


Izabella Adamczewska-Baranowska

UNIwersYTET ŁÓDZKI

e-mail: izabella.adamczewska@uni.lodz.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-2775-6209>

Utopia (w) reportażu „Sprawozdanie z marzenia” w kontekście teorii trójkąta reportażowego

Abstract

Nonfiction Utopias “Reporting the Dreams” in the Context of the Reportage Triangle Theory

This article is an attempt to apply Małgorzata Czermińska's theory of the autobiographical triangle to the study of literary journalism, in which the worldview is the outcome of faithfulness to the fact, the author's experience and literary representation. In this theory, there are three generic types of reportage depending on the dominant feature, i.e., witness, confession or challenge. Izabella Adamczewska-Baranowska defines her concept of the reportage triangle based on the example of selected contemporary utopian writing: Dylan Evans's *The Utopia Experiment*, Urszula Jabłońska's *Światy wzniesiemy nowe* [*New Worlds We Shall Build*], Katarzyna Boni's *Auroville. Miasto z marzeń* [*Auroville. A Dream City*], and Matthew Hongoltz-Hetling's *A Libertarian Walks Into a Bear*. These texts on intentional communities selected for analysis serve to highlight the importance of the adopted point of view and intersubjectivization. While the subject of the reportage is the surplus included in the reportage itself, the reportage also tries to attain the universality of the literary work.

Key words: non-fiction, reportage, utopia, the autobiographical triangle, point of view

Słowa kluczowe: non-fiction, reportaż, utopia, trójkąt autobiograficzny, punkt widzenia

Uświadomione zagrożenia życia w antropocenie, strach przed zbliżającą się katastrofą ekologiczną i krytyka technoentuzjazmu wzmogły zainteresowanie utopijnymi projektami, a w konsekwencji – opowieściami o utopiach, również niefikcjonalnymi. Mają one potencjał publicystyczny, bo przecież, jak pisał Tadeusz Sławek, relacje o wyobrażonych wspólnotach idealnych to zawsze „krytyczna refleksja nad obecnym stanem rzeczy” (Sławek 2011: 6). W dodatku intertekstualny temat, wpisujący reportaże w sieć skojarzeń, gwarantuje tzw. nadwyżkę reporterską¹ – tak jak literackie opisy realizacji projektów naprawczych, ciężąc ku paraboli. Zarazem jednak są wdzięcznym materiałem do zastanowienia się nad ograniczeniami reportażu jako gatunku z definicji składającego sprawozdanie z faktu². Każda utopia to przecież (zgodnie z etymologią) opowieść o miejscu nieistniejącym, eksperyment w swej istocie nieracjonalny, opierający się na niesprawdzonych jeszcze przesłankach, tzw. hipotezach przewidywanych. Są projektowaniem i planowaniem ideału (Zweiffel 2008: 14), a więc w tym wypadku rolę reportażysty byłoby sprawozdawanie z marzenia. W artykule-eseju przybliżyłam cztery realizacje tematu, pokazując, jak różne efekty można osiągnąć w zależności od przyjętej literackiej konwencji gatunkowej. Są to: odwrócona rekonstrukcja historyczna (reportaż z przyszłości), będąca połączeniem ucieleśnionej fantastyki naukowej z autoetnografią (*Eksperyment Utopia* Dylana Evansa), trawelog nawiązujący do bogatej tradycji powieści edukacyjnej (*Światy wzniesiemy nowe* Urszuli Jabłońskiej), polifoniczna i polizmystowa powieść reportażowa, wykorzystująca techniki realizmu magicznego (*Auroville. Miasto z marzeń* Katarzyny Boni) i połączenie reportażu śledczego z satyrą, podaną w intertekstualnej ramie bajki zwierzęcej (*Niedźwiedzia przysługa* Matthew Hongoltza-Hetlinga). Przed wszystkim skupiam się jednak na punkcie widzenia, żeby pokazać, że w niefikcjonalnych opowieściach o utopiach kluczowa staje się „prawda reprezentacji”.

Fakty

W Indiach, obok dawnej francuskiej kolonii Pondicherry, leży Auroville, „miasto, w którym ludzie z całego świata próbują zbudować społeczeństwo bez pieniędzy, bez własności prywatnej, bez instytucji, bez religii i bez podziałów” (Boni 2020: 7).

1 W ten sposób Hanna Krall nazywa nadmiar znaczenia interpretacyjną niejednoznaczność reportażu (Małgorzata Szejnert używa pojęcia „nadbudowa”, Mariusz Szczygieł woli pisać o „naddatku”). Jest to tendencja do wykraczania w reportażu poza wąsko pojętą sprawozdawczość, uniwersalizacja sprzyjająca aspirowaniu tekstu do włączenia do kanonu literackiego. Zob. np. Szczygieł (2022).

