

Adam Mazurkiewicz\*

## Gra z konwencją literatury dokumentu w powieści Hanny Sokołowskiej *Kosa*, czyli ballada kryminalna o Nowej Hucie

Wiek XX określany jest przez Zygmunta Ziątka mianem „wieku dokumentu”. Badacz, podkreślając rolę literatury faktu w tworzeniu panoramy historii najnowszej literatury, dostrzega jednakże zarazem nieadekwatność tradycyjnego podziału na beletrystykę i formy faktograficzne:

Na naszych oczach zanikła, rozmyła się, odeszła do historyczno-literackiej przeszłości opozycja „dokumentu” i „literatury”, opozycja, która stanowiła jedną z podstawowych kategorii porządkujących doświadczenie prozy XX wieku<sup>1</sup>.

Istotnie, słuszność intuicji badacza potwierdzają nie tylko utwory powstałe w ubiegłym wieku, lecz i te publikowane w pierwszych latach obecnego stulecia. Również w literaturze najnowszej, powstającej w drugiej dekadzie XXI wieku, można dostrzec kontynuację trendów, które stały się dla Ziątka podstawą hipotezy o dokumentaryzmie jako dominancie estetycznej powojennej literatury.

---

\* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, e-mail: [adammazurkiewicz@o2.pl](mailto:adammazurkiewicz@o2.pl)

<sup>1</sup> Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999, s. 5. Nie inaczej postrzegają mariaż zjawisk z kręgu beletrystyki i literatury faktu autorzy wprowadzenia do gatunków dziennikarskich, podkreślający transgresyjny charakter XX-wiecznej literatury (zob.: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, *Podstawowe pojęcia oraz problemy dotyczące rodzajów i gatunków dziennikarskich*, w: *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, red. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 16). Filozoficzne uzasadnienie naszkicowanych tu procesów kulturowych można odnaleźć w rozważaniach Odo Marquarda: „Czy to, co rzeczywiste i to, co fikcyjne, naprawdę tworzy przeciwieństwo? Czy może samo to przeciwieństwo jest fikcyjne? [...] Był taki czas, w którym [...] to, co realne, i to, co fikcyjne, pozostawały w rzeczywistym przeciwieństwie; ale nie żyjemy już w tym czasie; dziś realność i fikcja występują już tylko jako amalgamat i już nigdzie w czystej postaci: stadium pozytywne jest stadium spod znaku fikcji” (tenże, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 155).

Nie inaczej traktuje relację literatura–dokument Roch Sulima, akcentujący przemiany świadomości literackiej pod wpływem pojawienia się w jej obrębie form dokumentalnych; według badacza wzmagają one poczucie płynności i otwartości zakresu sztuki słowa fundowanego na tradycji literackiej<sup>2</sup>.

Należy jednak – przy podobieństwie tendencji zauważalnej w rodzimej prozie po 1945 roku i tej powstającej niejako *in statu nascendii* – zastanowić się, czy można mówić o tożsamej motywacji przyświecającej pisarzom, czy też może podobieństwo to ma charakter jedynie powierzchowny. Kwestia ta wydaje się tym bardziej istotna, że w najnowszej literaturze można obserwować pojawianie się gier genologicznych; co znamienne, są one charakterystyczne nie tylko (i nie przede wszystkim) dla twórczości wysokoartystycznej i awangardowej, ale i popularnej, która współcześnie przejmując coraz częściej funkcje zarezerwowane dotychczas dla wysokiego obiegu kultury. Toteż w sytuacji, gdy „literatura gatunków” (termin ten intencjonalnie odnosimy do koncepcji „kina gatunków” Ricka Altmana, dla której punktem wyjścia był zresztą gatunek literacki<sup>3</sup>) przestaje spełniać funkcję ludyczną, konieczny staje się namysł nie tylko nad społeczno-kulturowymi konsekwencjami owego faktu, lecz i nad przemianami poetyki utworów, których autorzy inspirują się różnymi rejestrami kultury. Być może bowiem mamy do czynienia obecnie z przewartościowaniami prowadzącymi nie tylko do zaników obiegów kulturowych, ale i koncepcji rudymenarnych pojęć, do których należy termin „literatura faktu”. Sulima podkreśla:

Relacje pomiędzy dokumentem a literaturą stworzyły w kulturze współczesnej odrębną konstelację faktów. [...]. Dokument i literatura znalazły się w polu wspólnym, a wspólnotę gwarantuje odniesienie do innych masowych zjawisk w kulturze, których istnienie w praktyce odczuwamy<sup>4</sup>.

Sygnalizowana tu kwestia, podnoszona przez Sulimę, znajduje szczególny wyraz w filmie; w medium tym można dostrzec tendencję do unieważniania granicy pomiędzy filmem faktu i fikcji. Reprezentatywnym dla tej tendencji zjawiskiem z kręgu twórczości telewizyjnej jest fenomen „telenoweli dokumentalnej”, np. *Londyńczycy* (Polska 2008, reż. Wojciech Smarzowski, Kordian Piwowarski), *W-11. Wydział śledczy* (Polska 2004–2014, reż. Jacek Januszyc), *Trudne sprawy* (Polska 2011–, reż. Okił Khamidow i in.). W kręgu paradokumentu pozostaje również *reality show*, np. *Big Brother* (2001–2008)<sup>5</sup>. Dość często też – złasz-

<sup>2</sup> Zob.: R. Sulima, *Dokument i literatura*, KAW, Warszawa 1980, s. 6.

<sup>3</sup> Zob.: R. Altman, *Kino gatunków*, przekł. M. Zawadzka, PWN, Warszawa 2012, s. 42–46.

<sup>4</sup> R. Sulima, dz. cyt., s. 7.

<sup>5</sup> Zob.: E. Godard, *Reel Life: The Social Geometry of Reality Show*, w: *Survivor Lessons. Essays on Communication and Reality Television*, red. M.J. Smith, J. Smith, A.F. Wood,

cza w kinie autorskim – można obserwować gry z konwencją dokumentalną, polegające na zaproszeniu odbiorcy do zabawy w zawieszenie niewiary wobec prezentowanych mu na ekranie zdarzeń; do najsympliczniejszych obrazów z kręgu filmów imitujących kino faktu (tzw. *mock-documentary*) należy *Zelig* (USA 1983, reż. Woody Allen), *Rok diabła* (Czechy 2002, reż. Petr Zelenka) oraz *Czeski sen* (Czechy 2004, reż. Vit Klusak, Filip Remunda).

Niezależnie od różnic, wynikających z immanentnej poetyki reżyserów przywołanych tu obrazów, zwraca uwagę wspólne im upatrywanie możliwości tkwiących w konwencji dokumentalnej jako „donosie z (pozaartystycznej) rzeczywistości”: dokument uwierzytelnia fikcję artystyczną, ta zaś pozwala spojrzeć na kino faktu przez pryzmat ostentacyjnie subiektywnego kreowania wizji świata, proponowanego przez twórców filmu fabularnego<sup>6</sup>. Co więcej, obecność ta jest tym bardziej oczywista, jeśli przyjmiemy za Sarah Kozloff, iż „efekt rzeczywistości” wywołuje silniejsze emocje odbiorcy niż tekst fikcyjny<sup>7</sup>.

---

McFarland&Company Inc., Jefferson-London 2003, s. 73–96; B. Griffen-Foley, *From Tit-Bits to Big Brother. A Century of Audience participation in the Media*, „Media, Culture & Society” 2004, nr 26, s. 533–548.

