskurs*, nr 17, 81–102.

Ślawska M., Kępa-Figura D., 2022, *Z perspektywy polskiej mediolingwistyki*, Katowice.

Ślawska M., Kępa-Figura D., 2023, *Koncepcje Marii Wojtak – perspektywa mediolingwistyczna*, [w:] *Studia Medioznawcze*, t.24, nr 1 (92), s. 4-14.

Starzec A., *Współczesna polszczyzna popularnonaukowa*, Opole.

Suszyński Z., 2002, *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga*" [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa, s. 521–536.

Święcicki M., 1947, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza*, s. 2.

Tokarski R., 1999, *Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata*, [w:] *Przeszłość w językowym obrazie świata*, red. A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski, Lublin, s. 9-23.

Tokarski R., 2006, *Pola znaczeniowe i ramy interpretacyjne – dwa spojrzenia na język*, [w:] *LongVaria*, Rok I, Lublin, s. 36-46.

Tokarski R., 2012, *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*, Lublin, s. 1-372.

Trier J., 1931, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Felde*, Heidelberg.

Ubertowska A., 2007, *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, [w:] *Modernizm w Polsce*, t. 16, Kraków, s. 213.

Walas T., 1993, *Czy jest możliwa inna historia literatury*?, Kraków.

Walc J., 1987, *Pozostać sublokatorem*, [w:] *Krytyka*, nr 22.

Walczak B., 2011, *Język wobec procesów globalizacji*, [w:] *Studia Linguistica* VI, Kraków.

Wagner P.,1996, *Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*, [w:] *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, s. 1-41.

Wańkowicz M., 1965, *Prosto od krowy*, Warszawa.

Wańkowicz M., 1969, *O poszerzenie konwencji reportażu*, [w:] *Od Stołpców po Kair*, Warszawa, s. 67-69.

Wańkowicz M., 1972, *Karafka Lafontaine'a*, t. 1, Kraków.

Waszkiewicz-Raviv A., 2021, *Giorgia Aiello, Katy Parry Visual Communication. Understanding Images in Media Culture SAGE*, Londyn 2020, ss. 300 (recenzja), [w:] *Studia Medioznawcze*, t. 22, nr 1 (84).

Węgrzyniakowa A., 1996, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Warszawa.

White H., 2000, *Poetyka pisarstwa historycznego*, [w:] *Horyzonty Nowoczesności*, t. 6, Kraków, s. 33.

Wierzbicka A., 1971*, Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, Wrocław.

Wierzyński M., 2015, [w:] Krall H., *Sześć odcieni bieli i inne historie*, Warszawa.

Wilkoń A., 1967, *Realizm zbyt mały*, [w:] *Czy mały realizm?,* Warszawa.

Wilkoń A., 2002, *Spójność i struktura tekstu*, Kraków.

Wilkoń A., 2000, *Typologia odmian współczesnej polszczyzny*, Katowice.

Wilkoń A., 1986, Funkcje *kategorii gramatycznych w tekstach literackich*: cz. 1: *Kategoria osoby*, [w:] *Język Artystyczny*, s. 4, 9-31.

Wilkoń A., 2002*, Spójność i struktura tekstu*, Warszawa.

Winiecka E., 2015, *Poszerzanie pola literatury w „Tajemniczym płomieniu królowej Loany" Umberta Eco*, [w:] *„Zagadnienia Rodzajów Literackich*", t. 58, z. 2, s. 101–118.

Wiśniewski M., 1974, *Strukturalna charakterystyka polskich wypowiedzeń niezdaniowych*, Toruń.

Witosz B., 1997, Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu, Katowice.

Witosz B., 2001, *Metatekst – w opisie teoriotekstowym, stylistycznym i pragmalingwistycznym*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, Katowice.

Witosz B., 1999, *Czy gatunek i styl są we współczesnej stylistyce pojęciami konkurencyjnymi*?, [w:] *Stylistyka VIII*, s. 37-51.

Witosz B., 2005, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice.