2 Najprostsza definicja reportażu (w genologii prasowej) to „rozbudowane sprawozdanie”.

Założono je w 1968 roku, przy wsparciu UNESCO, z inicjatywy charyzmatycznej Matki zainspirowanej myślą mistyka Śri Aurobindo. Działa do dziś. W 2009 roku „Miasto Świtu” odwiedziła Katarzyna Boni (ur. 1982). Trafiła tam przypadkiem, zapisała się na wolontariat, ale szybko uciekła – jak wyjaśni później – od „naiwności” i „ślepego idealizmu”. Po ośmiu latach wróciła z zamiarem napisania książki reporterskiej (ukazała się ona w 2020 roku). „Auroville to jeden wielki eksperyment. Ludzie przyjechali na pustynię ze swoimi dziećmi i zaczęli zakładać nowe miasto, nowy świat, z którego miał się wyłonić nowy gatunek człowieka. W 2018 r. minęło 50 lat, a mnie ciekawiło, co z tych dzieci wyrosło. I co się udało, a co nie” – opowiadała Boni w jednym z wywiadów (Budzisz 2020). Z książki można jednak wywnioskować, że tak samo ciekawił ją jej własny sceptycyzm w podejściu do tematu, bo przecież „to, jak jawi nam się Auroville, zależy również od naszych oczekiwań wobec tego miejsca” (Urbaniak 2020).

W 2006 roku w Szkocji powstała mikrospołeczność surwiwalowców. Założył ją Brytyjczyk Dylan Evans (1966), z wykształcenia filozof i psycholog (specjalista od lacanowskiej psychoanalizy). Były pracownik akademicki (autor m.in. prac o efekcie placebo, emocjach i inteligencji ryzyka) stał się ekspertem od sztucznej inteligencji. Rozważania na temat rosnącej potęgi AI doprowadziły go do przekonania, że nieuchronnie zbliża się koniec cywilizacji. Z wierzącego w technoutopię boomer stał się posępnym doomerem (katastrofistą), a zarazem „żarliwym prymitywistą” (Evans 2017: 44, 133). Porzucił pracę i przyjaciół, żeby „ponownie zdziczyć”: w górzystej północnej Szkocji z garstką ochotników (byłym żołnierzem, programistą komputerowym, emerytowanym nauczycielem, artystą graffiti – fanami ekowiosek i społeczności alternatywnych) przez osiemnaście miesięcy testować samowystarczalność. Uprawa roślin będących podstawą pożywienia, szycie ubrań, produkcja energii elektrycznej z wykorzystaniem wodospadu – czyli wyrzeczenie się technologii i ucieczka od kapitalizmu – mały być testem postapokalipsy, przeprowadzanym nie z wygodnego fotela, tylko w działaniu. W założonej przez siebie Utopii Evans nie wytrzymał długo. Po czterech tygodniach spędzonych w szpitalu psychiatrycznym powrócił tylko po to, żeby oznajmić, że rozwiązuje projekt. W 2015 roku opublikował memuar (autoreportaż) *Eksperyment Utopia*.

Urszulę Jabłońską (ur. 1980) „obezwładnia bezsilność”: w Polsce dogorywa demokracja, krąży widmo zaostżenia prawa aborcyjnego, w kontekście Kościoła coraz częściej mówi się o pedofilii, globalny kapitalizm odrywa człowieka od natury, a doniesienia z ekologicznego frontu sprawiają, że łatwo popaść w depresję klimatyczną. „To nie jest mój świat. Nie podzielam wartości, które nim rządzą. Czuję się coraz bardziej wyobcowana” – notuje reporterka (Jabłońska 2021: 12). Postanawia wyruszyć w podróż po Europie, żeby sprawdzić, jak się żyje we wspólnotach intencjonalnych i czego można się od nich nauczyć. Jedzie do duńskiej Christianii, w Niemczech odwiedza Friedrichshof (miejsce po upadłej komunie), we Francji pracuje w kooperatywie

Longo Mai, wizytuje portugalską Tamerę. Zapis „wycieczki w krainę utopii” wydaje w 2021 roku, pod tytułem *Światy wzniesiemy nowe*.

W 2001 roku w amerykańskim piśmie „The Libertarian Enterprise” ukazał się artykuł Jasona Sorensa. Młody absolwent politologii w Yale wzywał do stworzenia antyrządowego Free State Project, w którym miejsce znaleźliby libertarianie, anarchokapitaliści, pacyfiści – wszyscy, którzy nie chcą kontroli, a instytucjonalizację sprowadzają do niezbędnego minimum (ochrony życia, własności i wolności), obawiając się rządów autorytarnych i absolutnej kontroli jednostki. „Bądź wolny lub zgiń” – głosi ich hasło. W 2004 roku zaczęto wcielać ten „najodważniejszy eksperyment społeczny we współczesnej historii Ameryki” w życie w Grafton, miasteczku w New Hampshire, które upodobali sobie ekscentrycy. Ich śladem podąża Matthew Hongoltz-Hetling, niezależny reporter śledczy. W *Niedźwiedziej przystudze* (2020) opisuje, jak m.in. uchylanie się od podatków sprowadziło na wolnościowców falę pożarów i plagę niedźwiedzi baribali.