<sup>6</sup> Zob.: L. Torchin, *Cultural Learnings of „Borat” Make for Benefit Glorious Study of Documentary*, „Film & History” 2008, nr 38, s. 53–63. Obecnie naszkicowane tu tendencje właściwe dla nurtu *mock-documentary* można zresztą odnaleźć również w produkcjach telewizyjnych, np. serialu *Reno 911* (USA 2003–2009, reż. Robert Ben Garant i in.); zob.: J. Mast, *New Directions in Hybrid Popular Television: a Reassessment of Television Mock-Documentary*, „Media, Culture & Society” 2009, nr 31, s. 231–250. Zdarza się też, że imitacja zostaje spotęgowana: w przypadku *Lipy* Piotra Weresniaka (1996; publikacja 2006) mamy do czynienia z tekstem kultury, który można odczytywać jako utwór literacki stylizowany na telewizyjny reportaż, będący *de facto* imitacją tego gatunku. W uwagach realizacyjnych czytamy: „*Lipa* jest stuprocentową mistyfikacją. Wszystko powinno wyglądać tak, jak w «taśmowym» reportażu TV robionym na beta-camie typu: «przyjechała telewizja». Choć «reportaż» ten ma odznaczać się większą niż zwykle dbałością o warstwę plastyczną (realizacyjną również), sporo w nim typowo telewizyjnych chropowatości i niedoróbek. Wszystkie te drobne, ale widoczne kikszy służyć powinny jednej sprawie: *Lipa* powinna do złudzenia przypominać reportaż TV; nie może być najmniejszych wątpliwości, że to, co widać na ekranie to całkowita prawda – prawda, do jakiej przez wiele lat przyzwyczaili nas dokumentaliści. Mistyfikacja *Lipy* polega zatem na tym, że pod pozorem «gorącego materiału dokumentalnego» pokazuje w całości wymyślone postacie i fikcyjne wydarzenia” (P. Weresniak, *Lipa*, Warszawa 2006, <http://piotrweresniak.files.wordpress.com/2009/12/lipa-scenariusz.pdf> [dostęp: 24.11.2014]).

<sup>7</sup> Zob.: S. Kozloff, *Teoria narracji a telewizja*, przeł. E. Stawowczyk, w: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R.C. Allen, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1998, s. 73–75. Nie należy tu zapominać oczywiście również o innej cesze nawiązań międzytekstowych, inspirowanych poetyką literatury faktu. Poświadczają one bowiem, iż utwór beletrystyczny nie musi być osadzony jedynie w kontekście dzieła sztuki, lecz może stanowić potwierdzenie historycznego wymiaru funkcjonowania utworu; Czesław Miłosz podkreślał: „Używanie cytatów, odwoływanie się do poprzedników nie musi być inkrustacją literackimi klejnotami. To jest odwoływanie się do wymiaru historycznego, który jest bardzo istotną częścią rzeczywistości” (za: R. Górczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 303).

Dla zauważalnych w kinie tendencji do łączenia faktu i fikcji można odnaleźć zjawiska analogiczne w literaturze. Jednym z utworów proponujących – zbliżoną w konwencji do założeń filmowego nurtu *mock-dokumentary* – grę z czytelnikiem, jest powieść Hanny Sokołowskiej *Kosa, czyli ballada kryminalna o Nowej Hucie* (2012). Pozornie jest to – zgodnie ze wskazówką genologiczną zawartą w tytule – utwór z kręgu literatury kryminalnej. Jednakże już choćby pobieżna lektura nakazuje czytelnikowi zachowanie ostrożności w klasyfikowaniu gatunkowym. Jakkolwiek bowiem narracja koncentruje się na poszukiwaniach sprawy zabójstwa nauczycielki oraz seryjnego mordercy (nie mamy zresztą pewności czy nie jest to ta sama osoba), nie ono stanowi oś fabularną, organizującą kompozycję całości. Co więcej, wraz z rozwojem zdarzeń dochodzimy do wniosku, iż zagadka morderstw nie jest w utworze Sokołowskiej najważniejsza, autorka zaś elementy literatury kryminalnej (akt dokonania zbrodni, poszukiwanie winnego/winnych) traktuje w sposób pretekstowy, wikłając tropy do tego stopnia, że czytelnik nie potrafi za nimi nadążyć<sup>8</sup>.

Ową tendencję do *reductio ad absurdum* można zauważyć zwłaszcza w nakładaniu się na siebie kolejnych wątków kryminalnych: ilość zbrodni i bohaterów podejrzanych o ich popełnienie z różnorodnych powodów sprawia, iż mógł je popełnić każdy, mimo że (pozornie) żadna z postaci nie miała ku temu okazji. To też sytuację czytelnika poszukującego w utworze realizacji schematu właściwego literaturze kryminalnej można porównać do tej, w jakiej znajduje się odbiorca *quasi-kryminałów* Stanisława Lema; Jerzy Jarzębski pisał o jednym z nich, *Sknocnym kryminale* (pierwodruk 2009):

Można [...] się zastanawiać, czy intencją Lema było napisać klasyczny kryminał, czy kryminał w stylu „Śledztwa” bądź „Kataru”, operujący takim przepełnieniem znaczących elementów, że się w nich detektyw zagubi, a rozwiązanie albo nie nastąpi, albo będzie przypadkowe, niczym akt łaski ze strony autora pod adresem bohaterów i czytelnika, których nie można przecie pozostawiać w stanie rozjątrzonej i niezaspokojonej ciekawości<sup>9</sup>.

Zarazem jednak pomiędzy przywołanymi tu utworami Lema a powieścią Sokołowskiej istnieje zasadnicza różnica: czytelnik *Śledztwa* (w mniejszym stopniu również *Kataru*) nie musi akceptować zaproponowanego przez pisarza rozwią-

<sup>8</sup> Zarazem, paradoksalnie, autorka *Kosy*... utrzymuje powolne tempo akcji, dzięki czemu można znaleźć dla powieści kulturowy punkt odniesienia w ideologii ruchu *Slow Cinema*. Jego reprezentanci (m.in. Lisandro Alonso, Aleksander Sokurov, Albert Serra) akcentują rangę stylistycznej innowacji i indywidualistycznej ekspresji (zob.: M. Stelmach, *Wyzwolenie kina. Narracja w „Slow Cinema”*, „EKRAŃY” 2014, nr 1, s. 23–26).

<sup>9</sup> J. Jarzębski, *Niedokończona potrawa*, [posłowie do:] S. Lem, *Sknocny kryminał*, Warszawa 2009, s. 183.

zania, jednak jest ono w pełni umotywowane w ramach świata przedstawionego jego szczególną koncepcją, będącą – jak określa ją Andrzej Stoff – świadectwem „statystycznej wizji świata”<sup>10</sup>. Toteż, jakkolwiek istotnie w Lemowskich quasi-kryminałach nie można wskazać przestępcy (w istocie jest nim przypadek, ten zaś trudno uznać za winnego), zbrodnia – czy też raczej noszące jej znamiona wydarzenia – zostaje zrjonalizowana poprzez odwołanie do teorii chaosu jako zasady rządzącej rzeczywistością. Stoff pisze:

Lem daje [...] jednoznaczna odpowiedź: rzeczywistością rządzi przypadek, a wszelkie związki faktów i konieczności, jakich się w niej dopatrujemy nie są odbiciem rzeczywistej struktury świata, lecz wyłącznie przejawem strukturalizujących wysiłków naszej świadomości<sup>11</sup>.

Odczytanie powieści Lema-prozaika, zaproponowane przez Stoffa jest tym istotniejsze, że stoi w sprzeczności z rozumieniem literatury kryminalnej, jakie zaproponował Lem-teoretyk:

Klasyczny kryminał jest zagadką, której ostatnie strony odpowiadają na pytania: kto popełnił występki, w jaki sposób i dlaczego. Autor – tego wymaga konwencja – zobowiązany jest wyjawic czytelnikowi sprawcę, jego motywy oraz technikę działania<sup>12</sup>.

Tymczasem Sokołowska kreśli wizję rzeczywistości, która jedynie pozornie zbliża się do koncepcji Lema-pisarza, rezygnując przy tym całkowicie z możliwości dostrzeganych przez Lema-badacza: wprawdzie przypadek odgrywa w świecie przedstawionym powieści istotną rolę, lecz zbrodnie (tj. zabójstwo nauczycielki i kilku nastolatków) popełniła konkretna jednostka, personalnie za nie odpowiedzialna. A mimo to nie sposób jej wskazać; istnieją jedynie domniemania, kim osoba ta może być. Co więcej: również sama zbrodnia zostaje odsunięta na plan dalszy do tego stopnia, że przesłania ją codzienne życie, na które zdaje się mieć ona wpływ jedynie znikomy; jest ona raczej niedogodnością niż wyrazem załamania porządku społecznego – ten bowiem już dawno rozpadł się pod wpływem osobliwości ustroju politycznego. Janusz R. Kowalczyk podkreśla:

<sup>10</sup> Zob.: A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, PWN, Warszawa 1983, s. 105.