Witosz B., 2007, *O ponadgatunkowych kategoriach typologicznych – inaczej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 3, *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. Danuta Ostaszewska, Katowice, s. 25-31.

Witosz B., 2009, *Dyskurs i stylistyka*, Katowice.

Witosz B., 2000, *Kategoria podmiotu – w teorii i w tekście*, [w:] *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim. Wstęp do stylistyki pragmatycznej*, Cieszyn.

Witosz B., 2005, *Tekstowe i kontekstowe wyznaczniki stylu – próba systematyzacji (?) i problematyzacji*, [w:] *Współczesne analizy dyskursu*, red. M. Krauz, S. Gajda, Rzeszów.

Wittgenstein L., 2004, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa.

Wojciechowska A., 2019 (z recenzji), [w:] Wojtak M., 2019, *Wprowadzenie do genologii*, Lublin.

Wojtak M., 1993, *Dialog w komedii polskiej na przykładzie wybranych utworów z XVII i XVIII wieku*, Lublin.

Wojtak M., Siwiec A., 1999, *Świadomość stylistyczna na tle wybranych składników jej kontekstu pojęciowego*, [w:] *Mowa rozświetlona myślą. Świadomość normatywno-stylistyczna współczesnych Polaków*, red. J. Miodek, M. Zaśko-Zielińska, I. Borkowski, Wrocław.

Wojtak M., 2000, *Komedii przeobrażenia, modyfikacje, transformacje*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1., *Mowy piękno wielorakie*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 169-186.

Wojtak M., 2001a, *Pragmatyczne aspekty analiz stylistycznych tekstów użytkowych*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice, s. 38-47.

Wojtak M., 2002c, *Sprawność stylistyczna i jej przejawy w różnych typach wypowiedzi*, [w:] *Język polski. Współczesność. Historia*, t.3, red. W. Książek-Bryłowa, H. Duda, Lublin, s. 225-238.

Wojtak M., 2003a, *Kolaże tekstowe jako formy komunikacji publicystycznej*, [w:] *Studia Językoznawcze*, t.2, s. 9-27.

Wojtak M., 2004a, *Gatunki prasowe*, Lublin.

Wojtak M., 2004b, *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.2, *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 29-39.

Wojtak M., 2006, *Gatunek w formie kolekcji a kolekcja gatunków*, [w:] *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, t.15, red. Z. Krążyńska, Z. Zagórski, Poznań, s. 143-152.

Wojtak M., 2007a, *Styl gatunku, styl gatunkowy a styl funkcjonalny w perspektywie analitycznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.3, *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. D. Ostaszewska, Katowice, s. 16-24.

Wojtak M., 2008a, *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Lublin.

Wojtak M., 2009, *Interakcyjny styl komunikowania w prasie kobiecej*, [w:] *Teksty kultury. Oblicza komunikacji XXI wieku*, red. J. Mazur, M. Rzeszutko-Iwan, Lublin.

Wojtak M., 2009, *Wzorce zachowań językowych a praktyka komunikacyjna*, [w:] *Kształtowanie się wzorów i wzorców językowych*, red. A. Piotrowicz, K. Skibski, M. Szczyszka, Poznań.

Wojtak M., 2010b, *Styl dziennikarstwa prasowego w perspektywie dyskursywnej*, [w:] *Styl. Dyskurs. Media*, red. B. Bogołębska, M. Worsowicz, Łódź, s. 81-91.

Wojtak M., 2010, *Głosy z teraźniejszości. O języku współczesnej polskiej prasy*, Lublin.

Wojtak M., 2010a, *Dyskurs religijny w mediach*, [w:] Zdunkiewicz-Jedynak D, (red.), *Dyskurs religijny w mediach. Teolingwistyka*, t.8, Tarnów, s. 20-21.

Wojtak M., 2011c, *Osobliwe byty gatunkowe i tekstowe w ich uwikłaniach komunikacyjnych,* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t.4, *Gatunek a komunikacja społeczna*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice, s. 44-56.

