

Edyta Żyrek-Horodyska*

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-7276-1736

NOWODZIENNIKARSKIE EKSPERYMENTY Z FORMĄ REPORTAŻU PODRÓŻNICZEGO. KAZUS *BIAŁEJ GORĄCZKI* JACKA HUGO-BADERA

Celem niniejszego artykułu jest omówienie *Białej gorączki* Jacka Hugo-Badera, którą uznać można za tekst wpisujący się w ramy tak zwanego nowego dziennikarstwa. Analizy pokazują, że nakreślony w tomie obraz Rosji zostaje przez dziennikarza przedstawiony na wzór powieści drogi, upodabniającej się w wielu miejscach do dziennikarstwa gonzo. Reportaż podróżniczy dowartościowuje wrażenia i opinie autora, wchodzi w dialog z czytelnikiem i poszukuje źródeł inspiracji w języku i formie gatunków fikcyjnych. Dziennikarz-podróżnik eksponuje liczne ograniczenia reportażu, często rozszerzając go o elementy inspirowane poetyką innych gatunków literackich i prasowych.

Słowa kluczowe: reportaż, podróż, Jacek Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Rosja

WPROWADZENIE

Obserwowana w ostatnich latach popularność reportażu podróżniczego znajduje uzasadnienie nie tylko w szczególnym zainteresowaniu czytelników innymi kulturami, które w dobie globalizacji i masowej turystyki tracą aurę niedostępności, lecz także w ewolucji gatunku, często odchodzącego od faktograficznej narracji w stronę opowieści *quasi-artystycznej*, pod wieloma względami naśladowującej literackie wzorce. W XXI stuleciu, gdy na mapie świata pozostało już niewiele białych plam, ponowoczesnym reporterom trudno całkowicie wyjść poza schemat „podróży po śladach”. Dlatego ich odkrywanie świata nie zawsze wynika *stricto* z impulsu poznawczego, lecz wiąże się często z poszukiwaniem nowych form i sposobów tekstualizacji przestrzeni, którą czytelnik prawdopodobnie poznał już dzięki relacjom innych autorów, podróżniczym programom telewizyjnym, internetowym blogom, poradnikom czy osobistym eksploracjom.

* Adres do korespondencji: Edyta Żyrek-Horodyska, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej, Zakład Komunikowania Międzynarodowego i Mediów, ul. prof. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków; e-mail: edytyazyrek@wp.pl.

Możliwość spojrzenia na ponowoczesność jako obszar kultury wyczerpania bądź kultury czerpania (Pawłowska) ma odzwierciedlenie także w przemianach reportażu, którego ewolucji towarzyszy wzmoczona refleksja autotematyczna nad poetyką gatunku, formułowana zarówno przez badaczy, jak i przez samych reporterów. Niniejszy szkic ma na celu omówienie książki pt. *Biała gorączka* Jacka Hugo-Badera (Hugo-Bader 2011), którą uznać można za przykład eksperymentalnej formy reportażowej, pod wieloma względami korespondującej z zasadami wypracowanymi na gruncie tak zwanego nowego dziennikarstwa. *Biała gorączka* przynosi – jak wstępnie zakładam – taki sposób rejestrowania przez reportera rzeczywistości, który opiera się z jednej strony na intertekstualnym dialogu z pracami wcześniejszych autorów, z drugiej zaś na pragnieniu wypracowania przez dziennikarza własnego modelu pozwalającego w twórczy, oryginalny sposób dokonać mapowania znanej już polskiemu czytelnikowi¹ rosyjskiej topografii.

Tak nakreślony problem badawczy wymaga rozważenia przynajmniej kilku bardziej szczegółowych kwestii. Po pierwsze, istotne zdaje się zwrócenie uwagi na sposoby uzasadniania przez ponowoczesnego reportera podróżnika celów przedsięwziętej wyprawy, która – jak wstępnie zakładam – motywowana jest już nie tylko kwestiami poznawczymi czy pragnieniem opowiedzenia o Innym i jego kulturze, lecz także chęcią testowania ram formalnych reportażu podróżniczego i poszukiwaniem nowych sposobów rejestrowania przestrzeni (rozumianej w sensie geograficznym, ale i kulturowym).

Zabieg ten – po drugie – prowadzi często do wyraźnego upodmiotowienia tekstu, intensyfikacji obecności reportera na scenie zdarzeń i wiąże się z podejmowanymi przez niego różnymi strategiami autokreacyjnymi, charakterystycznymi właśnie dla nowego dziennikarstwa. Stąd reportaż podróżniczy w ujęciu Hugo-Badera staje się narracją silnie spersonalizowaną, miejscami autotematyczną, kontemplującą przede wszystkim sam fakt podróżowania i twórczo eksponującą ów subiektywistyczny komponent, na jakim zasadza się cała opowieść.

Po trzecie, dowartościowywane w sposób szczególnie indywidualne, jednostkowe spojrzenie reportera podróżnika każe mu zarzucić myślenie o panoramicznym, wieloperspektywicznym opisie przestrzeni, zastępując go narracją wycinkową i syntetyczną, podkreślającą (najlepiej szokujący, nietypowy, wzbudzający kontrowersje) detal zamiast precyzyjnej, *quasi*-obiektywnej opowieści o miejscu. Po czwarte, rozszerzanie ram gatunkowych reportażu podróżniczego wiąże się z wykorzystaniem przez autora języka wyraźnie odrębnego od tego, jaki w tradycyjnym ujęciu zarezerwowany jest dla form dziennikarskich². Ponowoczesny reporter-podróżnik, utraciłszy wiarę w referencjalność dziennikarskiego dyskursu, chętnie sięga po słownictwo z rejestru potocznego, nie szczędząc przy tym czytelnikowi naturalistycznych opisów, mających przybliżyć klimat i charakter opisywanej topografii.

¹ By przywołać tylko prace takich reporterów, jak Ryszard Kapuściński (*Imperium*), Krystyna Kurczab-Redlich (*Pandrioszka*) czy Mariusz Wilk (*Woloka*).

² Jak zauważa Andrzej Kaliszewski, styl potoczny staje się współcześnie coraz bardziej dostrzegalny w formach dziennikarskich. Wykorzystywany jest nie tylko w reportażu, lecz także w serwisach informacyjnych i w prasie opinii (Kaliszewski 2006: 177).

REPORTERÓW-PODRÓŻNIKÓW EKSPERYMENTOWANIE Z FORMĄ

Słownik języka polskiego definiuje podróż jako „przebywanie drogi do jakiegoś odległego miejsca” (*Słownik...*). W sformułowaniu tym, niezwykle skrótowym i lakonicznym, zaakcentowane zostały jednak dwie kluczowe dla myślenia o dyskursie podróżniczym kwestie: wyznaczony przez podróżnika cel wyprawy, a także trasa, jaką musi on przebyć, by ów cel osiągnąć. Nacisk kładziony w tekście dziennikarskim na pierwszy bądź drugi element pozwala uwypuklić symboliczną różnicę pomiędzy modernistycznym a postmodernistycznym modelem podróżowania. O ile w pierwszym w sposób szczególnie eksponowana była konieczność przybliżenia odbiorcy celu dziennikarskiej wyprawy, o tyle w drugim uwaga piszącego skupia się raczej na relacji opisu i przestrzeni, na dekonstruowaniu samego procesu nanoszenia świata na tekst, na kontemplowaniu drogi. Ustalenia te korespondują z uwagami Czesława Niedzielskiego, którego badania nad współczesnym reportażem wieńczy konkluzja, iż w podróżowaniu równie ważną rolę co przestrzeń odgrywa percypujący ją podmiot:

podróż to nie tylko czasowy i przestrzenny stan podróżnika, ale to także przedmiotowo określona czynność poznawcza, dotycząca rzeczywistości „nowej”, „innej”. W tym też sensie opis podróży nie jest jedynie relacją z momentalnych obserwacji jednostkowych, ale także uogólniającą wypowiedzią poznawczą, określającą stosunek podmiotu do rzeczywistości (Niedzielski 1966: 11).