<sup>11</sup> Tamże, s. 106. Z perspektywy epistemologicznej znacząca staje się konkluzja Stoffa, zauważającego następującą prawidłowość: „*Sledztwo* przedstawiało fazę żywienia złudzeń, że pod pozorem przypadku istnieje jednak jakaś konieczność, *Katar* – fazę zrozumienia sytuacji” (tamże, s. 132).

<sup>12</sup> S. Lem, *O powieści kryminalnej*, w: tegoż, *Wejście na orbitę. Okamgnienie*, Agora SA, Warszawa 2010, s. 53.

W *Kosie* sensacyjna intryga schodzi niekiedy na drugi plan wobec wyrażenie za-rysowanej opowieści o kresie świetności przemysłowego rejonu miasta, kiedy to gierkowska propaganda sukcesu, po pewnym ożywieniu gospodarczym, gwałtownie zaczęła chwiać się w posadach. Z kronikarskim zacięciem przywołuje autorka realia „przejściowych” braków na rynku elementarnych produktów powszechnego użytku, ze spożywczymi włącznie. I codzienną, nerwową krzątaniem zdesperowanych oby-wateli, upokorzonych wystawianiem w sklepowych kolejkach w celu nabycia (a de facto zdobycia) podstawowych towarów<sup>13</sup>.

Zasadne przeto wydaje się postawienie pytania o powód, dla którego autorka odwołała się do schematu właściwego literaturze kryminalnej, skoro decyduje się zarazem zmodyfikować schemat fabularny do tego stopnia, by unieważnić kon-stitutywną dla niego figurę zbrodni?

Do pewnego stopnia odpowiedzią na podnoszone tu wątpliwości jest uwa-ga Czesława Niedzielskiego, intencjonalnie odnosząca się do immanentnej cechy reportażu jako formy (para)literackiej, jaką jest przybliżenie odległego czytel-nikowi problemu poprzez odwołanie się do tego, co odbiorcy pozostaje znane. Stworzony w ten sposób zostaje „aparatus porozumienia”, będący obrazem skon-wencjonalizowanego (poprzez banalizację) obrazu rzeczywistości<sup>14</sup>. W powie-ści niewątpliwie funkcję wspomnianego przez badacza „aparatus porozumienia” pełni powszechnie rozpoznawalna konwencja literacka. Jest ona jednakże nie tyle celem samoistnym, co negatywnym punktem odniesienia, toteż można okre-ślić *Kosę*... mianem metakryminału, w którym elementy konwencji kryminalnej zostają podporządkowane namysłowi nad statusem gatunku w kontekście jego

<sup>13</sup> J.R. Kowalczyk, „*Kosa*”, „Culture.pl”, <http://culture.pl/pl/dzielo/kosa> [data wpisu: 4.11.2013; do-stęp: 18.11.2014]. Sygnalizowane tu przeniesienie akcentów podkreśla jeden z internetowych recenzentów utworu: „Motyw kryminalny sam w sobie jest dramatyczny, tym bardziej, że poniekąd dotyczy głównych bohaterów, ale nie to jest najbardziej przerażające. Straszna jest rzeczywistość, w której przyszło tym ludziom żyć, dorastać, zakochiwać się. Sąsiadka donosi milicji na sąsiadkę, bo tamta ma więcej papieru toaletowego, mydło Palmolive i wytrzasnęła skądś kabanosy. Stanowiska zdobywa się za pomocą donosów i szantażu, a «kartami przetargowymi» są: kielbasa toruńska, perfumy Pani Walewska, zagraniczne papierosy i rajstopy w kolorach byle nie cielistych. Dla zdobycia szynki na święta trzeba opracować całą skomplikowaną logistykę stania w kolejkach i łapówek” (K. Krzan, *Kry-minal socjalistyczny*, „granice.pl. wszystko o literaturze”, <http://www.granice.pl/recenzja,kosa-czyli-ballada-kryminalna-o-nowej-hucie,6566> [dostęp: 18.11.2014]; w innej recenzji czytamy: „Książka przenosi czytelników w atmosferę Nowej Huty lat 70. [...] Kryminał doskonale oddaje realia socreali-tycznej dzielnicy Krakowa epoki Gierka. Możemy się dowiedzieć, ile kosztowały podstawowe pro-duktu spożywcze, gdzie i jak się je zdobywało, w co ubierali się ówczesni mieszkańcy Krakowa i jak wyglądało życie codzienne. Książka może zainteresować nie tylko dzięki doskonale poprowadzonemu wątkowi kryminalnemu, ale także poprzez przeniesienie czytelnika w klimat lat 70.” ([?], *Pierwszy nowohucki kryminał*, „Kuznia Literacka”, <http://kuznia.art.pl/nawosci-wydawnicze/587-kosa-czyli-ballada-kryminalna-o-nowej-hucie-hanna-sokolowska.html> [dostęp: 18.11.2014].

<sup>14</sup> Zob.: C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentalnej. Podróż – powieść – reportaż*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1966, s. 148.

przemian związanych z pełnieniem przez niego – również w rodzimej literaturze, jakkolwiek jest to tendencja znamienita głównie dla „skandynawskiej szkoły kryminału” – w coraz większym stopniu funkcji krytyki społecznej<sup>15</sup>.

Co więcej, nie istnieje w ramach świata przedstawionego nadrzędny narrator, który uporządkowywałby sposób relacjonowania fabularnych wypadków, pozwalając czytelnikowi na ich chronologiczne i przestrzenne uporządkowanie. Te same zdarzenia poznajemy z perspektywy wielu ich uczestników, w związku z czym niemożliwe staje się odróżnienie referowania wypadków od ich interpretacji przez pryzmat doświadczeń bohatera<sup>16</sup>. Na konsekwencje tego zabiegu zwraca uwagę Magdalena Roszczynialska w rozprawie z pisarką:

W typowym kryminale jest narrator, który panuje nad całością i prowadzi czytelnika za kolejnymi krokami śledztwa, w dawniejszym posiłkowano się też figurą adresata narracji detektywnej, tak, żeby czytelnik miał szansę na rozumienie posunięć śledczego. Natomiast tu jest to zrobione zupełnie inaczej, brak nadrzędnej świadomości narratorskiej i nie ma postaci detektywa<sup>17</sup>.

Subiektywizacja narracji nie jest oczywiście zabiegiem właściwym najnowszej twórczości; ile jednak w modernistycznej literaturze umożliwiała liryzację świata przedstawionego, w powieści Sokołowskiej raczej wskazuje na niemożność osiągnięcia obiektywnego poznania, do którego powinien dążyć twórca literatury dokumentu<sup>18</sup>. W tym bowiem nawet jeśli pojawia się element fikcjonalizacji,

<sup>15</sup> Być może należy określić powieść Sokołowskiej mianem „postkryminału” z uwagi na pretekstowy sposób wykorzystania rekwizytorni właściwej dla literatury kryminalnej. Niezależnie jednak od tego, czy uznamy *Kosę...* za „postkryminał”, czy szczególnie literackie świadectwo postpamięci, nie należy ona do kręgu literatury popularnej. Wykorzystywany wzorzec gatunkowy uległ w powieści nazbyt daleko posuniętej modyfikacji, aby „czytelnik naiwny” mógł go zaakceptować i odnieść do własnych doświadczeń lekturowych.