Wojtak M., 2011b, *O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu*, [w:] *Tekst i dyskurs – text und discurs*, z. 4, s. 69-78.

Wojtak M., 2012, *Wielogłosowość reportażu ujęta w formę kolażową*, [w:] *„Prace Językoznawcze”*, nr 14, s. 263.

Wojtak M., 2014d, *Genologiczna analiza tekstu*, [w:] *Prace Językoznawcze*, z.3, s. 63-71.

Wojtak M., 2015a, *Dylematy genologa*, [w:] *Porozmawiajmy o gatunkach. Artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Lublin, s. 11-29.

Wojtak M., 2015d, *Gdy „między” jest w środku, czyli o przenikaniu się konwencji gatunkowych w konkretnych tekstach* (*na przykładzie przekazów prasowych*), [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice, s. 82-93.

Wojtak M., 2015e, *Rozłożone gazety. Studia z zakresu prasowego dyskursu, języka i stylu*, Lublin.

Wojtak M., 2016 *Zmienność w jedności, czyli o gatunkach prasowych i ich metamorfozach*, [w:] *Problemy i nadzieje współczesnego dziennikarstwa*, red. G. Filip, Rzeszów, s. 103-128.

Wojtak M., 2017, *Genologia medialna czy po prostu genologia*, [w:] *Współczesne media*, Lublin, s. 189-204.

Wojtak M., 2019, *Wprowadzenie do genologii*, Lublin.

Wojtak M*., 2021, Przemiany stylowe w obrębie gatunku literackiego (na przykładzie komedii polskiej XVII i XVIII wieku*, [w:] *Stylistyka II*, Lublin, s. 61-67.

Wojtak M., 2023, *O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu*, z. 4, s. 69-74.

Wojtak M., 2023, *Genologia w lingwistyce – lingwistyka w genologii*, [w:] *LongVaria*, t. 2, s. 11-27.

Wolf W., 2009, *Relations between Literature and Music in the Context of a General typology od Intermediality*, [w:] *Comparative Literature: Sharing Knowledges For Preserving Cultural Diversity*, t. 1, s. 135-155.

Wolny K., 1991, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Rzeszów.

Wolny-Zmorzyński K., 1992, *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*, Rzeszów.

Wolny K., 1996, *Reportaż – jak go napisać?*, Rzeszów.

Wolny-Zmorzyński K., 2004, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków.

Wolny-Zmorzyński K, Kaliszewski A, Furman W., 2006, *Gatunki dziennikarskie. Teoria. Praktyka. Język*, Warszawa.

Wolny-Zmorzyński K, Kaliszewski A., 2006a, *Genologia dziennikarska*, [w:] *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Warszawa, s. 68.

Wolny-Zmorzyński K, Kaliszewski A., 2014, *Rodzaje i gatunki dziennikarskie. Próba ustaleń genologicznych*, [w:] Wolny-Zmorzyński K, Kaliszewski A, Snopek J, Furman W, *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa, s. 9-31.

Wołos M., 2002, *Koncepcja „gry językowej" Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa*, Kraków.

Wrzos K., 1933, *Oko w oko z kryzysem. Reportaż z podróży po Polsce*, Warszawa.

Wrzos K., 1935, *Rewolucja w Grecji. Reportaż*, Warszawa.

Wyka K., 1948, *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945-1948*, Kraków.

Wyrwas K., 2002, *Skarga jako gatunek mowy*, Katowice.

Wyrwas K, Sujkowska-Sobisz., 2005, *Mały słownik terminów teorii tekstu*, Kraków.

Wyszyńska M., 2005, *Życie zwielokrotnione*, [w:] *Press*, nr 5, s. 42-45.

Zaśko-Zielińska M., 2002, *Przez okno świadomości. Gatunki mowy w świadomości użytkowników języka*, Wrocław.

Zdzieborski J., 2012, Hipertekst – różnorodność rozumienia pojęcia, [w:] „Forum Pedagogiczne", nr 2, s. 189–208.