Antropolog James Clifford powyższe sformułowania uzupełnia dodatkowo o jedną niezwykle istotną kwestię. Zauważa mianowicie, że podróż wiąże się zawsze z opuszczeniem swego miejsca (domostwa, kultury, kraju *etc.*) i udaniem się w przestrzeń, która nie jest definiowana jako „własna”. Taka sytuacja stanowi niewątpliwie (zwłaszcza dla autora tekstu dziennikarskiego) pewne wyzwanie, wymaga bowiem z jednej strony zmierzenia się z kategorią obcości, z drugiej – znalezienia najwłaściwszego języka, którym da się ją możliwie adekwatnie opisać. Clifford pisał:

„Travel”, as I use it, is an inclusive term embracing a range of more or less voluntarist practices of leaving „home” to go to some „other” place. The displacement takes place for the purpose of gain – material, spiritual, scientific (Clifford 1997: 66).

Przytoczona tu definicja zdaje się mieć kluczowe zdarzenie dla badań nad reportażem podróżniczym. Pozwala bowiem zaakcentować międzykulturowy potencjał tej formy, nierzadko wymagającej od dziennikarza otwarcia się na dialog z Innym, do którego piszący udaje się, opuszczając przestrzeń, kraj, kulturę, określane jako własne. Podróżnik może w opisanu tej przestrzeni przyjąć dwie zasadnicze strategie: pozornego, paranaukowego obiektywizowania dyskursu bądź akcentowania subiektywizmu tworzonej narracji, uwypuklenia własnej perspektywy oglądu.

Podróżopisarstwo ma – co warto podkreślić – niezwykle długą historię. Już w czasach starożytnych pojawiały się pierwsze relacje z wypraw, które rozwinęły się w formy takie jak listy z podróży, diariusze, itinerariusze czy w końcu osiemnastowieczne prereportaże (Sztachelska 1997). Prócz rzeczywistości w nich przedstawianej ważnym i wyraźnie eksponowanym elementem była także osoba narratora-podróżnika, podlegającego w przestrzeni

tekstu rozmaitym zabiegom autokreacyjnym³. W XIX wieku, obok podróży rzeczywistej oraz realizowanej przez wielu autorów idei *grand tour*, pojawia się również podróż wyobrażona, pozwalająca autorowi eksplorować nieodkryte dotąd obszary własnej wyobraźni. Jak zauważa Jan Zdunik, „długoletni rozwój relacji z podróży sprawia, że w XX wieku reportaż podróżniczy wydaje się gatunkiem już ukształtowanym” (Zdunik 2015: 270). Odpowiedzią na ten stan są – jak można założyć – podejmowane w wieku XXI przez wielu autorów eksperymenty z reportażową formą, stawiające sobie za cel rozszerzenie dotychczasowego rezerwuaru środków wykorzystywanych na gruncie podróżopisarstwa, wypracowanie nowych sposobów opisu świata, który w dobie globalizacji i rozwoju mediów elektronicznych stał się dla odbiorcy bardziej dostępny niż kiedykolwiek wcześniej.

W konsekwencji zmiany paradygmatu z modernistycznego na postmodernistyczny reportaż literacki znacząco ewoluował w kierunku formy hybrydycznej, łączącej w sobie dziennikarskie poszanowanie dla faktów z *quasi*-artystycznym sposobem ich przedstawienia. Przemiany te można zaobserwować także na gruncie współczesnego reportażu podróżniczego, który w ponowoczesności odchodzi od narracji allotropicznej, skoncentrowanej wokół rzeczywistości zewnętrznej, w stronę narracji autotropicznej, zogniskowanej na indywidualnych (a zatem oryginalnych, niepowtarzalnych) doświadczeniach i przeżyciach autora⁴. Wraz z tymi przekształceniami stosowana obecnie w marketingu zasada „wyróżnij się albo zgiń” wkroczyła z impetem na grunt współczesnego podróżopisarstwa. Reportera-podróżnika, nastawionego na rejestrowanie faktów i możliwie precyzyjne mapowanie topografii, w audiowizualnej kulturze wieku XXI często zastępuje trawelebryta (Gawrycki 2011), przyciągający uwagę nie tyle wiernym i bogatym opisem rzeczywistości, ile atrakcyjnym dla odbiorcy mediów masowych obrazowaniem, ekscentrycznym stylem bycia czy kontrowersyjnymi opiniami na temat kultury Innego. Wiele spośród oglądanych przez ponowoczesnego reportera-podróżnika miejsc zostaje niejako na siłę włączonych w ramę narracji o odmienności, zapewniającej pozyskanie uwagi odbiorców, ale też konotującej (nieraz mylne) wrażenie o egzotyzmie i wyjątkowości dobrze znanych już miejsc.

Taka strategia prezentowania rzeczywistości jest silnie zakorzeniona w założeniach Nowego Dziennikarstwa (ang. *New Journalism*), którego powstanie w Stanach Zjednoczonych splotło się z rozwojem kontrkultury lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Jak pisze Iwona Hofman, paradygmat ten zasadzał się na poczuciu „nieadekwatności języka dziennikarskiego do niuansów rzeczywistości” (Hofman 2016, s. 68). Spod piór takich autorów, jak Hunter S. Thompson, George Plimpton, Tom Wolfe czy Norman Mailer, wychodziły wówczas teksty łączące elementy dziennikarskiego i literackiego obrazowania, przekraczające tradycyjne ramy gatunkowe, łączące narrację reporterską z fikcją. W opublikowanej w 1973 roku przez Wolfe’a antologii *The New Journalism* autor wskazał, że teksty te pod względem formalnego ukształtowania powinny przypominać powieść, by angażować uwagę czytelnika. Twórcy spod znaku Nowego Dziennikarstwa obalali teorię o obiektywizmie reportażu, przykładali

³ Jak pisze Kazimierz Cysewski, autokreacja to „sugerowanie pożądanego obrazu siebie za pomocą przeróżnych technik – od bezpośrednich autocharakterystyk i żądań, by w określony sposób interpretować postać autora, po działania bardzo subtelne, czasem przewrotne, *implicite* wpisane w tekst wypowiedzi” (Cysewski 2000: 73–74).

⁴ Typy narracji autotropicznej i allotropicznej wyróżnia Henryk Markiewicz (Markiewicz 1984).

natomiast ogromną wagę do stylistycznego ukształtowania tekstu, kolejne sceny konstruowali w taki sposób, by przypominały trzymający w napięciu tekst literacki, używali brutalizmów i wulgaryzmów, nie stronili od szokowania odbiorcy, dzięki czemu mogli konkurować o jego uwagę z przekazami telewizyjnymi (Dennis and Rivers 2011: 6–7). Kładli nacisk na wyraźne eksponowanie pozycji reportera-narratora, nielinearną kompozycję, uwypuklali motyw podróży, rolę detalu, opierali narrację na prowokacji, demistyfikacji, koncepcie (Kaliszewski and Żyrek-Horodyska 2018: 82–83). Na temat dziennikarstwa i dziennikarzy wypowiedali się zasadniczo w sposób krytyczny, oskarżając ich o realizowanie własnych interesów i stałe obniżanie standardów:

Dziennikarstwo to nie zawód ani branża. To tylko mizerna szansa na zaistnienie dla popaprańców i odmieńców – fałszywe drzwi na zaplecze prawdziwego życia, obrzydliwa, zaszczana nora zabita dechami przez inspektorów budowlanych [...] (Thompson 2008: 251).

Wiele spośród stosowanych na gruncie nowego dziennikarstwa rozwiązań formalnych (włączywszy takie elementy, jak autobiografizowanie dziennikarskiego dyskursu, naturalizm opisów, epatowanie szokującymi obrazami, znane z twórczości bitników (ang. *Beat Generation*) tematyzowanie motywu podróży czy zarzucenie kryterium związku) wydaje się korespondować z praktyką twórczą Hugo-Badera. Taki trop interpretacyjny podsunął Mariusz Szczygieł, pisząc:

Rozpisanie językowe i ekspresja Jacka Hugo-Badera zaczęły się dopiero wtedy, gdy szefowa Szejnert przestała kierować naszym działem i „Dużym Formatem”. Wcześniej Bader, owszem, był ciut bezceremonialny, jednak chłodne spojrzenie Małgorzaty powodowało, że przywoływał się do porządku. Kiedy jej zabrakło w zespole, poszedł na całość. No, może nie na całość jak Hunter S. Thompson i Tom Wolfe, ale na całości ćwierć (Szczygieł 2017).