<sup>16</sup> Na sygnalizowany tu problem można oczywiście spojrzeć w odmienny sposób, jaki otwiera filozofia postmodernistyczna; Robert Spaemann na marginesie rozważań nad statusem osoby zauważa: „Tego, jak sobie przedstawiamy samych siebie, nie możemy jednoznacznie odróżnić od tego, czym od zawsze jesteśmy. Podobnie daremna jest próba odróżnienia rzeczywistości od naszej interpretacji rzeczywistości. Wszystkie tego rodzaju odróżnienia prowadzą raczej do nowej interpretacji. Jest nawet odwrotnie: im uboższe, bardziej bezosobowe i abstrakcyjne są schematy naszej interpretacji świata, tym mniej odsłaniają nam one to, co jest” (tenże, *Osoby. O różnicy między kimś a czymś*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 109–110). Z tej perspektywy można odnieść do powieści Sokołowskiej uwagę Marcina Zimnocha o reportażu jako gatunku „rozszerzającym rzeczywistość” – właśnie o interpretację tego, co staje się jego tematem (zob.: tenże, *Reportaż w płynnej nowoczesności*, „Znak” 2012, nr 682 [marzec], s. 118).

<sup>17</sup> „Bawiło mnie odtworzenie czegoś w określonym stylu”. Z *Hanną Sokołowską, autorką „Kosy, czyli ballady kryminalnej o Nowej Hucie” rozmawia Magdalena Roszczynialska*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2013, nr 1, s. 177.

<sup>18</sup> Możliwa jest jednakże również inna interpretacja owej „nieobecności” jednego narratora: Marta Piotrowska zauważa iż „przedwirtualny” człowiek to wytwór świata, którego stałość

zostaje on podporządkowany zdarzeniom niefikcyjnym<sup>19</sup>. Nieprzypadkowo Marietta Szaginanian, dookreślając rolę reportażu w życiu kulturalnym, pisała:

rozcłonkowywał [on] suchy wiersz dziennika, informujący o tysiący procentach normy, układał z nich jasne, zrozumiałe obrazy czynu, zamknięte w liczbę. Rozwijał przed oczami miejsce akcji, pejzaż bezkresnej ojczyzny naszej, w całej jej niepowtarzalności. Przynosił nam głos nieznan i głos ów stawał się znajomy, bliski [...] tak jakby reportaż był speakerem naszej budowy, towarzyszącym jej głosem<sup>20</sup>.

Co więcej: jeśli nawet – jak w ponowoczesnej literaturze faktu – można dostrzec tendencję do rezygnacji z obiektywizmu na rzecz akcentowania jednostkowego spojrzenia, wciąż pozostaje dookreślony ten, kto patrzy i przez pryzmat czyjego spojrzenia uprzystępnione zostają czytelnikowi fabularne wypadki<sup>21</sup>.

---

i porządek gwarantowane były centralną pozycją podmiotu (zob.: taż, *Spojrzenie wirtualne*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowski, Universitas, Kraków 2005, s. 120). Tymczasem współczesny odbiorca funkcjonuje w przestrzeni poddanej dyktatowi nowych mediów i to przez pryzmat własnej wrażliwości estetycznej postrzega rzeczywistość świata przedstawionego. Odczytywana w ten sposób *Kosa...* stawia w centrum uwagi już nie problematykę związaną z obiektywizmem (bądź jego brakiem) literatury dokumentalnej, lecz epistemologiczną: istotne staje się pytanie, w jaki sposób – pod wpływem nowego paradygmatu kultury audiowizualnej – postrzegamy kulturowe zapisy będące wytworem kultury linearnej. Oczywiście punktem odniesienia dla naszkicowanego tu zjawiska jest kwestia estetyzacji współczesności; zob.: A. Jęczmień, *Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu*, „Kultura – Media – Teologia” 2012, nr 8, s. 8–18. Sygnalizowana tu kwestia pozostaje jednakże poza tematyką niniejszego szkicu, toteż pozostawiamy ją otwartą.

<sup>19</sup> Interesującym *exemplum*, unaoczniającym naszkicowaną tu tendencję, pozostaje zjawisko *feature*, określane przez Adama Budzyńskiego jako gatunek pośredni pomiędzy reportażem radiowym a słuchowiskiem, w którym połączone zostały w udramatyzowaną całość elementy dokumentalne z pierwiastkiem fikcji fabularnej (zob.: tenże, *Feature – gatunek otwarty*, „Antena” 1983, nr 23, s. 14). Szerzej na temat *feature* zob.: N. Kowalska, *Między prawdą a zmyśleniem, czyli wokół feature i reportaży radiowych*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 2, s. 223–232).

<sup>20</sup> Za: A. Lam, [rec. *Listów z MDM i Pożegnania z Ferdynandem Garinaux i innych opowiadań francuskich* Jerzego Pytlakowskiego], „Nowa Kultura” 1953, nr 9, s. 6. Jako kontrapunkt dla socrealistycznej apologii reportażu można przywołać opinię Jerzego Jedlickiego, podkreślającego niemożność wytyczenia granicy pomiędzy beletrystyką i literaturą faktu, jeśli ma ona pozostać świadectwem (zob.: tenże, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, „Twórczość” 1977, nr 7, s. 94–107). W takim ujęciu obiektywizm relacji byłby równoznaczny z przekazywaniem informacji zgodnej z faktami przy świadomości, iż czynione jest to przez pryzmat własnego doświadczenia osoby przekazującej.

<sup>21</sup> Zob.: M. Zimnoch, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012, nr 1, s. 44–66. Problem obiektywizmu dokumentalnej narracji jest zresztą zdecydowanie bardziej skomplikowany i wprowadza kwestie etyczne; Zbigniew Bauer podkreśla: „Wydaje się, [...] że [...] czysta informacja to jedynie swoista konstrukcja teoretyczna, niemożliwa do zrealizowania w aktach komunikacji językowej. [...] Do czystego obiektywizmu można jedynie dążyć, kontrolując i ograniczając udział pierwiastka subiektywnego w tekstach informacyjnych, niemniej zawsze pierwiastek ów, silniej lub słabiej zaznaczony, istnieje. Dlatego



Tymczasem narracja *Kosy...*, w której współtworzeniu uczestniczą różne postaci, imituje nie tyle decyzję dokumentalisty, by oddać głos bohaterom zdarzeń umożliwiając w ten sposób czytelnikowi wyłonienie prawdy, co podkreślenie jej braku. Pod tym względem utwór Sokołowskiej zdaje się pokrewny koncepcji przyświecającej twórcom filmu „*Anna*” i *wampir* (Polska 1981, reż. Janusz Kidawa). Paralelizmu między oboma tekstami należy szukać jednakże nie w analogicznej tematyce (w filmie Kidawy obserwujemy zmagania Milicji Obywatelskiej z historycznie potwierdzonym „wampirem z Zagłębia”, w powieści Sokołowskiej – fikcyjnym „wampirem Nowohuckim”), lecz we wskazywanym przez Szaginian podporządkowaniu ukazywanych zdarzeń fabularnych ich referencyjności wobec rzeczywistości pozatekstowej. W tym celu Kidawa odwołuje się do poetyki wspomnień uczestnika zdarzeń (jest nim milicjant kierujący śledztwem), Sokołowska zaś sięga po możliwości oferowane przez Genettowskie parateksty, które wykorzystuje w charakterze wskazówek interpretacyjnych. Już bowiem podczas pierwszego kontaktu z utworem czytelnikowi zasugerowana zostaje ranga modalnych ram, w jakich umieszczona jest opowieść o serii morderstw w Nowej Hucie. Elementy te (tytuł, podtytuł, tytuły rozdziałów, przypisy, *blurb*, elementy graficzne) tworzą – w myśl koncepcji Gerarda Genetta – zarówno obudowę interpretacyjną, jak i komentarz<sup>22</sup>.