Trójkąt reportażowy

Nawiązując do zaproponowanej przez Małgorzatę Czermińską (2020) teorii trójkąta autobiograficznego, zgodnie z którą każdy memuar rozpięty jest pomiędzy wierchołkami, które tworzą sytuacje: dawania świadectwa – wyznania – rzuconego odbiorcy wyzwania, wypowiedź reporterską rozumiem jako dynamiczną relację pomiędzy trzema „prawdami”: zdarzenia, przeżycia i literackiej reprezentacji. W zależności od tego, która z nich dominuje, będzie ona – odpowiednio – przede wszystkim świadectwem (pozycja ekstrawertyczna), bardziej wyznaniem (pozycja introwertyczna) lub głównie wyzwaniem (rzuconym czytelnikowi, ale i konwencji gatunkowej reportażu). Jak pisze Czermińska w odniesieniu do autobiografii,

W tekstach będących przede wszystkim świadectwem autor przedstawia siebie na sposób epicki w kontekście środowiska, w którym żyje. Wyznanie skupia się, jak w liryce, na świecie przeżyć wewnętrznych. Postawa trzecia, jak w dramacie, polega na wciąganiu czytelnika w dialog, w grę, na prowokowaniu go niby w wyzwaniu na pojedynek. Te trzy sposoby pisania o sobie są więc także skorelowane z trzema rodzajami literackimi pojmowanymi w sposób archetypiczny, nieograniczony do kategorii poetyki, ale sięgający fundamentalnych porządków kultury (Czermińska 2020: loc. 44–48).

Przykrawając koncepcję badaczki do reportażu, nieznacznie ją skoryguję. W modelu świadectwa reportażysta występuje w roli kronikarza, skupiając się na weryfikowalnych zdarzeniach, przy czym „zdarzenie” to nie to samo, co „fakt” (Markowski 2019: loc. 5198), a zatem tzw. nagi fakt w reportażu – narracji przecież – nie istnieje (podobnie jak „historia” w ujęciu Hayena White’a (2010) może być tylko „historiografią” – opowiadaniem o historii)³. W modelu wyznania reportażysta sprawozdaje z własnych przeżyć, to jego emocje czy też przygody ciała są głównym tematem tekstu – zapisu afektów. W modelu wyzwania natomiast punkt ciężkości położony zostaje na intertekstualną współpracę z czytelnikiem, na którego autor przerzuca konieczność genologicznych renegotjacji. W świetle naszkicowanego tu wstępnie „trójkąta reportażowego” jasne staje się, że w kontekście zwrotu performatywnego i afektualnego definiowanie zawieranej przez reportażystę umowy z czytelnikiem jako paktu faktograficznego/referencjalnego (a więc wyłącznie wierności „faktom”) wymaga renegotjacji.

Doświadczenie

Wybrane przeze mnie niefikcyjne opisy społecznych utopii różnią się stopniem zaangażowania reportażystów, a w konsekwencji – punktem widzenia, a także intencjami autorów (Jeziorska-Haładyj 2013): od przyjęcia perspektywy zewnętrznej (Hongoltz-Hetling) poprzez balansowanie na krawędzi, a więc – jak to plastycznie ujął Fred Davis (1973) – płynne przechodzenie od optyki Marsjanina do spojrzenia konwertyty (Boni i Jabłońska), aż po wybór perspektywy wewnętrznej (Evans jako stwarzający warunki eksperymentu, którym będzie zarządzał). Pozycja oka i ciała (nie tylko w przypadku reportażu uczestniczących) wpływa na dystans – wobec tematu (publicystyka) i bohaterów (ich egzotyzacja lub familiaryzacja).

Stosunek Hongoltza-Hetlinga do enklawy wolnościowców w New Hampshire manifestowany jest już na okładce: *A Libertarian Walks into a Bear*. W polskim przekładzie (*Niedźwiedzia przysługa*) gra słów została zachowana, ale zniknęło nawiązanie do dowcipu („wchodzi libertarianin do baru”), które przecież już na wstępie kierunkuje tryb lektury. Hongoltz-Hetling ujmuje bowiem opowieść o Wolnym Mieście w intertekstualną ramę bajki zwierzęcej – na ten trop naprowadza jeden z intertekstów, „O ufnym chłopie i niezdarnej niedźwiedzicy” (Hongoltz-Hetling 2022: 15) Guya

³ Na ten temat powstało wiele opracowań, m.in.: J. Jeziorskiej-Haładyj (2013), I. Adamczewska-Baranowska (2022). Ostatnio wprowadzone przez Urszulę Glensk i Milana Lesiaka pojęcie „narracji faktoidalnych” czy „quasi-faktycznych” (Glensk, Lesiak 2021: 314–325).

Wetmore'a Carryla ze zbioru parodii bajek Ezopa i La Fontaine'a. Takie ramowanie ma potencjał ludyczny i przygotowuje na morał.