Zeman I., 2015, *Gatunkowe komponenty lekcji szkolnej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, red. Danuta Ostaszewska, Joanna Przyklenk, Katowice, s. 246-253.

Ziątek A., 1997, *Reporterzy wobec historii*, [w:] *Odra*, nr 7/8, s.12-23.

Ziątek Z., 2010, *Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989-2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*, Warszawa, s. 365.

Żabicki Z., 1966, *Proza…, proza…*, Warszawa.

Zdzieborski J., 2012, *Hipertekst – różnorodność rozumienia pojęcia*, [w:] „*Forum Pedagogiczne*", nr 2, s. 189–208.

Żydek-Bednarczuk U., 2013, *Wibrująca tożsamość dziennikarzy*, [w:] *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną,* t. 1, red. M. Kita, M. Ślawska, Katowice.

Żydek-Bednarczuk U., 2016, *Dyskurs medialny w analizie interdyscyplinarnej*, [w:] *Język a media*. *Zjawiska językowe we współczesnych mediach*, s. 13-24, Kraków.

Żydek-Bednarczuk U., 2016, *Wiedza klasyczna a wiedza w nowych mediach*, [w:] *Transformacje*, vol. ½.

Żyłko B., 1998, *Uwagi o Łotmanowskiej koncepcji kultury*, [w:] „*Przegląd Humanistyczny*", nr 4, s. 15.

Tatar A., 2016*, Wobec ocalałych i ich opowieści. Elementy warsztatu reporterskiego Hanny Krall*, [w:] *Pamiętnik Literacki*, z.3, s. 93-117, Warszawa.

Tatar A., 2014, *Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie: „Ta z Hamburga" Hanny Krall i „Daleko od okna" Jana Jakuba Kolskiego*, [w:] Rocznik Komparatystyczny, nr, s. 281-312, Warszawa.

Tuszyńska A., 1988, *Żeby zapisywać*, [w:] *Więź*, nr 3, s. 12-18.

**Wykaz skrótów stosowanych w rozprawie doktorskiej**

**por.** – porównaj

**przyp.** – przypis

**zob.** – zobacz

**TE** – *Tematy do reportażu*

**JA** – *Ja nie chcę wiele, ale nie mniej niż wszystko*

**SU** – *Sublokatorka*

**NA** – *Narożny dom z wieżyczką*

**FB** – *Fantom bólu*

**HA** – *Hamlet*

**DO** – *Dom*

**SR** – *Spis rzeczy*

**WDL** – *Wyjątkowo długa linia*

**SZ** – *Szczegóły znaczące*

**BD** – *Bajki dzieciństwa. O dziadku*

**O1** – Otwock *(1) Prusa 11*

**O2** – *Otwock (2) Prusa 11, cd*

**O3** – Otwock *(3) Sędzia*

**O4** – Otwock *(4) Heglista*

**Wykaz tabel**

Tabela 1. Stylistyka reportażu według Marii Wojtak

## SUMMARY

The identification of the dominant (distinctive) features of the evolutionary nature of the genre and style of literary reportage as a narrative variant, as well as micro-novels by Hanna Krall, is primarily connected with the question of the boundaries of creationism in journalistic art and the role of innovative exploration in the transformations of the journalistic genre. Izabella Adamczewska [2017] points out the features of journalistic conceptualism, through which masters of the profession not only expand the boundaries of the genre but also creatively use the achievements of their predecessors to simultaneously develop their own experiments, surprising readers with a uniquely shaped vision of the presented slice of reality, either to persuade or discourage them (depending on the illocutionary character), primarily through the potential contained in the genre and utilizing its discursive endowment. In journalistic material, there is an ongoing game between normative forms (established) and usage, which over time also becomes a norm, but also the beginning of new genres. This process never ends. Genres are, after all, flexible, capacious entities with blurred boundaries and polytypic. Reportage, more than any other genre, is prone to various transformations and modifications of a transgressive nature. It seems that crossing boundaries is inherent to its genre nature, which is discursively delineated and understood not only as a communicative event important for a specific community but also as a style of expression, and a text representing or fulfilling a particular genre pattern according to the creator's or sender's will. Various – evolutionarily shaped – transformations caused by the inventiveness of journalists and continuous modifications within the stratified universe of speech foster this.