Z pewnością spośród paratekstów najbardziej uprzywilejowany wydaje się tytuł, w wypadku utworu Sokołowskiej zarówno tematyzujący, jak i dookreślający genologicznie powieść. Do pewnego stopnia odwołanie do ballady jako „archetekstu” *Kosy...* pozwala na wyjaśnienie polisemicznego charakteru przekazu. Ballada (zwłaszcza zaś najbardziej zakorzeniona w *imaginarium communis* jej mutacja romantyczna) to przecież gatunek synkretyczny, w którym elementy liryki (bo te zazwyczaj dominują), epiki i dramatu współtworzą nową jakość<sup>23</sup>. W powieści analogiczną funkcję spełnia przywoływanie różnych form literatury użytkowej:

---

problem «obiektywizmu» informacji prasowej jest głównie problemem warsztatowym. Chodzi o to, by odbiorcy odnosili wrażenie, że mają do czynienia z tekstami absolutnie bezstronnymi” (tenże, *Gatunki dziennikarskie*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2012 [wyd. IV zmienione, uzupełnione, rozszerzone], s. 264).

<sup>22</sup> Zob.: G. Genette, *Palimpsesty*, przekł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, t. 4, cz. 2, s. 320. Propozycję badawczą Genetta należy uzupełnić spostrzeżeniami Phillipe’a Lane’a, rozróżniającego peryteksty edytorskie (przedmowy, komentarze, materiał ikonograficzny w postaci okładki i ilustracji) i epiteksty edytorskie (recenzje) wzmacniające przekaz ideologiczny, umożliwiające manipulację odbiorcą (zob.: tenże, *Pour une reconception linguistique du paratexte*, w: *Des discours aux textes: modèles et analyses*, red. P. Lane, Universites de Rouen et de Havre, Rouen-Havre 2005, s. 185).

<sup>23</sup> Zob.: C. Zgorzelski, *Wstęp*, [do:] *Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski, I. Opacki, Ossoli-neum, Wrocław 1962, s. XIII–XVIII. Sama pisarka na temat wyboru formy powieści wypowiada się następująco: „Miałam pewne skojarzenia z *Balladyną* Słowackiego i balladą Mickiewicza, gdzie «pani zabiła pana»... [..] Pomyślałam też, że będzie bardziej interesująco, jeśli połączę w książce różne elementy: historię kryminalną i utwór liryczny. Ballada kryminalna wydała mi się więc właściwym podtytułem” („*Bawilo mnie odtworzenie czegoś w określonym stylu*”..., s. 170).

zapisków w pamiętnikach, raportów milicyjnych, prasowych artykułów i anonsów reklamowych, listów, anonimów wyklejanych z liter wyciętych z gazet; co więcej, niekiedy, jak w wypadku protokołu milicyjnego, pojawiają się wykreślenia sprawiające wrażenie autentyku<sup>24</sup>. Co istotne, są to – biorąc pod uwagę założonego adresata – w przeważającej mierze imitacje źródeł, zakładających jednostkową percepcję i prezentację zdarzeń i osób, które można – za pionierskim na rodzimym gruncie studium Władysławy Szulakiewicz – określić mianem *ego*-dokumentu<sup>25</sup>.

Współtworzą one czytelnicze odczucie lektury zapisu dokumentalnego, które zostaje jednak unieważnione odautorską deklaracją:

Opisane wydarzenia rozgrywają się w przeciągu zaledwie kilku miesięcy: od września 1976 do maja 1977. [...] *Kosa* została napisana w oparciu o ścisłą dokumentację tamtych czasów: ceny, moda, język, zwyczaje – całe tło powieści odpowiada ówczesnej rzeczywistości. Tylko kryminalna intryga i wszyscy wplątani w nią bohaterowie są oczywiście fikcyjni<sup>26</sup>.

Należy w tej sytuacji zadać sobie zatem pytanie o cel takiego zabiegu. Co było motywacją przyświecającą Sokołowskiej: czy pragnęła ona oddać ówczesną atmosferę, czy też może należy *Kosę*... odczytywać jako głos w toczącej się obecnie dyskusji nad Nowohuckim spadkiem po PRL-u? Nie bez racji przecież Włodzimierz Bolecki podkreślał niegdyś rolę literatury dokumentu w zapisie stanu *imaginarium communis* w dobie politycznego kryzysu: „Być może «strategia świadka» i «poetyka świadectwa» staną się przez pewien czas wyznacznikami tego nurtu w literaturze, który związany będzie z tematem doświadczenia realnego komunizmu przez polskie społeczeństwo”<sup>27</sup>. Intencjonalnie przywołane tu słowa odnoszą się do okresu stanu wojennego, niemniej można je – jako wyraz świadomości zideologizowania przekazu społecznego – uznać za klucz interpretacyjny dla powieści Sokołowskiej<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Zob.: H. Sokołowska, *Kosa, czyli ballada kryminalna o Nowej Hucie*, Wydawnictwo Różnica, Kraków 2012, s. 178. Owa „nieliterackość” tworzywa powieści Sokołowskiej również zbliża *Kosę*... do poetyki ballady, o której Czesław Zgorzelski pisał: „Jej sfera – to dziedzina «życiowego» konkretnego, to spojrzenie na świat poprzez zdarzenia odtworzone z prymitywną ostrością przejawskawień, z bezwzględny okrucieństwem nagiej prawdy, dostrzeganej okiem [...] obserwatora” (C. Zgorzelski, dz. cyt., s. 177).

<sup>25</sup> Zob.: W. Szulakiewicz, *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16, s. 67. Autorem terminu (co badaczka skrupulatnie odnotowuje; zob.: tamże, s. 66) jest Jacob Presser; zob.: tenże, *Memoires als geschiedsbron*, w: *Algemene Winkler Prins Encyclopedie*, Elsevier, Amsterdam-Brussel 1958, t. 7, s. 208–210.

<sup>26</sup> H. Sokołowska, dz. cyt., IV strona okładki.

<sup>27</sup> „Pseudonim” [właśc. W. Bolecki], *Widziałem wolność w Warszawie*, „Wezwanie: Niezależne Pismo Literackie” 1982, nr 4 (sierpień–listopad), s. 56.

<sup>28</sup> Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia motywacje przyświecające autorce *Kosy*... można odczytywać w sposób analogiczny do zauważanej przez Jana Walca – znamiennej dla

Z zaproponowanej tu perspektywy jasny staje się zarówno sposób ukształtowania narracji, jak i przyczyny, dla których autorka rozkłada akcenty fabularne tak, by morderstwo (czyli wątek potencjalnie najbardziej atrakcyjny czytelniczo) nie przesłaniało ukazywanej problematyki społeczno-obyczajowej. Tę można bowiem odczytywać zarówno jako pretekst do refleksji nad kategorią „postpamięci” (czyli pamięci zakorzenionej kulturowo), jak i głos w debacie nad tożsamością Nowej Huty po roku 1989<sup>29</sup>. Zaproponowane tu odczytanie powieści Sokołowskiej można odnaleźć w internetowej recepcji utworu. Jeden z uczestników forum adresowanego do miłośników literatury zauważa:

Kosa jest książką o tyle wartościową, że w lekkiej formule kryminału dotyka jakby mimochodem ważnych spraw z zakresu pamięci zbiorowej. Czym jest dziś Nowa Huta, czym jest dla Krakowa i jakie zajmuje miejsce na mapie historii?<sup>30</sup>

Co więcej: powieść, traktowana jako dokument społecznej historii czasów, w których osadzona jest fabuła, aktualizuje wspomnianą przez Ziątka tendencję do zatarcia granic pomiędzy dokumentem i beletrystyką. Byłby to zatem kolejny etap omawianego przez badacza procesu transgresji form literackich: „Rozwój prozy o nowych, dokumentarnych źródłach nie odebrał przecież racji istnienia [...] prozie studiów i obserwacji społecznych”<sup>31</sup>.

Z pewnością utwór Sokołowskiej należy uznać za reprezentatywny dla wspomnianej przez Ziątka prozy obserwacji społecznych. Zarazem jednak – paradoksalnie – w tym wypadku to nie żywioł fikcji literackiej ulega procesowi dokumentalizacji, lecz literatura faktu przeistacza się we własne przeciwieństwo. Sięgnięcie po formę dokumentu, aby uczynić z niej medium fabularnych zdarzeń,

---

okresu PRL-u – tendencji do podkreślania roli historii w artystycznych wypowiedziach: „Rosnąca rola historii w naszym życiu społecznym miała [...] przyczynę w postępującej degradacji współczesności, w jej beznadziei, w tym, że współczesność owa, mająca charakter niereczywistości czy miazgi, nie mogła stwarzać dla ludzkiego działania naturalnego koniecznego układu odniesienia – i ten układ coraz liczniejsza część społeczeństwa zaczęła odnajdywać w historii” (J. Walc, *Miara historii* [rec. W. Woroszyński, *Historie*], „Kultura Niezależna” 1988, nr 45 [listopad], s. 112).