Reportera interesuje nie tyle nowa społeczność Grafton, której kolonizatorskie postępy relacjonuje, ile ironia losu, która – jak to przedstawia – uniemożliwiła realizację utopii. Hongoltz-Hetling uwypukla paradoks sytuacji, w jakiej znaleźli się „wolnomiasteczkowcy” pragnący wolności, którzy ostatecznie musieli przed nią uciekać. Jako zewnętrzny kronikarz, przybysz „z długopisem i notesem w dłoni”, reporter materializuje się w New Hampshire, by znaleźć odpowiedź na pytanie, co spowodowało, że trzymające dotychczas bezpieczny dystans baribale zaczęły atakować ludzi. Prześmiewczy i konfrontacyjny ton, kojarzący się z amerykańskim nurtem dziennikarskim gonzo, rzutuje na satyryczność tekstu. Zwraca uwagę frywolny sposób, w jaki Hongoltz-Hetling opisuje libertarian: „darzą prawa osobiste namiętnością graniczącą z fanatyzmem” (2022: 42), postanowili „potraktować Grafton jako swoją piaskownicę” (2022: 53), by zbudować „sobiepańskie kresy cywilizacji” (2022: 50), ale nie udało się, bo w tym czasie „niedźwiedzie pracowały nad własną utopią” (2022: 77). „Wolność. Wolność! Niechętni posłuszeństwu liberałowie akurat temu wezwaniu nie potrafili się oprzeć. Magnes wolności przyciągał ich głęboko w graftońską głąszę” (2022: 85) – drwi. Mieszkanka Grafton, która przyczyniła się do zbliżenia baribali do ludzi, bo je dokarmiła, nazwana zostaje przez Hongoltza-Hetlinga „Panią od Pączków”, a następnie porównana do bohaterki baśni o trzech niedźwiadkach: „niczym Złotowłosa, tylko w pewnym wieku” (Hongoltz-Hetling 2022: 97). Hodującego kozy reportażysta nazywa familiarnie „Kozłarzem”, jego obejście natomiast barwnie i ze swadą opisuje: „O ile dom sprawiał wrażenie rodem ze zwiastuna horroru, to stodoła stanowiła produkcję pełnometrażową. Jak gdyby jakiś prastary Cthulhu otrzymał ofiarną misę wielkości stodoły wypełnioną koźliną i cisnął ją na ziemię [...]” (Hongoltz-Hetling 2022: 98). Autor nie szczędzi swoim bohaterom złośliwych komentarzy. Kiedy odnotowuje, że survivalowcy postawili przy kosztach na śmieci znak „Zakaz wstępu niedźwiedziom”, dodaje: „To, że baribale umieją czytać, wydaje się raczej nieprawdopodobne, ale kto wie, prawda?” (Hongoltz-Hetling 2022: 192). Intencję widać nie tylko na poziomie stylu, ale również na poziomie selekcji informacji. Z libertarianskich dokonań w zakresie legislatury Hongoltz-Hetling wybiera te najbardziej absurdalne, np. legalizację prywatnych spotkań pokerowych i „wyłączenie warkoczykarek z konieczności posiadania pozwolenia fryzjerskiego” (Hongoltz-Hetling 2022: 312). Takie ujęcie kolonistów i pionierów jaskrawo różni się od sposobu, w jaki członkowie Free State Project chcieliby widzieć sami siebie. Na stronie internetowej społeczności przedstawiają się jako „niesamowita, prawdziwa społeczność osób ceniących wolność i odpowiedzialność [...] doświadczająca korzyści płynących z rozszerzonych swobód osobistych i ekonomicznych” (fsp.org). Pozytywny przekaz wzmacniają zdjęcia uczestników i ich historie – o motywacjach i życiu we wspólnocie opowiadają Joël z Arizony, Tiffany i Justin z Michigan i wielu innych. Ani słowa

o karmiącej niedźwiedzie pączkami czy mężczyźnie hodującym setki zaniedbanych kóz. Oczywiście Hongoltz-Hetling nie tylko jest świadomy możliwych kontrinterpretacji wyśmiewanej przez siebie wspólnoty intencjonalnej (Hongoltz-Hetling 2022: 22), lecz także nie ukrywa swojego stosunku do opisywanego tematu. Najwyraźniej manifestuje go w jednej z kończących książkę reporterską scen, w której przedstawia transgatunkowe spotkanie z perspektywy niedźwiedzia, niemogącego się doczekać wolności – od człowieka.