Współczesny polski reportaż podróżniczy pod wieloma względami czerpie z rozwiązań wypracowanych na gruncie tworzonego często przez nowodziennikarskich autorów reportażu gonzo, którego osią konstrukcyjną jest podróż i towarzysząca jej multiplikacja przygód autora mających charakter awanturniczy (Adamczewska 2014; Bauer 2011). Klasycznym przykładem jest *Siódemka* Ziemowita Szczereka, łącząca w sobie elementy powieści drogi z reportażowym przywiązaniem do detalu. Dziennikarz, podróżując drogą krajową numer siedem, stawia sobie za cel opisanie przydrożnych wiosek i miasteczek; w rezultacie nadużycia „wiedźmińskich eliksirów” koncentruje się jednak niemal wyłącznie na subiektywnym oglądzie świata, zastępując rzeczywisty obraz podróży obrazem wyobrażonym (Szczerek 2015). Oddziaływanie estetyki gonzo dostrzegalne jest współcześnie również w pracach Wojciecha Cejrowskiego, którego podróże wpisują się w schemat subiektywnej wyprawy reportera ekscentryka, świadomie igrającego z konwencją gatunkową reportażu i budującego swój medialny wizerunek jako konserwatywnego skandalisty i showmana (Rott 2012). Katarzyna Frukacz elementy gonzoidalne dostrzega ponadto w pracach Hugo-Badera (Frukacz 2015: 56), zwracając uwagę na eksperymentalny charakter wielu jego książek reportażowych, pojawiający się w nich motyw drogi oraz silnie zsubiektywizowany obraz przedstawianej przez reportera rzeczywistości. Kwestie te – co warto zasygnalizować już teraz – wytyczają oś konstrukcyjną

Białej gorączki, w której reporter-podróżnik, konfrontując się z rosyjską przestrzenią – obficie czerpie z nowodziennikarskich strategii narracyjnych, konstytuując przy tym wyobrażenie o swoistej karnawalizacji rosyjskiej przestrzeni, jej unikalności, egzotyzmie, którego nie sposób oddać przy użyciu konwencjonalnego (czyli dążącego do obiektywizmu) rezerwuaru reportażowych technik.

Wybór takiej właśnie strategii narracyjnej podyktowany może być koniecznością rywalizowania drukowanych narracji podróżopisarskich z przekazami mediów audiowizualnych. Badacze podkreślają, że współcześnie reportaż staje się gatunkiem chętnie tworzonym przez popularne osobowości telewizyjne, określane ze względu na ich główne zainteresowania mianem trawelebrytów (ang. *travelebrites*) (Rybicka 2010). Dyskurs podróżniczy coraz częściej odchodzi od werbalnej narracji, rozszerzając ją o przekazy wizualne. Konsekwencją tego procesu jest powstawanie projektów intermedialnych, czerpiących z potencjału mediów elektronicznych, fotografii, filmu i słowa pisanego. W świetle definicji Barbary Koturbasz

travelebriety to osoba, która z podróżowania uczyniła swój zawód i źródło dochodu, a za sprawą przekazywania swoich doświadczeń i opowieści za pomocą środków masowego przekazu stała się osobistością znaną i podziwianą ze względu na swoje wyprawy. *Travelebriety* to bohater-podróżnik, który ze względu na nową sytuację kulturową musiał przeistoczyć się w bohatera masowej wyobraźni i dostosować do panujących w magicznym świecie konsumpcji reguł gry (Koturbasz 2009: 121).

Dziennikarze-podróżnicy swój zawodowy sukces opierają na świadomym kreowaniu własnego wizerunku i precyzyjnym budowaniu marki osobistej. Jak zauważa Elżbieta Rybicka, analizując twórczość między innymi autorki cyklu reportażu pt. *Kobieta na krańcu świata*, w ostatnich latach „pisarstwo podróżnicze przekształca się w towar, jeden z wielu w całej sieci produktów napędzanych siłą marki «Martyna Wojciechowska» [...]” (Rybicka 2010: 120). W pracach współczesnych trawelebrytów to osoba dziennikarza staje się centralnym punktem narracji. Piszący korzysta przy tym z wielu rozmaitych kanałów komunikowania, konsekwentnie eksponując rolę narratora jako komentatora, przewodnika i odkrywcy. Warto dodać, że swą narrację reporter prowadzi najczęściej z perspektywy uczestnika (nie zaś słuchacza, świadka czy rekonstruktora – by odwołać się do tradycyjnej klasyfikacji Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego) (Wolny-Zmorzyński 2004: 144–145), demonstrując odbiorcy fakt osobistego zaangażowania w opisywane wydarzenia.

Ze względu na fakt, że na przestrzeni ostatniego stulecia właściwie cały odkryty ląd został już przez dziennikarzy precyzyjnie zmapowany, częstą strategią przyjmowaną przez współczesnych reporterów-podróżników jest konstruowanie dziennikarskiej opowieści utkanej z intertekstualnych nawiązań do prac swych poprzedników. Zabieg ten – jak się zdaje – jest twórczą odpowiedzią na przeświadczenie o palimpsestowym charakterze współczesnej kultury. Inkorporacja do własnego tekstu fragmentów wcześniejszych prac jest jednak także próbą uwiarygodnienia dziennikarskich przekazów, osadzenia ich w znanym już czytelnikowi kontekście. Dla podróżujących po określonym obszarze dziennikarzy rodzajem przewodnika są wcześniejsze ustalenia innych autorów, które zostają przez piszących zweryfikowane bądź zakwestionowane. Strategię tę dostrzegamy w *Podróżach z Herodotem* (Kapuściński 2005) Kapuścińskiego, udającego się na wyprawę śladami starożytnego podróżnika, ale także w pracach

młodszej generacji dziennikarzy. Przykładowo Dariusz Rosiak deklaruje, że reportaż *Ziarno i krew* (Rosiak 2015) jest powieleniem trasy przebytej wcześniej przez Williama Dalrymple'a i opisanej w *From the Holy Mountain. A Journey in the Shadow of Byzantium*. Podróż Magdaleny Grzebałkowskiej na Ziemię Odzyskane realizowana jest śladami Wandy Melcer (Grzebałkowska 2015), Geert Mak konfrontuje współczesny wizerunek Stanów Zjednoczonych z obrazami nakreślonymi przez Johna Steinbecka (Mak 2014), Hugo-Bader podróżuje zaś po Rosji trasą wytyczoną przez opowiadania Warłama Szalamowa (Hugo-Bader 2017) oraz *Reportaż z XXI wieku* autorstwa Siergieja Guszczewa i Michaiła Wasiljewa (Hugo-Bader 2011). W *Białej gorączce* inspiracją do wyruszenia w podróż są dla niego ponadto idee współtworzące amerykańską kontrkulturę z lat siedemdziesiątych XX wieku, co niewątpliwie także zadać pytanie o obecne w książce tego reportera nowodziennikarskie inspiracje.

SZTUKA REPORTAŻU JACKA HUGO-BADERA

Zasygnalizowane wcześniej tendencje, takie jak subiektywizowanie opowieści, intertekstualność, fragmentaryczność narracji, estetyzacja rzeczywistości, twórcze gry z konwencją gonzo czy próby podważenia paktu referencjalnego⁵, to element konstytutywny wielu prac Hugo-Badera. Autor takich tomów jak *W rajskiej dolinie wśród zielska*, *Biała gorączka*, *Dzienniki kołymskie*, *Długi film o miłości*. *Powrót na Broad Peak*, *Skucha czy Audyt* w swej dotychczasowej praktyce dziennikarskiej dał się poznać jako twórca chętnie i odważnie eksperymentujący z poetyką gatunków dziennikarskich. Jego książki pod wieloma względami mają charakter hybrydyczny: poprzez nagromadzenie w nich dynamicznych zwrotów akcji zbliżają się (jak miało to miejsce właśnie w przypadku nowodziennikarskich projektów) do powieści sensacyjnej, obfitują we fragmenty o charakterze autobiograficznym, naśladują klasyczną powieść drogi spod znaku Jacka Kerouaca i dziennik intymny. Obok form drukowanych reporter rozwija też projekty intermedialne, by przywołać tylko *Boskie światło* czy *Dziennik kołymski*, adresowane do użytkownika sieci i twórczo łączące w sobie tekst, obraz i film.