<sup>29</sup> Zob.: M. Sienko, *Nowa Huta ma głos. Projekty społeczno-artystyczne a proces kształtowania lokalnej tożsamości*, w: *Kraków. Miejsce i tekst*, red. A. Ogonowska, M. Roszczyńska, Universitas, Kraków 2014, s. 213–224. Interesujące poznawczo byłoby z pewnością skonfrontowanie elementów graficznych zawartych w powieści z komiksowymi reprezentacjami Nowej Huty z antologii opowieści rysunkowych *Dzieje Nowej Huty komiksem skreślone* (2007). Być może konfrontacja taka pozwoliłaby na stworzenie kanonu wizualnych przedstawień codzienności Nowej Huty i jej mieszkańców w sztukach plastycznych zarówno poprzez znalezienie wspólnej ikonografii, ale też negatywne odniesienie do PRL-owskiego (głównie z okresu dominacji realizmu socjalistycznego) sposobu wizualizacji „największej budowy socjalizmu”.

<sup>30</sup> Geisterseher [?], *Błyskotliwe, dowcipne, lekkie. „Kosa”*, „biblioNETka.pl”, <http://www.biblioNETka.pl/art.aspx?id=641934> [data wpisu: 4.02.2013; dostęp: 18.11.2014].

<sup>31</sup> Z. Ziątek, dz. cyt., s. 15.

sprawia bowiem, że zostaje ona sparodiowana poprzez osadzenie w kontekście poetyki *mock-documentary*. Zarazem jednak parodia ta nie ma wymiaru ludycznego, służy bowiem odnowieniu spetryfikowanej formuły, która stała się – w obliczu wyzwań ponowoczesności – anachroniczna. Ukazane za jej pośrednictwem zostaje raczej – zgodnie z sugestią Marii Janion – świadectwo wyczerpania formuły konwencji, która przed wyczerpaniem broni się, sięgając po możliwości oferowane przez parodię<sup>32</sup>. W takim ujęciu parodię należy utożsamiać ze sposobem na redefinicję wzorca gatunkowego, prowadzącą do rewitalizacji.

Zarazem jednak w przypadku *Kosy...* odnowieniu podlega nie tyle struktura kryminału reprezentującego „literaturę gatunków”, co możliwe sposoby wykorzystania konwencji dokumentalnej w utworze literackim. Z tego względu można powieść tę odczytywać nie tylko jako parodystyczną (w rozumieniu Janion), ale również jako wyraz poszukiwań – posłużmy się słowami Czesława Miłosza z *Ars poetica?* (1969) – „formy bardziej pojemnej”<sup>33</sup>. Wyrazem tych poszukiwań jest synkretyzm formy reporterskiej z żywiołem literackim<sup>34</sup>.

Sylwiczność *Kosy...* nosiłaby w takim ujęciu znamiona tekstu wpisującego się w założenia „genologii multimedialnej” Edwarda Balcerzana; co znamienne, jednym z pogranicznych gatunków wypowiedzi literackiej, jakie badacz ten sytuuje u podstaw swej koncepcji genologii, jest reportaż (inne to esej i felieton)<sup>35</sup>. Czy jednak utwór Sokołowskiej – a szerzej: konwencja *mock-documentary*, w którą *Kosa...* się wpisuje – to *exemplum* postulatów Balcerzanowskiej „genologii multimedialnej”? Czy należy utwór ten potraktować jako świadectwo przemian koncepcji nie tylko literackości, ale i komunikacji literackiej, która podporządkowana zostaje „nowej audiowizualności”?<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Zob.: M. Janion, *Demony, wampiry, potwory. Kino i fantazmaty (III)*, „Kino” 1975, nr 7, s. 47.

<sup>33</sup> Sokołowskiej – jakkolwiek nie sposób odnaleźć jej deklaracji wyrażonej *expressis verbis* – zdaje się przyświecać Miłoszowskie pragnienie:

„Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,  
Która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą  
I pozwoliłaby się porozumieć, nie narażając nikogo,  
Autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu”

(C. Miłosz, *Ars poetica?*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 588).

<sup>34</sup> Zob.: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, *Reportaż fabularny*, w: *Gatunki dziennikarskie...*, s. 68. Z zaproponowanej tu perspektywy interesujące (jakkolwiek przekraczające tematykę niniejszego szkicu) byłoby poszukiwanie „powinowactwa z wyborem” między poetyką powieścią Sokołowskiej a fabularyzowanym reportażem historycznym Mariusza Szczygła *Gottland* (2006; wydanie II poprawione 2010).

<sup>35</sup> Zob.: E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2007, s. 269–288.

<sup>36</sup> Michael Heim dowodzi, że pod wpływem nowych technologii, stanowiących podstawę paradygmatu audiowizualnego, zmienia się struktura mózgu, toteż linearna kultura logocentryczna zostaje zarzucona jako nieadekwatna do możliwości człowieka; zob.: tenże: *Virtual Realism*, Oxford University Press, New York 1998, s. 3–32.

\* \* \*

Jan Walc, na marginesie recenzji *Historii* Wiktora Woroszyńskiego (1987), zauważa:

Czyta się tę książkę w wielkim napięciu, bo wychwytuje ona z [...] odległych czasów i miejsc te właśnie kwestie, którymi tu i teraz żyjemy, a ta odległość służy uchwyceniu perspektywy, miary, pozwala nam samych siebie widzieć we właściwych porcjach<sup>37</sup>.

Podczas lektury powieści Sokołowskiej nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż utwór ten pełni w obiegu czytelniczym analogiczną – co przypisywana przez Walca *Historiom* Woroszyńskiego – rolę. Wybór kresu lat siedemdziesiątych XX wieku i miejsca – Nowej Huty – nie jest przypadkowy. To wówczas bowiem następuje szczególnie moment funkcjonowania tego miasta stygmatyzowanego w *imaginarium communis* jako największa rodzima budowa socjalizmu, związany z budową pierwszego kościoła (1978); wówczas też mija dekada od czasu procesu „Wampira z Krakowa” – Karola Szczepana Kota (zmarł w 1969 roku).

Na te – rozgrywane się w skali lokalnej – mikrohistorie można spojrzeć przez pryzmat schyłku „makrohistorii” jednego z etapów dziejów PRL-u: pozabawionej otoczki propagandy „epoki sukcesu” (1970–1980), lokującej Polskę w pierwszej dziesiątce potęg gospodarczych świata<sup>38</sup>. Deziluzyjność ukazania przez Sokołowską owych czasów można rozważać w kontekście postulatu Witolda Ślusarskiego: „Zadaniem reportażu jest nie pozostawiać białych plam w podglądaniu życia społecznego. Dla reportera nie powinno być tematów tabu”<sup>39</sup>. Można jednak – i to zdaje się ciekawszą propozycją interpretacyjną – postrzegać zdarzenia ukazane w *Kosie...* jako recepcję dyskusji nad „dziedzictwem PRL-u”, będącej najistotniejszym tematem współczesnej historiozofii polskiej<sup>40</sup>.

Co znamienne, jest to spojrzenie „prywatne” (unieważniające zatem wpływ propagandy), najczęściej wysnute z dokumentów nieoficjalnych (pamiętników, notatek, dzienników), które skłonni jesteśmy odczytywać jako bardziej wiarygodne, niż oficjalne; te ostatnie zostały zresztą w powieści zdegradowane. Dzięki temu

<sup>37</sup> J. Walc, *Miara historii* [rec. W. Woroszyński, *Historie*], „Kultura Niezależna” 1988, nr 45, s. 116.