Zdystansowany, ironiczny punkt widzenia Hongoltza-Hetlinga na pierwszy rzut oka kontrastuje z emocjonalną, bezpośrednią opowieścią Dylana Evansa. Autor *Eksperymentu Utopia* usytuował się na szczycie skali reporterskiego zaangażowania w temat – wymyślił „Utopię”, zarządził nią, a następnie ją rozwiązał. Co więcej, sposób literackiej realizacji tematu wpisuje jego narrację we wzorec gatunkowy autoetnografii, umieszczającej osobiste doświadczenia poznającego i samo-się-analizującego podmiotu na pierwszym planie. Już założenia projektu (związanego z interesującą Evansa „inteligencją ryzyka”, a więc zarządzaniem tym, co niepewne, niewiadome, wykształcaniem umiejętności szacowania zagrożenia) są w kontekście reportażu jako gatunku bardzo ciekawe. Evans nazywa swój eksperyment rozbudowaną grą RPG (zob. Evans 2017: 19), „ćwiczenie[m] we wspólnym odgrywaniu i rozwijaniu w rzeczywistości wymyślonego scenariusza o upadku cywilizacji” (Evans 2017: 35), podkreślając w ten sposób jego performatywność. To właściwie odwrócona reporterska rekonstrukcja historyczna, rodzaj ucieleśnionej fantastyki naukowej, a zarazem performans delegowany, „polegający na zapraszaniu nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w imieniu artysty i działali zgodnie z jego instrukcjami w określonym miejscu i czasie” (Bishop 2015: 381). Projektując swą wspólnotę intencjonalną, Evans rozdał chętnym do uczestnictwa w programie zarys scenariusza, według którego mieli postępować. „Na miejscu mieliśmy kontynuować »opowiadanie« tej historii, ale już nie na zasadzie wyobrażania sobie, co mogłoby się wydarzyć, ale odgrywania tego tak, jakby się wydarzyło” – wyjaśnia w książce (Evans 2017: 20).

Sprawozdanie z eksperymentu – od powstania pomysłu aż po rezygnację z kontynuacji – pełni w *Projekcie Utopia* rolę drugoplanową. Reflektor skierowany został na autora i jego introspekcję, co sprawia, że książka jest formą autoreportażu psychologicznego. Evans rozpoczyna zresztą od kompozycyjnego chwytu znanego z klasycznej powieści psychologicznej – inwersji czasowej. Dzięki takiemu zabiegowi ujęte w porządku chronologicznym sprawozdanie z organizacji ekowioski zamknięte zostało w ramę doświadczenia autora, którego „Utopia” doprowadziła do załamania nerwowego. Otwarcie memuaru wspomnieniem pierwszej nocy Evansa w szpitalu psychiatrycznym przesuwając zainteresowanie czytelnika z fabuły (smętny finał eksperymentu jest już przecież znany) na pytanie o przyczyny i motywacje. Te społeczne (spodziewany bunt maszyn, katastrofa ekologiczna itd.) stają się mniej istotne

niż skupienie na doświadczeniu jednostkowym. Nawet w tej kwestii autor jest jednak skazany na domysły. Rekonstruując emocje towarzyszące krystalizowaniu się pomysłu, Evans wielokrotnie przyznaje, że sam nie wie, co właściwie się z nim dzieło (depresja, znudzenie, autosabotaż? – mnoży przypuszczenia; zob. Evans 2017: 136). O sobie z przeszłości opowiada jak o bohaterze – „tamten” Evans, gorliwy i pozytywnie nastawiony do własnego pomysłu eksperymentator, to dla piszącego człowiek z przeszłości, którego tok myślenia trzeba rekonstruować⁴. Evans nie ogranicza się do autoanalizy, wspierając własne przemyślenia spostrzeżeniami innych osób na jego temat. Za przykład rozdzielenia „ja” na działające w świecie przedstawionym (oglądane z perspektywy dzisiejszego Evansa oraz przyglądających mu się osób, np. dziennikarzy, których fragmenty tekstów cytuje) oraz „ja” piszące może posłużyć scena ślubu, do którego doszło już w trakcie trwania eksperymentu. Evans-autor relacjonuje ją tak:

[...] gdy wspominam ten dzień, widzę tę scenę z zewnątrz, jakbym jedynie obserwował ją z oddalenia i wcale nie był tym facetem, który tego dnia złożył przysięgę. Nie potrafię wejrzeć w głowę tego pana młodego i odgadnąć, co właściwie nim kieruje [...]. Jedyne, co czuję, to dreszcz idący w dół kręgosłupa – dreszcz przesywający obserwatora, narratora, który wie, jak ta historia się kończy (Evans 2017: 122).

Dzięki potraktowaniu siebie z przeszłości jako bohatera Evansowi udało się uzyskać coś na kształt intersubiektywnej sprawiedliwości. Chociaż, podobnie jak Honigoltz-Hetling, wplata w tekst nieco satyryczne opisy uczestników zainicjowanego przez siebie projektu, jednego z nich porównując np. do Gandalfa, innego – do „hobbita na spidzie” (Evans 2017: 99), nie oszczędza również i siebie. Sprzyja temu wprowadzenie zewnętrznej perspektywy. Oto fragment, w którym autor opisuje „Utopię” tak, jakby patrzył na nią oczami gości z pobliskiego miasteczka, zaproszonych do odwiedzenia wspólnoty i zapoznania się z sąsiadami:

Wyglądali [uczestnicy Projektu Utopia – I.A.B.], jakby niedawno napadli na sklep z używanymi rzeczami: Adam z brodą jak ptasie gniazdo i w skórzanych spodniach, Harmony ze swoim fletem i w nepalskiej czapce, Agrik z burzą siwych włosów i w nabijanych ćwiekami butach. Nic dziwnego, że nasi goście wyglądali na raczej speszonych tym wszystkim (Evans 2017: 146).