Swych wypraw – co istotne – Hugo-Bader nie klasyfikuje jako podróży, lecz myśli o nich jak o zawodowym obowiązku, który należy wykonać w możliwie najlepszy sposób:

[...] nie jestem podróżnikiem. [...] Jestem reporterem, a ponieważ mam taką specjalizację, która dotyczy byłego Związku Radzieckiego, czyli muszę tam czasami pojechać, udać się w podróż. Jednak to jest wtórne, bo pierwotne jest to, że jadę do pracy, w delegację. Nigdy nawet nie używam tego słowa „podróż”, jadę w delegację. Daleką, odległą, ale w delegację (Sztuba 2012).

Choć reporter w swych autotematycznych komentarzach nie zarzuca myślenia o dziennikarskiej misji, otwarcie przyznaje też, iż swą profesję traktuje także jako sposób na zarabianie pieniędzy. W trakcie swych wypraw chętnie sięga po krytykowaną chociażby przez Wojciecha Jagielskiego formę reportażu wcieleniowego, pozwalającego – zdaniem Hugo-Badera – jak żaden inny gatunek zbliżyć się do bohatera i spojrzeć na świat z tej samej co on perspektywy.

⁵ Paweł Zajas twierdzi, że jest on rodzajem obietnicy prawdomówności, składanej przez dziennikarza czytelnikowi (Zajas 2011).

Dziennikarz twierdzi, że w wykonywanym zawodzie pociąga go przede wszystkim fakt przemieszczania się, który wartościuje nawet wyżej od możliwości osiągnięcia wyznaczonego celu:

A dlaczego wolę „być w drodze” od „podróżowania”? Bo dla mnie najważniejszy jest ten czas, nim dotrę do celu, to „zanim”, to „jechać”, „przemieszczanie się niespiesznie”. Często, gdy spotykam się z moimi czytelnikami, mówię i piszę w dedykacjach, że w podróżowaniu najważniejsze to być w drodze, a nie u celu podróży (Hugo-Bader 2012: 6).

Zarzucenie postawy biernego słuchacza czy obserwatora na rzecz uczestnika opisywanych zdarzeń w istotnym stopniu wpływa na fakt, iż spod pióra Hugo-Badera wychodzą reportaże nasycone dużym ładunkiem emocjonalnym, niestroniące od naturalistycznych bądź ekspresjonistycznych opisów, a nawet balansujące na granicy etyki dziennikarskiej. Reporter, starając się scharakteryzować pokrótce swój warsztat, zaznaczał: „Piszę krwią, potem i łzami. Moje pióro jest napełnione czystymi emocjami. Tym wszystkim, co mnie rozwała od środka. Te emocje, które targają moimi bohaterami, udzielają mi się” (Stachowski 2014). Autotematyczne wypowiedzi Hugo-Badera mają niejednokrotnie charakter prowokacyjny; uderzają dosadnością i bezkompromisowością. W wywiadzie przeprowadzonym przez Adriana Stachowskiego dziennikarz deklarował, że pracując nad *Długim filmem o miłości...*, pojechał na Broad Peak, by „rozbijać dusze” himalaistów (Stachowski). W rozmowie z Agnieszką Wójcińską wyznał z kolei, że bohaterowie jego tekstów „muszą z siebie wypłuć wszystko” (Wójcińska 2011: 236). Kontrowersja staje się zatem elementem marki reportera, starającego się w ten sposób walczyć o uwagę odbiorców i niewątpliwie wyróżnić się na reporterskim parnasie.

Książki Hugo-Badera, także ze względu na ich niezwykle swobodne i twórcze podejście do reportażowej formy, doczekały się już kilku opracowań krytycznych. Omówieniu *Białej gorączki* wiele miejsca poświęca Jan Miklas-Frankowski, którego analizy koncentrują się przede wszystkim wokół kreacji autora-narratora. Badacz zauważa, że w tomie tym reporter realizuje uwagi Mariusza Szczygła, który stwierdził, że autor spogląda na Rosję z perspektywy waleśającego się psa (Miklas-Frankowski 2014). Dodać warto, że perspektywa ta – określona przez autora *Gottlandu* za pomocą obrazowej metafory – jest jedną ze szczególnie uprzywilejowanych przez nowodziennikarskich reporterów strategii narracyjnych, by przypomnieć tylko książkę Thompsona *Lęk i odraza w Las Vegas*. W niej także ogólne, panoramiczne spojrzenie zostało zastąpione przez perspektywę reportera, który nie tylko patrzy, lecz przede wszystkim doświadcza. „Prawdą” w reportażu nie jest dla autora pozorny obiektywizm narracji, lecz autentyczne odczucie oparte na własnych eksploracjach. Mateusz Zimnoch, wychodząc od przywołanych wyżej uwag autora *Gottlandu*, stawia punkt ciężkości gdzie indziej. Stwierdza mianowicie, iż perspektywa dziennikarza przypomina raczej perspektywę dziewiętnastowiecznego niespiesznego przechodnia – *flâneura* (Zimnoch 2012: 61). Trudno jednak – jak się zdaje – w pełni podzielić tę uwagę. Hugo-Badera cechuje bowiem nie tyle zimny ogląd i zdystansowana kontemplacja, ile zaangażowanie, chęć doświadczenia inności niejako na własnej skórze, które dostrzegalne jest w wielu jego pracach, a zwłaszcza we wspomnianych już realizacjach dziennikarstwa wcieleniowego. Monika Wiszniowska z kolei dokonuje trafnego usytuowania *Białej gorączki* na tle innych reportaży Hugo-Badera poświęconych Rosji, zwracając uwagę przede wszystkim na walory literackie prac tego autora

(Wiszniowska 2017; 2012). Podobny trop interpretacyjny przyjmuje Agnieszka Chrobak, akcentując kolażowość tomu Hugo-Badera, wynikającą z twórczego połączenia ze sobą form takich jak esej, dziennik, wywiad, felieton i reportaż (Chrobak 2012).

BIAŁA GORĄCZKA I EKSPERYMENTY Z REPORTAŻOWĄ FORMĄ

Otwierające *Białą gorączkę* porównanie twórczości Hugo-Badera do prac Kapuścińskiego w interesujący sposób nakreśla dwie perspektywy rozwoju reportażu literackiego. W sygnowanym nazwiskiem Szczygła wprowadzeniu do tomu zatytułowanym *Zamiast wstępu* czytamy:

Ryszard Kapuściński opisywał imperium z lotu ptaka; uchwycił mechanizmy myślenia, zachowań, procesów. Hugo-Bader opisuje imperium z perspektywy wałęsającego się psa; chwyta mechanizmy myślenia, zachowań, procesów i na dodatek szczura za ogon (Hugo-Bader 2011: 5).

Zderzenie panoramicznego oglądu rzeczywistości bliskiego autorowi *Imperium* z praktykowanym przez twórcę *Skuchy* przywiązaniem do detalu pozwala uchwycić główną oś przemian, jakim gatunek reportażowy poddawany był na przestrzeni lat. Hugo-Bader, w odróżnieniu od swego wielkiego poprzednika i powtarzając niejako za klasykami nowego dziennikarstwa, nie ma już ambicji stworzenia wieloaspektowej, syntetycznej narracji, która prezentowałaby czytelnikowi nie tylko samo zdarzenie, lecz także szeroki kontekst, w jakim można je osadzić. Metafora „wałęsającego się psa” konotuje raczej wybiórczość przedstawianych w tomie faktów, ale i oparcie dyskursu na własnych eksploracjach. Zapytany przez jednego z bohaterów książki, czy nie obawiał się, że jego samochód zostanie skradziony, reporter odpowiedział: „Ruszyłbym autostopem. Albo koleją. Albo gdzie indziej bym pojechał, a może został tam, na miejscu. To podróż jest ważna, a nie jej cel” (Hugo-Bader 2011: 209). Będąc świadomym niemożności holistycznego poznania, Hugo-Bader zasada swą narrację często na subiektywnych wrażeniach i osobistych doznaniach, będących jednym z konstytutywnych elementów nowodziennikarskiego dyskursu.