<sup>38</sup> Zob.: A. Chwalba, J. Basista, T. Czekalski, J. Poleski, K. Stopka, *Dzieje Polski. Kalendarium*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 787; M. Zaremba, „Bigosowy socjalizm”. *Dekada Gierka*, w: *Polacy wobec PRL – strategie przystosowawcze*, red. G. Miernik, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 2003, s. 183–200.

<sup>39</sup> W. Ślusarski, *Polski reportaż radiowy*, „Życie Literackie” 1986, nr 14 (1776), s. 11.

<sup>40</sup> Zob. np.: M. Fik i in., *Spór o PRL*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996; T. Bołdak-Janowska, *Co dobrego było w peerelu?*, Stowarzyszenie WK Borussia, Olsztyn 2009. Na uwagę zasługuje również seria opracowań monograficznych *W krainie PRL-u*, Wydawnictwa TRIO (2004–2012) oraz numer tematyczny „Dekady Literackiej” pt. *PRL – znikający horyzont* (2006, nr 3).

odbiorca nie tylko potrafi łatwiej identyfikować się z bohaterami opowieści Sokołowskiej, ale i ma poczucie – jak to określa Wienfried Schülze – bliskości ludzi w historii<sup>41</sup>. Z tego względu pisarka kładzie nacisk fabularny na narracje jednostkowe poszczególnych bohaterów i dopiero za ich pośrednictwem tworzy szerszy obraz Nowohuckiej rzeczywistości końca lat siedemdziesiątych XX wieku<sup>42</sup>.

Spośród wielu funkcji zapisu dokumentalnego w beletrystyce, wymienianych przez Rocha Sulimę (argumentu, cytatu, aluzji, stylizacji, parafrazy, chwytu uwierzytelniającego, parodii, pastiszu) Sokołowska posiłkuje się głównie tymi uobecnieniami formy dokumentu, które pozwalają jej na sięgnięcie po strategię aktywizowania<sup>43</sup>. Czytelnik wprawdzie ma świadomość, iż oferowana mu zostaje gra w imitację zapisów dokumentalnych, zarazem jednak gotów jest ją podjąć, zawieszając niewiarę po to, aby potraktować konwencję *mock-dokumentary* jako narzędzie umożliwiające myślowy eksperyment, polegający na (od)tworzeniu świadectwa epoki<sup>44</sup>. Co więcej: refleksja na temat uwarunkowań owej „postpamięci” staje się interpretacyjnym punktem wyjścia do lektury opowieści o „Nowohuckim wampirze” jako pokoleniowej (auto)biografii. Naszkicowaną tu hipotezę zdają się potwierdzać rozpoznania Edwarda Kaperskiego, upatrującego w autobiografii połączenia dwu czynników – kulturowego i fikcjonalnego:

By przenieść „fakty życia” do autobiografii trzeba je zamienić w jednostki narracyjne, językowo, stylistycznie i kompozycyjnie „zakodować”, dostosować do całości przekazu. [...] By je opowiedzieć i przedstawić, [autobiografia – uzup. A.M.] musi je przekroczyć, ogarnąć z zewnątrz, z „tamtej strony”. Punkt widzenia autobiografa, paradoksalnie mieści się „poza życiem”: w przestrzeni konwencji literackich i kultury<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Zob.: W. Schülze, *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte (Selbstzeugnisse der Neuzeit t. 2)*, w: *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, red. W. Schülze, Walter de Gruyter, Berlin 1996, s. 11–30.

<sup>42</sup> Osobnym problemem badawczym pozostaje, do jakiego stopnia uprawomocnione byłoby traktowanie wtrąceń quasi-pamiętnikarskich jako sygnałów „pokoleniowej autobiografii”. Trop ten zdaje się wskazywać Phillip Lejeun, rozpatrujący (na przykładzie *Wyznań* Jana Jakuba Rousseau) pamiętnik jako „mówienie wszystkiego” w zapisie autobiograficznym (zob.: tenże, *Signe de vie. Pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris 2005, s. 213).

<sup>43</sup> Zob.: R. Sulima, dz. cyt., s. 27–28.

<sup>44</sup> Nie jest to oczywiście jedyny potencjalnie możliwy sposób „powrotu” do PRL-owskiej przeszłości. Nieprzypadkowo przecież w Nowej Hucie starano się wykorzystać potencjał kulturowo-historyczny miejsca organizując wycieczki w stylu *retro*, których uczestnicy mogli poczuć się obywatelami Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (zob. ofertę biura turystycznego „Crazy Guides”, [http://www.crazyguides.com/pl/wycieczka\\_nowa\\_huta.html](http://www.crazyguides.com/pl/wycieczka_nowa_huta.html) [dostęp: 16.02.2016]). Interesujący pod tym względem jest również zapis socjologicznego eksperymentu, polegającego na funkcjonowaniu przez określony czas w rzeczywistości schyłkowego PRL-u; zob.: I. Meyza, W. Szablowski, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

<sup>45</sup> E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2001, s. 14.

Takim właśnie „dostosowaniem”, o którym pisze Kasperski, przekazu do konwencji zdaje się w *Kosie...* sięgnięcie po możliwości oferowane przez *mock-documentary*.

Z tej perspektywy zrozumiała staje się nie tylko decyzja o ukształtowaniu narracji na wzór form dokumentalnych, ale i ich różnorodność genologiczna. Regina Lubas-Bartoszyńska zauważa:

Ponadgatunkowym kryterium typologii pism autobiograficznych, biegnącym często w poprzek gatunków, jest temat. Rzecz w tym, że wypowiedzi o sobie są zwykle wielotematyczne, jak życie [...] Kryterium tematyczne może stać się także kryterium genologicznym: jeśli zawartość tekstu zdominuje sfera Ja autobiograficznego, będzie to autobiografia; jeśli zaś wypełni ją bliźni i świat zewnętrzny, będzie to pamiętnik<sup>46</sup>.

Jedynie wówczas bowiem możliwe staje się odczytywanie *Kosy...* nie jako nieudanego koncepcyjnie kryminału, lecz zapisu zakorzenionej kulturowo „post-pamięci”.

Traktowana w zaproponowany tu sposób powieść Sokołowskiej byłaby przejawem strategii osvajania obcych historycznie przestrzeni, którą Grażyna Borkowska uznaje za jeden ze sposobów (re)konstruowania własnej tożsamości w prozie młodego pokolenia autorów poszukujących – niewolnego przecież od ideologizacji – zakorzenienia we współczesności poprzez odwołanie do przeszłości, która coraz bardziej staje się dostępna jedynie pośrednio, poprzez różnorodne teksty kultury<sup>47</sup>.

## Bibliografia

- [?], *Pierwszy nowohucki kryminał*, „Kuznia Literacka”, <http://kuznia.art.pl/novosci-wydawnicze/587-kosa-czyli-ballada-kryminalna-o-nowej-hucie-hanna-sokolowska.html> [dostęp: 18.11.2014].
- „Pseudonim” [właśc. W. Bolecki], *Widziałem wolność w Warszawie*, „Wezwanie: Niezależne Pismo Literackie” 1982, nr 4 (sierpień–listopad), s. 54–56
- „Bawiło mnie odtworzenie czegoś w określonym stylu”. Z Hanną Sokołowską, autorką „*Kosy, czyli ballady kryminalnej o Nowej Hucie*” rozmawia Magdalena Roszczynialska, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2013, nr 1, s. 170–182
- Budzyński Adam, *Feature – gatunek otwarty*, „Antena” 1983, nr 23, s. 14
- Altman Rick, *Kino gatunków*, przekł. Maria Zawadzka, PWN, Warszawa 2012.
- Balcerzan Edward, *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2007, s. 269–288.

<sup>46</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Nowsze problemy teoretycznego pisania o sobie. Przykład wypowiedzi autobiograficznych pisarzy polskich ostatnich dziesięcioleci*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 57–58.

<sup>47</sup> Zob.: G. Borkowska, *Kresy zachodnie: genius loci*, „Konteksty” 1995, nr 3–4, s. 143.