Reportage is an aristocratic genre, arising from deeply humanistic reflection on humanity and its changing nature, and thus for reporters, it is both a hyperrealistic pop art and a canvas on which newspapers are stretched, even a mirror of the present time. It is sometimes referred to by researchers as illustrated information, creative nonfiction writing, a certain kind of creativity, which, when expressed in another form, such as a news report or article, would not shine with genius, not glow with added meanings, nor captivate with content in a surprising form. Adamczewska thus identifies the dominants of creativity, although she also mentions important formal, stylistic, and pragmatic limitations, which, although they create a scale of paradoxes in the genre, may, in some realizations or textual representations, function as a semantic clash understood as a mistake or a blatant violation

of established rules of media communication. Among the signals of creative expression by reporters, the aforementioned author includes: originality, the ability to transform things, giving them new meanings, and innovativeness, although emphasizing that every novelty should be paired with value (appropriateness). Many researchers consider reportage to be a borderline genre – positioned between journalism and literary fiction. However, one cannot forget that the creationism of reporters has its limits – it is defined by absolute fidelity to facts and events and ethical obligations towards the protagonists and readers.

Creative journalism stems from the personal experiences of reporters, and the literary nature of reportages cannot be equated solely with fiction but primarily with structural and stylistic concepts that creators consciously and intentionally introduce into the fabric of their texts. Reportage is a type of statement embedded with intention; therefore, conceptualism for conceptualism or form for form will never appear in texts by conscious, competent creators who understand their mission expressed through identity-shaped "I" – pragmatically defined and discourse-shaped. Izabella Adamczewska points to yet another interesting aspect of creative writing. In the Anglo-Saxon tradition, creative nonfiction is synonymous with literary journalism. Both terms point to artistic, non-functional writing. The mentioned communicative practices can be considered contradictory to the journalistic markers of documentarity authenticity and verism. The distinguished writer and reporter, Truman Capote, recognized the value of creative writing but clarified what it specifically means in the journalistic rendering of reality. According to the author of *In Cold Blood*, creative writing, let us add, creative journalistic writing, or journalistic recording of a particular slice of reality, involves “using techniques borrowed from fictional writing but not in the sense of introducing fiction”.

When constructing the linguistic portrait of reportage as a genre, I fully support the observations of Maria Wojtak, who notes that we do not encounter genres in their pure form. The scholar defines them as varieties of information. She proposes that “genres or genre varieties that combine elements of information and journalism should be called mixed or blended, while those that refer to conventions typical of other types of writing – borderline”.

In examining the evolution of the genre and style of literary reportages and micro-novels by Hanna Krall, I primarily sought to emphasize her masterful approach to the profession, profound knowledge of journalistic craft, and to declaratively state that genre awareness is

not just an abstract construct, as many journalists adeptly navigate the genre field, and though they may not always be able to name their creative ideas, they subconsciously sense genre dominants and strive to creatively compose (contaminate or derive) them to achieve surprising pragmatic effects (illocutionary aspect). Therefore, in analyzing the transformations of literary reportages and micro-novels by Hanna Krall within the genre continuum, I attempted to demonstrate that they occur during evolution but also in response to that evolution (external metatexts, reflections on finding the proper form to record the world). Their scope should be considered in both a genre perspective and a discursive rooting. Texts are created as realizations or representations – more or less creative – of genre patterns, and at their level, considering aspects, in relationships creating a collection of mutually illuminating concepts: discourse, style, genre, and text. It is precisely in this grouping of concepts that the dominants of evolution should be sought.