Możliwość spojrzenia na *Białą gorączkę* jak na tom reportażowy korespondujący z założeniami *New Journalism* zasygnalizowana została przez Hugo-Badera już we wstępie książki, gdzie piszący przywołuje kultowy film z lat siedemdziesiątych, mianując się kontynuatorem idei przyświecającej wówczas głównemu bohaterowi amerykańskiej produkcji:

Boże kochany! Toż nadarza się jedyna okazja, żeby powtórzyć wyczyn Kowalskiego! Amerykańskiego mechanicznego wojownika, półboga, samotnego jeźdźcy, ostatniej na tej planecie bohaterskiej duszy, dla której prędkość oznaczała wolność. Tak o nim mówili w *Znikającym punkcie*, głośnym amerykańskim filmie, który w latach siedemdziesiątych stał się buntowniczym manifestem mojego pokolenia. Wreszcie jest okazja, żeby zrealizować młodzieńcze marzenie i tak jak on samotnie przeskoczyć samochodem cały kontynent, tylko że mój jest dwa i pół razy większy od Ameryki [...] (Hugo-Bader 2011: 14).

Wzorem ówczesnych reporterów, jak chociażby Hunter S. Thompson, polski dziennikarz wyrusza w podróż do serca tym razem nie amerykańskiego, lecz rosyjskiego snu, opartego

na futurologicznych wizjach książki *Reportaż z XXI wieku*. Wyprawa ma jednocześnie rzeczywisty i wyobraźniowy charakter. Prócz tego, że podróż ma pozwolić autorowi poznać i opisać rosyjską topografię, wywołuje u piszącego liczne reminiscencje z lat minionych, pokazując jednocześnie, jak dalece wyznawane wówczas ideały odbiegają od tych, z jakimi spotyka się reporter w Rosji początków XXI wieku.

Dołączona do tomu mapa (Hugo-Bader 2011: 8) wskazuje, że Hugo-Bader udaje się z Moskwy do Władywostoku, zatrzymując się po drodze jeszcze w kilkunastu innych miejscowościach. Funkcję nawigatora pełni dla dziennikarza tom pt. *Reportaż z XXI wieku* z 1957 roku, pokazujący Rosję u początku nowego stulecia jako kraj przyszłości, w pełni nowoczesny i korzystający z zaawansowanych technologii. Książka ta, oparta w dużej mierze na wypowiedziach ekspertów oraz na futurystycznych wizjach snutych przez jej autorów, stanowi dla dziennikarza istotny punkt odniesienia, jest swoistym głosem w pozornym, intertekstualnym dialogu dwóch reportażyowych wizji Rosji. Hugo-Bader pragnie zweryfikować słuszność przewidywań swoich poprzedników, a jednocześnie skonfrontować ze sobą wyimaginowany i rzeczywisty obraz kraju Puszkina. Wiele rozdziałów swej książki podsumowuje cytatem z *Reportażu...*, tematycznie korespondującym z omawianym przez polskiego autora zagadnieniem. W zdecydowanej większości przypadków zabieg ten pozwala zdemaskować ułudę przewidywań Wasiljewa i Guszczewa, a jednocześnie zaakcentować ich wysoce afirmatywny stosunek do własnego kraju. Rosja w ich tekście zachwyca wysokim poziomem technologicznego rozwoju oraz troską o zdrowie i dobrobyt swych obywateli. W jednym z cytowanych przez autora *Białej gorączki* fragmentów czytamy:

A teraz przenieśmy się w odległą przyszłość i przejdźmy się jedną z ulic Moskwy XXI wieku. Czujecie, jakie czyste powietrze, jakby przesiąknięte aromatem łąk i lasów? Powodem tego jest nie tylko wielka ilość parków i skwerów. Jesteśmy na nadbrzeżu rzeki Moskwy. Spójrzcie, można policzyć wszystkie kamienie na jej dnie (Hugo-Bader 2011: 75).

Hugo-Bader, przyjmując postawę opartą na kontestacji, pokazuje, jak daleka od tych *quasi*-reporterskich wyobrażeń jest oglądana przez niego Rosja XXI wieku. Jednocześnie jednak zwraca uwagę, że określone mianem „reportażu” dzieło poprzedników jest wyłącznie zbiorem życzeniowych postulatów, które trudno oceniać w kategoriach mimetycznego odwzorowania rzeczywistości. Sam obserwuje Rosję nie tyle przez fasadę narodowego imperializmu i idealizmu, ile właśnie przez pryzmat wykluczenia, bezdomności, chorób, ubóstwa. Towarzyszące reporterowi rozczarowanie można porównać z demitologizacją idei „amerykańskiego snu”, jakiej na kartach *Lęki i odraży...* dokonał Thompson. W obu przypadkach sen o potędze (upowszechniany przecież także przez media) okazuje się mrzonką, w którą wiarę w społeczeństwie pozwalają podtrzymać alkohol bądź środki odurzające.

Podobnie jak nowodziennikarskie reportaże, *Biała gorączka* opiera się na intergatunkowości i przyjmuje formę tekstu synkretycznego, łączącego ze sobą elementy takie jak reportaż podróżniczy, esej, pamiętnik z podróży, dziennik, wywiad, sprawozdanie, a nawet słownik. Autor *Białej gorączki* przykładą ogromną wagę do formalnego zróżnicowania tekstu, twórczo wykorzystując potencjał rozmaitych gatunków dziennikarskich i literackich. I tak rozdział wprowadzający pt. *Maską w stronę wiatru* eksponuje historię podróży reportera, który

w pamiętnikarskim stylu opowiada o głównych problemach, napotykanym na poszczególnych etapach swojej wyprawy. W rozdział 296 *godzin* wplata Hugo-Bader fragmenty dziennika, wyodrębniając je jednak – co ciekawe – pochyłą czcionką. Rozdział *Szamanka od pijaków* został w całości skonstruowany w formie wywiadu z doktor Lubow Passar, pracującą jako psychiatrą na Syberii. Z kolei *Egzamin na świra, czyli mały i niepraktyczny rusko-polski słownik slangu hipisowskiego...* zbudowany został z mniej lub bardziej obszernych *quasi-encyklopedycznych* haseł, ułożonych w kolejności alfabetycznej. Co ciekawe, we wstępie do tego rozdziału, wyjaśniając czytelnikowi genezę jego powstania, Hugo-Bader deklaruje, iż zajęcie się tym właśnie tematem miało dla niego wyłącznie podłoże osobiste i wiązało się ze szczególnym zainteresowaniem kontrkulturą: „Korzystając ze sposobności, postanowiłem poszukać moich rówieśników, ludzi około pięćdziesiątki, którzy tak jak ja musieli zahipować w latach siedemdziesiątych” (Hugo-Bader 2011: 33). Reporter wyjaśnia, w jaki sposób amerykańskie ideały wolności i niezależności zderzyły się z rosyjską rzeczywistością i zostały przez nią wypaczone („Dan ma pięćdziesiąt lat. To taki hipis, który daje kaptcie, kiedy do niego przychodzisz” (Hugo-Bader 2011: 36); „W czasach radzieckich milicja bardzo często sama podrzucała hipisom narkotyki. Już za jeden gram marihuany można było dostać dwa lata więzienia” (Hugo-Bader 2011: 39); „Prawie wszyscy hipisi z pierwszego pokolenia, którzy nie umarli od przedawkowania, zostali prawosławnymi księżmi lub zakonnikami, a dziewczyny – żonami duchownych” (Hugo-Bader 2011: 48).

W swą reportażową narrację autor *Białej gorączki* chętnie wplata rozmaite sformułowania autotematyczne dotyczące samego procesu pisania, nawiązując tym samym pozorny dialog z czytelnikiem. Komentarze te nierzadko w ironiczny sposób odnoszą się do powstającego tomu, obnażając z jednej strony trudności, z jakimi musiał mierzyć się autor, z drugiej zaś jego stosunek do reportażowej formy, jej funkcjonalności i ograniczeń. Przypomnijmy chociażby, że wywiad przeprowadzony z Lubow Passar reporter przerywa słowami: „Poczekaj chwilę, bo akapit będzie za długi. Mów dalej” (Hugo-Bader 2011: 180). Z kolei we wstępie do rozdziału zatytułowanego *Biała gorączka* zwraca się do czytelnika następującymi słowami:

A teraz uważaj. W tym tekście czterdzieści cztery razy pada słowo „umrzeć”, „zabić”, „śmierć”. Jedenaście razy słowo „karabin”, piętnaście razy słowo „wódka” i tylko jeden raz słowo „miłość”, do tego nieszczęśliwa. Jak ci nie pasuje, nie czytaj (Hugo-Bader 2011: 153).