Takiemu ćwiczeniu z patrzenia z dystansu poddaje również samego siebie, konstatając: „szalony naukowiec organizuje dziwny eksperyment, po czym kompletnie odchodzi od zmysłów” (Evans 2017: 198).

4 Jeden z tekstowych wyznaczników fikcji wskazywanych przez Jeziorską-Haładyj (2013).

Evans podszedł do eksperymentu racjonalnie, jak to naukowiec. W ramach researchu przed rozpoczęciem projektu czytał o utopiach jako projektach społecznych (ślady tych lektur zachowały się w reportażu, sytuując eksperyment w szerszym kontekście, co pozwala na uogólnienia; odniesienia do postapokaliptycznych powieści Cormaca McCarthy'ego i Williama Morrisa włącza książkę w sieć intertekstualnych skojarzeń), a także odwiedzał istniejące ekowioski i alternatywne społeczności, podpatrując, jak ich członkowie radzą sobie z problemami życia codziennego. Był krytyczny – „Utopia będzie inna!” – myślał (Evans 2017: 76), zauważając np. że w Coed Hills zamiast produkować żywność, kupują ją w supermarkecie. W tych partiach, kiedy przyglądał się działalności innych osób z boku, przypominał Matthew Hongoltza-Hetlinga, bezlitośnie obnażającego głupotę (nieracjonalność) libertarian.

Dopiero w szpitalu zacząłem powoli i nieśmiało zadawać sobie pytania o prawdziwe motywacje, które popchnęły mnie do zorganizowania Eksperymentu Utopia. [...] Od czasu spędzonego w Meksyku, gdzie cały pomysł się zrodził, przez długie miesiące przygotowań, aż do tych strasznych dni w maju 2007 roku, kiedy łuski opadły mi z oczu, nigdy nie zatrzymałem się choćby na chwilę, żeby zastanowić się nad osobistymi i psychologicznymi czynnikami, które popchnęły mnie na tę dziwną ścieżkę. Byłem całkowicie skupiony na tym, co postrzegałem jako obiektywne fakty i zewnętrzne, racjonalne uzasadnienia (Evans 2017: 59; podkr. – I.A.B.).

– zanotował. To doświadczenie (i jego „prawda”) jest w narracji Evansa ważniejsze od „faktów” i sprawozdania z nich.

W pół kroku pomiędzy postawą niezaangażowanego cieleśnie (ale skłonного do publicystycznych konkluzji) kronikarza (Hongoltz-Hetling) a uprawiającego autoreportaż inicjatora i opisywacza zdarzeń (Evans) zatrzymały się wizytujące wspólnoty intencjonalne Katarzyna Boni i Urszula Jabłońska. Obie uprawiają obserwację uczestniczącą, ale, porównując rezultaty ich spotkań z przedstawicielami mikrospołeczności, można zaobserwować, jak intensywność obcowania z danym środowiskiem przekłada się na głębię spostrzeżeń. Trawelog Jabłońskiej wpisuje się w literacką tradycję podróży edukacyjnych – kształcących wyjazdów po Europie, które od renesansu uprawiali młodzi arystokraci i intelektualisci. Grand Tour reporterki ma służyć nie tylko jej, również czytelnikowi. W społecznościach eksperymentalnych Jabłońska poszukuje przecież odpowiedzi na pytanie, jak pokonać nierówności społeczne, poradzić sobie z samotnością i zapobiec katastrofie ekologicznej. W wybranych środowiskach pomieszkuje, pracuje w ekowiosce, medytuje, ale *Światy wzniesiemy nowe* sprawia jednak wrażenie efektu działania, które Amerykanie nazywają „drive-by journalism”: reporterka wszędzie jest przejazdem, odhaczając kolejne etapy trasy, nigdzie nie zagrzewa miejsca. Konkluzja: „Słyszę znajomą historię

o społeczeństwie pękniętym na pół. Czy to jakieś przekleństwo demokracji w każdym wydaniu?” (Jabłońska 2021: 65) – dobrze podsumowuje naskórkowość tego wariantu opowieści o utopiach.