In writing this dissertation, inspired by both the multifaceted and multi-scope work of Hanna Krall – which I subjected to linguistically shaped analysis, encouraged by the creative thoughts and research applications of Maria Wojtak, and utilizing her typological linguistic-media toolset – I aimed to address the issue outlined in the dissertation's title. I sought to demonstrate not only the nature of the evolutionary transformations of the reportages and micro-novels of the journalist but primarily to formulate conclusions that testify to conscious, conceptual, and resulting from selected sender-receiver strategies transformations, which the author realized at the level of semantics of the texts and within their syntactic-lexical formation within the genre continuum of literary reportage. I observed these by employing a synthesizing methodology – descriptive-prescriptive and placed the analyzed types of statements in both a temporal perspective and a broad cognitive context – transmedia and transcultural, considering the richness of textual empiricism and stratifications within the universe of speech, which foster evolutionary transformations in the genre and style of the reporter.

In the conducted analyses, aspectually shaped, I pointed out the text-creating role of Hanna Krall's genre awareness, which I understand as a mental ability to create outstanding works – genre-diversified and immersed in media discourse and, more broadly, literary discourse with its determinants and connections to genre, style, and individual texts. I did not overlook the journalistic competencies of the author, which, in textual, stylistic, structural,

and pragmatic perspectives, illuminated by the communicative and identity perspectives of the reporter (creation as an act of becoming the journalistic "I"), testify not only to the extraordinary talent of the author but above all to her genre awareness expressed through conceptualism and inventive structural-stylistic solutions – the requirement for form, rejection of elaborate narration in favor of blank spaces, and the presence of meaningful details organizing both the structural and pragmatic conditions of her texts/types of statements.

The most important conclusions were formulated and simultaneously proven during the aspectual (inherent) analyses of texts shaped genre-wise and discursively, considering a broad interdisciplinary (intercultural) view, delving into the richness of textual empiricism, as well as observing transformations within the communicative universe of speech and specific types of authorial statements. The key evolutionary changes occur in Hanna Krall's works in pragmatic and structural aspects. Both contribute to the image of illocutionary types of statements differentiated genre-wise. They also affect the status of the journalist as an observer and restorer of the presented events. In the broad discursive view, it is important to consider the presence of fictional concepts in her texts, which are a very significant, though also controversial, marker of aspectual transformations in the journalist's reportages.

The structure of reportage appears to researchers as a complex phenomenon not only because of the number of components but also their nature. The reporter is considered a structural element, acting as a reproducer of reality, who may be embedded in the represented world as a witness, participant in events, their reconstructor, or even as a listener. The choice of one of these reporting techniques, or a mix of them within a given statement, significantly affects other components of the reportage, such as the portrayal of the protagonist, the characterization of the place of events, the time of occurrences, and the stylistic shaping of the narrative.

The reporter, therefore, becomes the organizer of the represented world. The final form of the narrative depends on their individual competencies, sensitivity, and perceptiveness. The journalist's creatively shaped personality can be compared to a filter through which they pass the events they witness, observe, or reconstruct. The most intriguing textual representations arise from the blending of various reporter personas within a single text. This

results in differentiation and, simultaneously, a collision of differently modeled perspectives, expanding journalistic observations with new documentary and analytical viewpoints.

I believe that the evolutionary nature of Hanna Krall's texts stems from her conscious participation, in the early stages of her career, in an informationally factographic (accumulated fact-based) communicative spectacle, as well as her consistently deliberate construction of her own worldview perspective, deeply rooted in discourse. She creates complex sender-receiver strategies to later reduce her reporterly competencies within the communicative sphere. With each new text, Krall strives for extreme objectivity and a condensed narrative. Description is replaced by significant details; a broad panorama gives way to brevity, presence in the text shifts to observation, and commentary is replaced by meaningful silence—following her principle that "words have worn out."

Thus, evolution begins with definition and later shifts to modeling her participation in the events she describes. The consequences of these choices primarily involve decisions about the structural form, which also undergoes significant changes in Krall's works, shaping the sender-receiver situation within which a polyphonically modeled narrative emerges. Another key decision involves the final choice of form for the "textualized" genre composition. These transformations are also linked to the author's deliberate decisions regarding her position in the publishing market (from printing reportages in the press to regularly publishing independent volumes in various publishing houses) and her choice of topics dictated by the time of their creation: from "small realism" to the Holocaust, up to contemporary issues, which she merely signals, abandoning descriptiveness, commentary, personal engagement, or any reflection that could divert readers from the factual material.