Sformułowanie to tylko pozornie zdaje się zniechęcać do dalszej lektury czy ostrzegać przed nagromadzeniem brutalnych scen. W istocie bowiem dziennikarz w niezwykle intrygujący sposób zapowiada swój tekst, w którym czytelnik może się spodziewać brutalności i sensacyjności. Podobną funkcję pełnią niestandardowe nagłówki i śródtytuły, takie jak chociażby *Symfonia kurewska c-moll* (Hugo-Bader 2011: 213), których poetyka również koresponduje z założeniami *New Journalism* i znajduje odzwierciedlenie chociażby w pracach Wolfe’a⁶. Zastosowana przez Hugo-Badera strategia z pewnością wykracza poza proste dziennikarskie

⁶ Wskazać warto chociażby niestandardowy nagłówek artykułu opublikowanego w 1963 roku na szpaltach „Esquire”: *There Goes (VAROOM! VAROOM!) That Kandy Kolorod (THPHHHHHH!) Tangerine-Flake Streamline Baby (RAHGHHHH!) Around the Bend (BRUMMMMMMMMMMMMMMMMMMM...)*.

informowanie, będąc rodzajem retorycznego chwytu, znanego odbiorcy chociażby ze szpalt prasy tabloidowej czy reportaży gonzo.

Integralną część tomu stanowią obszerne opisy przygotowań do podróży, będące nie tyle tłem, ile pełnoprawną częścią opowiadanej przez dziennikarza historii. Tym samym *Biała gorączka* może być czytana nie tylko jako opowieść o Rosji, ale także interesujące studium na temat ponowoczesnego podróżowania. Czytelnik dowiaduje się między innymi, jak wyglądały przygotowania do wyprawy, kto pierwotnie miał być jej sponsorem, a nawet jaką sumę przeznaczyła żona dziennikarza na zakup potrzebnego reporterowi samochodu:

Zdesperowany poszedłem do naczelnych. Rzuciłem mapę na stół, opowiedziałem o moich marzeniach, że jestem po rozwodzie z doktorem Kulczykiem i jak nie dadzą mi pieniędzy, wezmę od żony (bo ona trzyma kasę), ale to wstyd, żeby biedna kobieta sponsorowała „Wyborczą”. I dali. Ale na samochód nie starczyło, więc dwadzieścia pięć tysięcy złotych musiała wyłożyć żona (Hugo-Bader 2011: 16).

Wyjaśniając czytelnikowi motywację odrzucenia propozycji Kulczyk Tradex, oferującej reporterowi nowe audi Q7, Hugo-Bader podkreśla, że nawiązanie tego rodzaju współpracy stałoby w opozycji do teorii dziennikarstwa, jaką wyznaje. Podobnie jak nowodziennikarscy reporterzy z lat siedemdziesiątych, preferujący status wolnego strzelca od tworzenia pod dyktando określonych instytucji, wartością dla autora staje się twórcza niezależność. Decyduje się na zakup rosyjskiego „łazika”, który pozwoli mu przede wszystkim nie wyróżniać się, by zbliżyć się do spotykanych na trasie swej wyprawy osób:

Całą filozofię mojej pracy dziennikarskiej mogę streścić w dwóch słowach – wtopić się. Zlać z tłem, nie wyróżniać, nie rzucać w oczy, przemykać niepostrzeżenie, a w kołchozie Mieczta Ilicza biłbym moim Q7 po oczach jak kosmita (Hugo-Bader 2011: 15–16).

Hugo-Bader otwarcie podkreśla, że przyjęty przez niego model pracy nie pozwala mu spełniać funkcji postronnego obserwatora, lecz nakazuje odgrywać rozmaite role. Taka technika gromadzenia informacji była niezwykle bliska Thompsonowi, który zastosował ją, przez rok podróżując po Ameryce z członkami gangu motocyklowego Hells Angels i opisując swe doświadczenia w reportażu *Hell's Angels. Anioły piekiel*. Hugo-Bader chętnie wykorzystuje reportaż wcieleniowy, który z jednej strony pozwala dotrzeć do hermetycznych, zamkniętych grup czy środowisk, z drugiej jednak – niejako wbrew klasycznym założeniom sztuki reportażowej – zakłada konieczność sięgnięcia przez dziennikarza do rezerwuaru środków opierających się na kłamstwie, zmyśleniu, udawaniu. Tego rodzaju mistyfikacja – jak powiada Izabella Adamczewska – musi być zawsze dobrze udokumentowana, a czytelnik powinien być świadom jej zasadności (Adamczewska 2017: 90). W omawianym tomie zabieg ten został zastosowany w rozdziale pt. *Bomżycha*, traktującym o życiu rosyjskich bezdomnych. Chcąc zbliżyć się do tej społeczności, Hugo-Bader decyduje się wcielić w rolę jednego z jej członków. Co ciekawe, swą decyzję na kartach późniejszej *Skuchy* dziennikarz tłumaczył koniecznością empatycznego spojrzenia na losy bohaterów, których nie sposób zrozumieć inaczej, jak tylko chwilowo dzielając ich losy.

Kolegom reporterom, którzy nie cenią tego gatunku reportażu, czy raczej metodologii zbierania materiału, i mówią, że to jest robione tylko dla hecy, odpowiadam, że są w błędzie. Świat bezdomnych można opisać tylko z pozycji śmiecia leżącego na ulicy czy też z perspektywy wałęsającego się psa. Nigdy się nie dowiesz, jak ludzie (normalni) patrzą na poniewierający się na ulicy śmieć, jeśli nim nie będziesz (Hugo-Bader 2016: 295).

Opisany w rozdziale *Bomżycha* etap rosyjskiej podróży dziennikarza został w istocie wykreowany przez niego na potrzeby przygotowywanego tomu. Działając *incognito*, autor wpływa na zachowania pozostałych, nieświadomych jego roli i przyświecającego mu celu, bohaterów. Prowadzona niejako „od środka” reporterska narracja eksponuje doświadczenia i emocje Hugo-Badera, który – wzorem Thompsona – sięgając po mistyfikację, pragnie dotrzeć do prawdy opowieści.

Bomżycha, podobnie jak wiele innych rozdziałów *Białej gorączki*, została napisana typowym dla nowodziennikarskich narracji wysoce zbrutalizowanym, zasadzającym się na twórczej hiperboli językiem. Analizując ten reportaż, Zimnoch wskazuje, iż wykorzystana w nim estetyka wstrętu ma służyć przełamaniu kulturowego tabu i zbliżeniu się przez reportera do opisywanej rzeczywistości (Zimnoch 2016). Zauważyć jednak należy, że w przypadku tego tekstu granica między dziennikarskim informowaniem a epatowaniem jest w istocie niezwykle trudno uchwytna. Autor (wzorem Wolfe’owskiej *Próby Kwasu w Elektrycznej Oranżadzie*, gdzie tego rodzaju ekspresjonistyczne obrazy stanowią immanentną część reportażowej narracji) wielokrotnie sięga po naturalistyczne obrazowanie, eksponujące ludzką fizjologię, opisywaną najczęściej za pomocą słownictwa z potocznego rejestru:

Ja rozumiem – ryba tropikalna, rozgwiazda, muchomor, ale żeby taki kolor miał człowiek! Co kilkanaście kroków leży sponiewierany pijak z rozbitym łbem. Milicjanci nie zwracają na nich uwagi, a jak jedzie polewaczka, zmywa ich razem z rzygowinami (Hugo-Bader 2011: 372).

Zawarte w reportażu elementy voyeurystyczne wskazują na towarzyszącą reporterowi chęć podglądania bohaterów nieraz w sytuacjach intymnych („Nie wyszła za niego, ale dzielią kasę, żarcie i łóżce. [...] Łóżce to za dużo powiedziane. To góra gnijących i śmierdzących jak gówno szmat” (Hugo-Bader 2011: 389)). Dziennikarz za pomocą ekspresjonistycznego języka tworzy narrację możliwie najdokładniej oddającą stan, jakiego doświadcza wraz z pojawianiem się w jego samochodzie kolejnych napotykanym na syberyjskim trakcie Rosjan. W rozdziale pt. *296 godzin* charakteryzuje swych współtowarzyszy podróży w następujący sposób:

Wszyscy moi pasażerowie, mężczyźni, kobiety, a nawet dzieci, których zabierałem z drogi, wnosili do kabiny tęgi, syberyjski chłód, który w cieple po kilku minutach tracił świeżość i rześkość tajgi, niezwykłą urodę kontynentalnego klimatu. Zamieniał się w bardzo pospolity, słodkawo-kwaśny, duszący odór biedy. Smród niemytych pach, zasikanych gaci, żołądkowego soku, wstrętnego żarcia i rąk wycieranych w kapotę. Smród porzucenia, zapomnienia, odepchnięcia przez wszystkich – nieszczęścia po prostu, a dla wielu pierwszy syndrom bezdomności (Hugo-Bader 2011: 198).