W porównaniu do trawelogu Jabłońskiej, powieść Boni o Auroville jest znacznie lepiej udokumentowana, a obserwacje pogłębione. Reporterka spędziła w Tamilnadu prawie rok, a wybierając jedno środowisko, mogła się na nim skoncentrować. *Miasto z marzeń* można wpisać w proklamowany przez Roberta Boyntona nurt Nowego nowego dziennikarstwa (Boynton 2005) – w przeciwieństwie do swoich poprzedników, skupiających się na literackich walorach reportażu mających konkurować z powieściami, ich debiutujący w latach dziewięćdziesiątych XX wieku następców bardziej interesuje nie sposób opowiedzenia historii, lecz metoda dokumentacji i zagłębianie się w temat. „Życie życiem swoich bohaterów” – to dewiza uprawiających dziennikarstwo uczestniczące i wcieleniowe, reporterów takich jak Ted Conover czy Jon Krakauer. Droga Katarzyny Boni, o czym wspomina ona we wstępie do *Auroville*, wiodła od pomysłu na książkę z tezą – opowieści o nieudanym eksperymencie dołączenia do wspólnoty – do próby zrozumienia aurovillan i spojrzenia na „miasto z marzeń” z ich perspektywy. W jednym z wywiadów reporterka opowiadała o zanurzeniu w temat: „miałam momenty, kiedy obserwacja uczestnicząca wychodziła poza ramy obserwacji i musiałam samą siebie wyciągać za uszy, żeby sprawdzić, co się ze mną dzieje i czy rzeczy robię, bo chcę, czy dlatego, że uważam, że to potencjalnie ciekawy materiał” (Urbaniak 2020). W konsekwencji *Auroville* wyróżnia empatyczny stosunek do bohaterów. Nawiązywanie z nimi relacji, próba zagłębiania się w ich psychikę, a także rekonstrukcja sposobu myślenia doprowadziły do klasycznego problemu Nowych nowych dziennikarzy – pytania o utratę obiektywizmu. Z tego również Boni tłumaczyła się w wywiadach:

Zdecydowałam, że nie będę pisać o swoich przyjaciółach, których historie są fascynujące i które chciałabym opowiedzieć, ale nie mogę tego zrobić właśnie z racji na przyjaźń. Inaczej wchodzi się w relację z człowiekiem, który ma być bohaterem twojej książki, a inaczej z przyjacielem. Może się pojawić zadr: na ile oni mi to wszystko powiedzieli jak przyjaciółce, a na ile jak reporterce. I czy patrzę na nich jak na materiał, czy nie. Wyjątkiem był Auroson, od początku mieliśmy jasny układ. Ale i tak stał się dla mnie bardzo bliską osobą i sama w niektórych momentach nie wiedziałam, czy rozmawiam z nim jak reporterka, czy jak przyjaciółka (Budzisz 2020).

Auroson, bohater prowadzący powieści reportażowej Katarzyny Boni, to – zgodne z kronikami miasta – pierwsze dziecko urodzone w Auroville. Wprawdzie pierwotny syn pionierów wspólnoty zmarł, ale Matka – charyzmatyczna przywódczyni budowniczych „miasta marzeń” – zapowiedziała jego odrodzenie, które – jak zapisano w annałach – się dokonało. Auroson może więc odwiedzać własny grób. Boni

opowiada o tym, nawiązując do tybetańskiej księgi umarłych, a więc wychodząc poza europocentryczną perspektywę.

Pora wprowadzić pojęcie antropologicznego punktu widzenia jako kategorii naracyjnej w międzykulturowych tekstach niefikcyjnych. Szlifując swoją narratologiczną koncepcję komunikacyjną, Małgorzata Czermińska (2003: 12) wskazała na trzy możliwe konfiguracje: opowiadanie o tym, co bliskie „swoim”, informowanie „swoich” o tym, co odległe, oraz przedstawianie „innym”, jak patrzy na nich osoba z odległej kultury. Wydaje się, że Boni udało się wyjść poza te trzy możliwości – choć książka wydana została po polsku, adres jest podwójny, bo i reporterka została „oswojona”.

Boni opowiada o świecie, który jest inny od jej własnego, stworzonym na podwalinach filozofii hinduistycznej. Ślady odbioru nieprofesjonalnego (obywatelskie mikrorecenzje, uwagi na temat książki wymieniane na forach społecznościowych) pozwalają jednak wysnuć wniosek, że ta odmienność jest wypadkową zderzenia racjonalnego materializmu z ekscentryczną (z pewnego punktu widzenia) duchowością. Reporterka jest świadoma rozdzwieku pomiędzy tymi modelami istnienia w świecie i już na wstępie uwrażliwia na to czytelnika. W rozpoczynającym opowieść metatekście informuje: „Wszystkie postaci, wizje, marzenia i sny przedstawione w tej opowieści są prawdziwe”, natomiast w okalających narrację o wspólnocie, wprowadzających konteksty filozoficzne *Didaskaliach*, dodaje: „I nikogo tu nie obchodzi, w co wierzą inni. Przecież każda dusza ma swoją drogę” (Boni 2020: 16). Jak w realizmie magicznym – światy, w których żyją bohaterowie *Auroville* (również te wewnętrzne), potraktowane zostały w książce Boni tak realnie, jak jej pobyt we wspólnocie. Autorka unika orientalizacji⁵ świata, o którym opowiada.