In her latest published texts, Krall focuses on juxtaposing the present with the past. She returns to Holocaust themes but presents them from a different perspective. She expands the thematic scope of the Shoah by introducing new topics, adding endings to her earlier texts (an example of intertextuality), and elevating everyday life to the level of art through creative emphasis on significant details. These details not only structure the dramatic narrative but also mark evolutionary transformations—from panoramic storytelling to extreme brevity, functioning similarly to internet hyperlinks.

From a pragmatic standpoint, Krall poses a challenge to her readers: they must be familiar with her earlier works to fully engage in her intellectual game—a complex communicative spectacle. This is why characters from her previous reportages (Marek Edelman, Pola Machczyńska, Barbara Sadowska, the granddaughter of Melchior Wańkowicz, or Franciszka Arnsztajnowa with a Bakelite hearing tube) return to the scene after decades, reappearing in new contexts enriched by the reporter's knowledge, life experience, and evolving genre-related competencies, which have developed alongside the transformation of her texts within the continuum of literary reportage.

At the same time, alongside her referentially shaped reportages, the author of *Shielding the Flame* (original title: *Zdążyć przed Panem Bogiem*) was writing micropoems inspired by the structural solutions of postmodernists. The collision of meticulously documented facts with fiction—always carefully justified and marked within the text—emboldened Krall to explore new formal solutions (dominants). Her works took on the nature of metaphorized parables, fragmented and broken narratives, shaped by conceptual modifications at syntactic, lexical, and semantic levels.

I undertook this difficult and responsible task for several reasons. Hanna Krall's works are primarily discussed by journalists, whose metaphorically framed definitions contribute little to a scientific—especially linguistic—portrait of the genre. I consider them scattered thoughts. Krall herself speaks little about her texts. In external metatexts, she rarely reveals the background of her creative process. She remains reserved, repeatedly insisting that she is absent from her texts—an assertion that is not entirely true—and that everything she wishes to convey is in her books. The only clues for researchers are her sparse comments on the form of her works and her belief that words are no longer adequate to describe both the Shoah and postwar reality, especially the complex Polish-Jewish relations.

I found a lack of broader academic reflection, which Krall's works deserve. Therefore, I adopted a genre-oriented perspective that not only unveils and analyzes the text-forming mechanisms of her various types of narratives but also allows for an examination of the evolution of her works in a synthesizing manner. I hope that this dissertation will not only reignite interest in the works of this remarkable journalist but also fill the research gap in media-literary analyses, which so far has not been addressed with the necessary scientific

rigor, including a methodological approach aligned with "genre studies as a shared mode of thinking"within a discourse-based framework.

The conclusions drawn encourage me to expand my research on Krall's work from a media-linguistic perspective. After careful consideration and observation of the transformations in her reportages and micropoems, I conclude that the next analytical step in my academic reflection should be situating her creative achievements within two perspectives: intertextuality and multimodality. These fields were beyond the scope of this dissertation. Intertextuality appeared only in the context of analyses of representative texts, while multimodality—omitted due to a different thematic focus—relates to studies I intend to pursue in my habilitation thesis. I believe that Hanna Krall's works should also be examined from a media-linguistic perspective, shaped by multimodal communication practices.

Several of Krall's works have inspired theater and film directors. The author of over a thousand reportages and several micropoems collaborated with Krzysztof Warlikowski, Jan Jakub Kolski, and Krzysztof Kieślowski. She wrote film scripts, and her screenwriting experience, as well as the cinematic close-up technique she employs in her narrative, can be observed in many of her texts. In the future, I plan to conduct a multimodal analysis of carefully selected films and performances—particularly *A(pollonia)* and *The Dybbuk*, directed by Krzysztof Warlikowski, as well as Piotr Lahmann's multimedia adaptation of *A Novel for Hollywood*. I also intend to examine the films *Keep Away from the Window* (an adaptation of the reportage *She from Hamburg*, directed by Jan Jakub Kolski) and the eighth episode of Kieślowski's *Decalogue*, which incorporates themes from *White Maria* (false testimony and its consequences).