Zawarty w pierwszej części powyższej cytacji niezwykle drobiazgowy opis zapachów przeradza się następnie w części drugiej w refleksję dalece – jak się zdaje – wykraczającą poza ramy reportażowego dyskursu. Wychodząc od bezpośrednich obserwacji, autor uzupełnia

je o metaforyczne sformułowania dotyczące społecznego odrzucenia swych bohaterów, ich wyobcowania i marginalizacji. Od czystej deskrypcji przechodzi Hugo-Bader w kierunku interpretacji, a nawet domysłów, jednoznacznie wykraczając tym samym poza dziennikarską sprawozdawczość.

Ekspresjonistyczne opisy, dosadne, momentami wulgarne słownictwo i naturalistyczne obrazowanie tworzą efekt przejawskawienia, zbliżając tekst Hugo-Badera do nowodziennikarskiej estetyki gonzo (Adamczewska 2014: 190). Wykorzystywana przez reportera gra reportażową konwencją ma na celu pozyskanie uwagi czytelnika, jak też poszukiwanie na gruncie twórczości niefikcjonalnej nowych form wyrazu. W tym kontekście interesująco jawi się zakończenie analizowanego tu tekstu, który reporter wieńczy sugestywną aposjopezą, znaną czytelnikowi z reportaży takich twórców dziennikarstwa gonzo jak Szczerek czy Thompson. Owo niespodziewane przerwanie opowieści w kulminacyjnym – jak się zdaje – momencie można uznać za swoistą grę z poetyką reportażu. *Bomżychę* wieńczy Hugo-Bader opowieścią jednej z bohaterek, która chce podzielić się swoją historią z reporterem, ale ten nie jest w stanie wysłuchać jej do końca:

Jak ci wstyd, myślę sobie, to nie przychodź do matki. Żyj swoim życiem i jej daj żyć swoim. Śpiz? Przez kilka lat byłam kucharką przy ekspedycji geologicznej na Uralu. Kiedyś samą jedną na całą zimę odcieło mnie od świata z siedemnastoma chłopami i... (Hugo-Bader 2011: 384).

Przypomnijmy tylko, że z bardzo podobnym konceptem spotykamy się w *Lęku i odrazie...*, gdzie reporter w kluczowym momencie przerywa narrację i wprowadza „Notę redaktorską”, w której czytamy: „Kaset z dalszymi fragmentami nie udało się odczytać, ponieważ były zalane lepkiem płynem, który uszkodził taśmy” (Thompson 2008: 209). Kapuściński w swej teorii reportażu podkreślał, że gatunek ten ma przede wszystkim tłumaczyć świat (Kapuściński 2007: 14–15). Sformułowanie to zdaje się stać w jawnej opozycji do omówionych wyżej strategii, których zastosowanie nie pozwala czytelnikowi poznać dalszych losów bohaterów. Hugo-Bader przerywa bowiem swą opowieść w kluczowym momencie, pozostawiając czytelnika w stanie niezaspokojonej ciekawości.

Z estetyką gonzo łączy *Białą gorączkę* także silnie wyeksponowany motyw podróży oraz trunki, których konsumpcję opisuje dziennikarz na poszczególnych etapach swojej wyprawy. Przedstawienie Rosji i jej mieszkańców Hugo-Bader podporządkowuje przede wszystkim swym osobistym doświadczeniom, stanowiącym główną ramę konstrukcyjną utworu. Proces autobiografizacji reportażowego dyskursu objawia się tu eksponowaniem przez piszącego swego bezpośredniego uczestnictwa w wydarzeniach. Uwagę zwraca często stosowany przez niego *praesens historicum*, mający na celu niejako unaocznienie opisywanych wydarzeń, zniwelowanie dystansu pomiędzy czasem podróży a momentem lektury. Dziennikarz pokazuje, w jaki sposób stara się zbliżyć do napotykanych na swej drodze Rosjan. W reportażu *Wściekle psy* można zauważyć, że – wzorem nowodziennikarskich autorów – reporter włącza do tekstu wspomnienia na temat pitego wspólnie z nimi alkoholu, pozostawiając jednak także (zgodnie z reportażową poetyką) wyraźne sygnały asercji (precyzyjna data, określone miejsce akcji):

Na razie telepie mną pierwszy solidny tej jesieni mróz. Pijemy w krzakach pod blokiem długim na siedemset metrów w syjpalnej dzielnicy Moskwy – Marino. Siedzimy na starych oponach, za

stolik mamy wielką szpulę po kablu elektrycznym. To poranna balanga z ogniskiem z okazji dnia rosyjskiego Milicjanta. Jest sobota, dziesiąty listopada 2007 roku, a jeden z nas to mient (Hugo-Bader 2011: 57).

Jak pisze Rybicka, w tekstach reporterów-podróżników tak wyraźne eksponowanie osoby dziennikarza motywowane jest nie tylko chęcią podkreślenia faktu osobistego uczestnictwa w opisywanych zdarzeniach. Zabieg ten jest bowiem także świadomą strategią mającą wyróżnić autora spośród innych twórców zajmujących się daną problematyką:

[...] dominacja „ja” pełni jednak inne funkcje. Nie chodzi bowiem jedynie o subiektywizację czy autokreację, ale nade wszystko o markowanie. *Travelebrities* działają jak *logo*, jako gwarancja określonych, kojarzonych z nimi jakości i cech, czy to stylu życia, czy modelu osobowego (Rybicka 2010: 123).

Uwagę społeczeństwa konsumpcyjnego w reportażu podróżniczym przyciągają – zdaniem badaczki – przede wszystkim tematy, takie jak magia, szamanizm czy egzotyka. Są one dobrze znanymi już „toposami, »formułami« dyskursu podróżniczego” (Rybicka 2010: 128), elementami zakorzenionymi w popkulturowym przedstawieniu obcych krajów. Hugo-Bader, bezpośrednio angażując się w opisywane wydarzenia, także sięga do powyższych zagadnień, gdy opisuje chociażby swe spotkanie z szamanką Anisją Ostur, które wspomina w następujący sposób:

Na koniec nabrała w usta tyle mleka, ile tylko się jej zmieściło. Miseczkę wsadziła w ręce, żeby jej nie przeszkadzała, zamachnęła się dobrze głową, niemal wzięła rozbieg i wypluła mi wszystko prosto w gębę (Hugo-Bader 2011: 137).

Autor pragnie być postrzegany jako *sui generis* „odkrywca”: interesujących zjawisk kulturowych, nowych przestrzeni, szokujących splotów okoliczności, niecodziennych historii zasłyszanych od napotykanych na swej drodze postaci. Dlatego wzorem nowodziennikarskich reporterów współkreuje rzeczywistość, przejawskrawia fakty i bardzo silnie angażuje się w wydarzenia.

PODSUMOWANIE

Podsumowując przedstawione wyżej analizy, należy zauważyć, iż *Biała gorączka* jest książką pod wieloma względami naśladowującą strategię narracyjne, wypracowane na gruncie nowego dziennikarstwa. Wyprawa Hugo-Badera ma charakter podróży rozgrywającej się niejako *hic et nunc*, planowanej i dokumentowanej na oczach czytelnika, o stale negocjowanym przez autora przebiegu. Reporter – deklarując swą niezależność i subiektywizm oglądu – odgrywa w trakcie jej trwania wiele ról: jest jednocześnie dziennikarzem, antropologiem, gawędziarzem i włóczęgą. Chętnie stylizuje się na członka opisywanych społeczności, pragnie być postrzegany jako „swój”, nie „obcy”. Sięga przy tym po rozmaite formy wyrazu (krecjonistyczne koncepty, reportaż wcieleniowy, turpistyczny momentami styl narracji),

twórczo łącząc ze sobą elementy zaczerpnięte z przestrzeni dziennikarskiej i literackiej. Reporter w autotematycznych komentarzach przygląda się wykonywanej przez siebie pracy, ujawnia przed czytelnikiem kulisy zawodu, wskazując na liczne ograniczenia, jakie wiążą się z przekładaniem zasłyszanych historii na słowo pisane. Odgrywane przez niego w przestrzeni tekstu role są zasadniczo nastawione na autokreację i autoprezentację.