- Bauer Zbigniew, *Gatunki dziennikarskie*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2012 [wyd. IV zmienione, uzupełnione rozszerzone], s. 255–280.
- Bołdak-Janowska Tamara, *Co dobrego było w peerelu?*, Borussia, Olsztyn 2009.
- Borkowska Grażyna, *Kresy zachodnie: genius loci*, „Konteksty” 1995, nr 3–4, s. 143–145.
- Chwalba Andrzej, Basista Jakub, Czekalski Tadeusz, Poleski Jacek, Stopka Krzysztof, *Dzieje Polski. Kalendarium*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Fik Marta, *Spór o PRL*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Geisterseher [?], *Błyskotliwe, dowcipne, lekkie. „Kosa”*, „biblioNETka.pl”, <http://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=641934> [data wpisu: 4.02.2013; dostęp: 18.11.2014].
- Genette Gérard, *Palimpsesty*, przekł. Aleksander Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, t. 4, cz. 2, s. 316–366.
- Godard Ellis, *Reel Life: The Social Geometry of Reality Show*, w: *Survivor Lessons. Essays on Communication and Reality Television*, red. M.J. Smith, J. Smith, A.F. Wood, McFarland&Company Inc., Jefferson-London 2003, s. 73–96.
- Gorczyńska Renata, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Griffen-Foley Bridget, *From Tit-Bits to Big Brother. A Century of Audience participation in the Media*, „Media, Culture & Society” 2004, nr 26, s. 533–548.
- Heim Michael, *Virtual Realism*, Oxford University Press, New York 1998.
- Jarzębski Jerzy, *Niedokończona potrawa*, postłowie do: Lem Stanisław, *Sknocony kryminal*, Agora SA, Warszawa 2009, s. 181–185.
- Jęczyński Agnieszka, *Estetyzacja w kulturze współczesnej jako poszukiwanie sensu*, „Kultura – Media – Teologia” 2012, nr 8, s. 8–18.
- Kasperski Edward, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2001, s. 9–35.
- Kowalczyk Janusz R., „Kosa”, „Culture.pl”, <http://culture.pl/pl/dzielo/kosa> [data wpisu: 4.11.2013; dostęp: 18.11.2014].
- Kowalska Natalia, *Między prawdą a zmyśleniem, czyli wokół feature i reportaży radiowych*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 2, s. 223–232.
- Kozłoff Sarah, *Teoria narracji a telewizja*, przekł. Edyta Stawowczyk, w: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R.C. Allen, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1998, s. 73–86.
- Krzan Katarzyna, *Kryminal socjalistyczny*, „granice.pl. wszystko o literaturze”, <http://www.granice.pl/recenzja,kosa-czyli-ballada-kryminalna-o-nowej-hucie,6566> [dostęp: 18.11.2014].
- Lam Andrzej, [rec. *Listów z MDM i Pożegnania z Ferdynandem Garinaux i innych opowiadań francuskich* Jerzego Pytlakowskiego], „Nowa Kultura” 1953, nr 9, s. 6.
- Lane Phillipe, *Pour une reconception linguistique du paratexte*, w: *Des discours aux textes: modèles et analyses*, red. P. Lane, Universités de Rouen et de Havre, Rouen-Havre 2005, s. 183–206.
- Lejeun Phillip, *Signe de vie. Pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris 2005.
- Lem Stanisław, *O powieści kryminalnej*, w: tegoż, *Wejście na orbitę. Okamgnienie*, Agora SA, Warszawa 2010, s. 51–74.
- Lubas-Bartoszyńska Regina, *Nowsze problemy teoretycznego pisania o sobie. Przykład wypowiedzi autobiograficznych pisarzy polskich ostatnich dziesięcioleci*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 51–67.



- Marquard Odo, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przekł. Krystyna Krzemienio-wa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- Mast Jelle, *New Directions in Hybrid Popular Television: a Reassessment of Television Mock-Doc-umentary*, "Media, Culture & Society" 2009, nr 31, s. 231–250.
- Meyza Izabela, Szablowski Witold, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Miłosz Czesław, *Ars poetica?*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 588–589.
- Niedzielski Czesław, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż – powieść – reportaż*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1966.
- Piotrowska Marta, *Spojrzenie wirtualne*, w: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Universi-tas, Kraków 2005, s. 119–127.
- Presser Jacob, *Memoires als geschiedsbron*, w: *Algemene Winkler Prins Encyclopedie*, Elsevier, Amsterdam-Brussel 1958, t. 7, s. 208–210.
- Schülze Winfried, *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte (Selbstzeug-nisse der Neuzeit t. 2)*, w: *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, red. W. Schülze, Walter de Gruyter, Berlin 1996, s. 11–30.
- Sienko Maria, *Nowa Huta ma głos. Projekty społeczno-artystyczne a proces kształtowania lokal-nej tożsamości*, w: *Kraków. Miejsce i tekst*, red. A. Ogonowska, M. Roszczynalska, Univer-sitas, Kraków 2014, s. 213–224.
- Sokołowska Hanna, *Kosa, czyli ballada kryminalna o Nowej Hucie*, Wydawnictwo Różnica, Kra-ków 2012.
- Spaemann Robert, *Osoby. O różnicy między kimś a czymś*, przeł. Jarosław Merecki, Oficyna Na-ukowa, Warszawa 2001.
- Stelmach Miłosz, *Wyzwolenie kina. Narracja w „Slow Cinema”*, „EKRAŃY” 2014, nr 1, s. 23–26.
- Stoff Andrzej, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, PWN, Warszawa 1983.
- Sulima Roch, *Dokument i literatura*, KAW, Warszawa 1980.
- Szczygieł Mariusz, *Gottland*, Czarne, Wołowiec 2006.
- Szulakiewicz Władysław, *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16, s. 65–84.
- Ślusarski Witold, *Polski reportaż radiowy*, „Życie Literackie” 1986, nr 14, s. 11.
- Torchin Leshu, *Cultural Learnings of „Borat” Make for Benefit Glorious Study of Documentary*, "Film & History" 2008, nr 38, s. 53–63.
- Walc Jan, *Miara historii* [rec. W. Woroszyński, *Historie*], „Kultura Niezależna” 1988, nr 45 [listo-pad], s. 111–116.
- Wereśniak Piotr, *Lipa*, Warszawa 2006, <http://piotrweresniak.files.wordpress.com/2009/12/lipa-scenariusz.pdf> [dostęp: 24.11.2014].
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, *Podstawowe pojęcia oraz problemy doty-czące rodzajów i gatunków dziennikarskich*, w: *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, red. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 13–36.
- Zaremba Marcin, *„Bigosowy socjalizm”. Dekada Gierka*, w: *Polacy wobec PRL – strategie przy-stosowawcze*, red. G. Miernik, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 2003, s. 183–200.
- Zgorzelski Czesław, *Wstęp do: Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski, I. Opacki, Ossolineum, Wro-cław 1962, s. III–LXXXV.

Ziątek Zygmunt, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, IBL, Warszawa 1999.

Zimnoch Mateusz, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012, nr 1, s. 44–66.

Zimnoch Mateusz, *Reportaż w płynnej nowoczesności*, „Znak” 2012, nr 682 [marzec], s. 116–118.

Janion Maria, *Demony, wampiry, potwory. Kino i fantazmaty (III)*, „Kino” 1975, nr 7, s. 41–48.

Jedlicki Jerzy, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, „Twórczość” 1977, nr 7, s. 94–107.

Adam Mazurkiewicz

**Playing with the convention of document literature in Hanna Sokołowska's  
novel *The scythe, or a criminal ballad about Nowa Huta***

(Summary)

Looking for new sources of inspiration, authors of crime stories begin to combine literary fiction with historical facts. Thanks to that they create quasi-documentary narratives in which crime serves as a pretext to show historical settings (in Hanna Sokołowska's novel the setting are the 1970s). This way the reader can be culturally embedded in “post-memory.”

**Keywords:** polish literary; metacriminal; fiction; document; non-fiction

**Słowa kluczowe:** literatura polska, metakryminał, fikcja, dokument, literatura dokumentalna