I am convinced that a creative reflection on interrelated phenomena from different semiotic domains will provide valuable insights and significant interpretive paths in the analytical applications of Krall's rich body of work. As Maciej Kawka notes, multimodality opens new research perspectives and broadens the meaning of discourse:

"The development of media has led to a vast increase in visual messages, where language itself, while not excluded, no longer plays the dominant role in communication. Other mass communication tools take over this role, such as posters, photography, comics,

illustrations in books and newspapers, cinema, television, and the Internet. A true 'civilization of the image' is emerging...".

In a situation where "we are constantly bombarded with images, we live in a visual reality, and the internet has democratized the production and dissemination of images" [Waszkiewicz-Raviv 2021: 904], it is worthwhile to engage in a responsible, polymethodological discourse on media and social communication, without falling into research eclecticism. The strategic reference point of this discourse is the media image—a message (a spectacle or a feature film) inspired by a valuable work and created in correspondence with it. Magdalena Ślawska explicitly states that "in linguistic research, voices have long been calling for the need to study media discourse".

The researcher proposed a revision and evolution of the methodological perspective on certain issues, referring to the positions of scholars who see in mediolinguistics [4] new possibilities for studying entities from various semiotic spaces that express themselves through diverse codes and signs, often considered iconic.

Stanisław Gajda suggests that in mediolinguistic analyses:

we should utilize existing categories from communication theory, discourse analysis, stylistics, and other linguistic sub-disciplines, but there also seems to be a need to modify old categories and introduce new ones. A new theory of semiosis seems necessary, one that can address technical and cultural convergence as well as the integration of different modes of representation (verbal and non-verbal) at the stages of production and reception.

Urszula Żydek-Bednarczuk notes that "the development of media, especially electronic ones, necessitates a revision of previous analyses that relied solely on the substantial form of language. It is precisely interdisciplinary research that opens up new research fields and reveals the complex nature of media discourse".

Media discourse has thus been placed at the center of a sub-discipline whose foundations were proposed by Bogusław Skowronek [2013]. Magdalena Ślawska argues that this relatively young theory requires critical examination, but numerous studies on various borderline phenomena allow for its application. Meanwhile, Małgorzata Kita observes that this field clearly exhibits interdisciplinary research characteristics.

Danuta Kępa-Figura writes about the assumptions and goals of mediolinguistics as follows:

The first goal, in my view, is the description of the properties of media-mediated texts as representatives of a given genre, considering their structural (formal), cognitive, pragmatic, and stylistic determinants, as well as describing these texts as excerpts representing the discourse they belong to. The second, ultimate goal of mediolinguistics, I believe, is to strive for an understanding of media communication, capturing its dynamic nature, and discovering the ways it functions. Two clarifications refine this assumption: the interpretation of this goal depends on the way media are understood, and the ultimate goal does not necessarily have to be achieved in every mediolinguistic study.

"I believe that studying language in the media is simultaneously studying the media themselves," observes Magdalena Ślawska. I interpret the researcher's thought as an attempt to frame mediolinguistics within specific communicative conditions, which, in the broadest outline, enable multimodal analyses of media entities—not only from the perspective of the logosphere but also the semiosphere. That is, works inspired not only by words but also by entities referring to other communicative dominants or relating to them within a discourse-specific, interdisciplinary framework.

In summarizing these reflections, I once again invoke the main protagonist of this dissertation:

The world, with its richness, surprises me. Everything is interconnected—even if we do not see it, we somehow sense it. I myself do not stand still. I constantly search for my own form, that ideal message that fits me in the present. I search and observe. I connect, repeat, return. That is how it must be. To see everything in some relation and change.

It sounds like a manifesto of multimodality. I interpret the reporter's words as an invitation to continue the journey along the paths of scientific inquiry.