W ujęciu Hugo-Badera podróż zostaje przedstawiona jako zapis indywidualnych doświadczeń jednostki, która postrzega rzeczywistość w mikroskali, rezygnując tym samym z panoramicznych ujęć. Mniej istotny wydaje się tu aspekt poznawczy, bardziej natomiast eksponowany jest spersonalizowany wymiar wyprawy, liczne przygody reportera, intrygujące detale. Tworzony przez tego autora reportaż podróżniczy nie jest już z pewnością próbą opowiedzenia czytelnikowi o nieznanym, odległym przestrzeniach, gdyż w dobie rozwoju internetu wszystko niemal zostało już odkryte i dla użytkownika sieci dostępne jest właściwie na wyciągnięcie ręki. Dziennikarz zdaje się mieć tego świadomość, dlatego różnicuje formy wypowiedzi, sięga po koncept pisarski (*vide*: wykorzystanie kolejnych przykazań z dekalogu dla oznaczenia poszczególnych podrozdziałów w *Skrawku nieba*), skupia się na nieznanym szerzej ciekawostkach, wykorzystuje suspens, tworzy narrację hybrydyczną, w wielu miejscach bliższą powieści drogi niż opierającemu się na założeniach paktu referencjalnego dziennikarstwu. Tym samym ukazuje Rosję jako kolaż wielu niezwykle zróżnicowanych obrazów i zjawisk, przefiltrowanych przez emocje i wrażliwość patrzącego.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewska, Izabella. 2017. *Granice kreatywności w reportażu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1: 77–93.
- Adamczewska, Izabella. 2014. *Wariacje na temat pewnego paktu. O dziennikarstwie gonzo*, „Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 3, 1: 187–204.
- Bauer, Zbigniew. 2011. *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?* w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Wojciech Furman i Jerzy Snopek (red.), *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Poltext.
- Chrobak, Agnieszka. 2012. *Poetyka współczesnego reportażu polskiego na przykładzie „Dzisiaj narysujemy śmierć” Wojciecha Tochmana i „Białej gorączki” Jacka Hugo-Badera*, „Konteksty Kultury”, 9: 171–188.
- Clifford, James. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, London: Harvard University Press.
- Cysewski, Kazimierz. 2000. *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego*, w: Jolanta Sztachelska i Elżbieta Dąbrowicz (red.), *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Dennis, Everette E. i William L. Rivers. 2011. *Other Voices: The New Journalism in America*, New Jersey: Transaction Publishers.
- Frukacz, Katarzyna. 2015. *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego”, 5: 49–61.

- Gawrycki, Marcin Florian. 2011. *Podglądając Innego. Polscy trawelebrycy w Ameryce Łacińskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Grzebałkowska, Magdalena. 2015. *1945. Wojna i pokój*, Warszawa: Agora.
- Hofman, Iwona. 2016. *Nowe Dziennikarstwo. Próba rekonstrukcji modelu*, „Athenaeum”, 49: 67–77.
- Hugo-Bader, Jacek. 2011. *Biała gorączka*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Hugo-Bader, Jacek. 2017. *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Hugo-Bader, Jacek. 2012. *Kiedyś byłem psem*, „Kontynenty”, 1: 6–13.
- Hugo-Bader, Jacek. 2016. *Skucha*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Jagielski, Wojciech. 2009. *Nocni wędrowcy*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kąkolewski, Krzysztof. 1987. *Wańkowicz krzepi. Wywiad rzeka*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Kaliszewski, Andrzej. 2006. *Gatunki dziennikarskie a język*, w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski i Wojciech Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Kaliszewski, Andrzej i Edyta Żyrek-Horodyska. 2018. *Fakty i artefakty. Formy paraartyścyczne w mediach*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Kapuściński, Ryszard. 2005. *Podróże z Herodotem*, Kraków: Znak.
- Koturbasz, Barbara. 2009. *Multimedialne podróżopisarstwo, czyli narodziny trawelebryty*, „Panoptikum”, 8: 117–124.
- Mak, Geert. 2014. *Śladami Steinbecka. W poszukiwaniu Ameryki*, przeł. M. Diederer-Woźniak, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Markiewicz, Henryk. 1983. *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miklas-Frankowski, Jan. 2014. *“Opisuję świat z poziomu trotuaru”. Strategia reporterska Jacka Hugo-Badera na przykładzie „Białej gorączki”*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, 4: 29–39.
- Niedzielski, Czesław. 1966. *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pawłowska, Agnieszka. 2011. *Kultura wyczerpania czy czerpania*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,2040> [26.05.2019].
- Rott, Dariusz. 2012. *Badania strategii autoprezentacyjnych we współczesnym reportażu podróżniczym (na przykładzie Wojciecha Cejrowskiego)*, w: Magdalena Ślawska i Małgorzata Kita (red.), *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną. T. 1. Stan wiedzy i postulaty badawcze*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Rosiak, Dariusz. 2015. *Ziarno i krew. Podróż śladami bliskowschodnich chrześcijan*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Rybicka, Elżbieta. 2010. *Trawelebryty – markowanie dyskursu podróżniczego*, „Kultura Współczesna”, 3: 117–134.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/podroz;2502690.html> [11.02.2018].
- Stachowski, Adrian. 2014. *Wykonuję taki zawód. Rozmowa z Jackiem Hugo-Baderem*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html?print=1> [12.02.2018].
- Szczerek, Ziemowit. 2015. *Siódemka*, Kraków: Korporacja Ha!art.

- Szczygieł, Mariusz. 2017. *Gdybym miał opisać JA reportera stylu gonzo, tobym napisał: „JA samo sobie robi laskę”*, na: <http://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,22322875,gdybym-mial-opisac-ja-reportera-stylu-gonzo-tobym-napisal.html> [26.05.2019].
- Sztachelska, Jolanta. 1997. *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. połowie XIX i na początku XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*, Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sztuba, Danuta. 2012. *Jacek Hugo-Bader: Nie jestem reportażystą, ani podróżnikiem – jestem reporterem*, <http://1www.portalmedialny.pl/art/33656/jacek-hugo-bader-nie-jestem-reportazysta-ani-podroznikiem-8211-jestem-reporterem.html> [12.2.2018].
- Thompson, Hunter S. 2008. *Lęk i odraza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, Warszawa: Wydawnictwo Niebieska Studnia.
- Wańkiewicz, Melchior. 1971. *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: tegoż, *Od Stołpców po Kair*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wiszniewska, Monika. 2012. *Literackie podróże po Rosji Jacka Hugo-Badera*, „Konteksty Kultury”, 9, 125–137.
- Wiszniewska, Monika. 2017. *Zobaczyć – opisać – zrozumieć. Polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wolny-Zmorzyński, Kazimierz. 2004. *Reportaż: jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, Warszawa: WSiP.
- Wójcińska, Agnieszka. 2011. *Reportery bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Zajas, Paweł. 2011. *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Zimnoch, Mateusz. 2016. *Wstręt jako miejsce prawdy. Transgresywne doświadczenie abiektu w reportażu „Bomżycha” Jacka Hugo-Badera*, „Teksty Drugie”, 1: 126–142.
- Zimnoch, Mateusz. 2012. *Fikcja jako prawda. Referencjalność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, 1: 44–66.

NEW-JOURNALIST EXPERIMENTS WITH THE FORM OF TRAVEL REPORTING.

JACEK HUGO-BADER *WHITE FEVER* CASE

The purpose of this article is to discuss *Biała gorączka (White fever)* by Jacek Hugo-Bader which can be treated as a text which correspond with the main ideas of the New Journalism. The analysis of *Biała gorączka* show that the image of Russia outlined in this volume is inspired by road novel and gonzo journalism. The contemporary travel reportage strongly exposes the author's impressions and opinions. It establishes dialogue with the reader and looks for inspiration in the language characteristic for fictional genres. The journalist-traveler presents numerous limitations of reportage and often uses the elements characteristic for literary and journalistic genres.

Keywords: reportage, journey, Jacek Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Russia