Udaje jej się tego dokonać na kilku poziomach. Po pierwsze – poprzez zasygnalizowanie, że to, co realne, może być zarazem metaforyczne. „Miejsce akcji” przedstawione zostaje nie tylko poprzez opis geograficzny, pozwalający umiejscowić enklawę aurovillan na „prawdziwej” mapie, również jako wskazówka: „Miejsce akcji (metaforycznie). Poszukaj w sobie” (Boni 2020: tekst z IV strony okładki). Wydaje się, że Boni zbliża się w ten sposób do istoty utopii, która może być rozumiana zarazem jako gest oderwania od rzeczywistości, jak i jej kształtowania. Podtytuł książki reporterskiej – *Miasto z marzeń* – sugeruje zresztą, że przedmiotem przedstawienia będzie miejsce nie tyle istniejące „realnie” (materialnie), ile w umyśle mieszkańców (jego idea). Po drugie – Boni nie przesądza, w jaki sposób należałoby traktować wymykające się racjonalnemu oglądowi zdarzenia „cudowne”, które – za swoimi bohaterami – relacjonuje. Dotyczy to nie tylko pozostawionej bez komentarza informacji o reinkarnacji Aurosona, również np. sprawozdań ze spotkań pionierów z Matką. Po trzecie – wykładnią takiej postawy zawieszenia niewiary jest oparcie narracji na mowie pozornie zależnej, a więc stworzenie takiej opowieści, w której głos autorki przeplata się z głosami bohaterów, a żadna

⁵ Używam tego pojęcia w takim znaczeniu, jakie nadał mu Edward Said (1991).

z dykcji i żaden światopogląd nie jest przedstawiany jako istotniejszy. Boni udaje się stworzyć narrację polifoniczną i polisensoryczną, a przy tym osiąga efekt podobny do tego, który w powieści uzyskiwali przedstawiciele realizmu magicznego – z ontologii (fakty) punkt ciężkości przesunięty zostaje na epistemologię (doświadczenie, afekty).

Wyzwanie

O ile *Niedźwiedzią przysługę* Hongoltza-Hetlinga i *Eksperyment Utopię* Evansa można rozpatrywać w kontekście świadectwa (Hetling) i wyznania (Evans), o tyle *Auroville* Katarzyny Boni stanowi reportażową realizację „wyzwania”. Punkt ciężkości przesunięty został przez reporterkę na kwestię reprezentacji (językowego, tekstowego ekwiwalentu zastanego świata). Być może intuicyjnie Boni zastosowała ostentacyjnie literacką formę przekazu.

Jest to wyraźnie widoczne już na poziomie struktury tekstu. Po *Prologu* (który stanowi scena ukształtowana w taki sposób, jakby podawał ją czytelnikowi wszechwiedzący narrator – Boni rekonstruuje sen lub wizję Aurosona, wprowadzając na scenę głównego bohatera) następują *Didaskalia* (informacje nakreślające kontekst duchowy eksperymentu), a partia historyczna, opowiadająca o założeniu Auroville, nazwana została przez reporterkę *Zawiązaniem akcji*. Boni zdecydowała się na inspirowaną strukturą klasycznego dramatu kompozycję trójdzielną, tytułując odpowiadające aktom rozdziały odpowiednio: *Marzenie*, *Miasto*, *Matka*.

Auroville nie jest wyzwaniem wyłącznie dlatego, że autorka wpisuje swoją opowieść w sieć intertekstów, m.in. bawiąc się konwencjami gatunkowymi. Świadoma literackość to również cechy reportażu Hongoltza-Hetlinga (wspomniane nawiązanie do bajki zwierzęcej wzmocnione konsekwentnym poprzedzaniem każdego z rozdziałów mottami zaczerpniętymi np. z *Wichrowych wzgórz* Brontë) i Evansa (wplecenie w dokument osobisty przypowieści o dwóch pawianach, która może być odczytana jako metafora rozczarowania autora intencjonalną wspólnotą). Eksploatowane przez autorkę nawiązania do formy dramatycznej idealnie wpisują się jednak w pomysł Czerwińskiej, aby model „wyzwania” powiązać z tym właśnie archetypicznym rodzajem literackim. Przypomnijmy, że – zdaniem badaczki – postawa ta „jak w dramacie, polega na wciąganiu czytelnika w dialog, w grę, na prowokowaniu go niby w wyzwaniu na pojedynek” (Czerwińska 2020: loc. 45–46). Nawiązanie do struktury dramatu – chyba niewyłącznie ornamentacyjne – nasuwa (znow) skojarzenie z performatywnością i stwarzaniem rzeczywistości (*Miasto z marzeń*), a nie jej (literackim) odtwarzaniem. Formalnie *Auroville* jest powieścią reportażową. Przechodząc od bohatera do bohatera, trochę jak w powieściach środowiskowych, Boni snuje opowieść

o enklawie i jej mieszkańcach w serii następujących po sobie scen, przejmując ich punkty widzenia. Wyjątek robi w części środkowej, w której opowiada nie o powstaniu Auroville czy o Matce, ale o własnych doświadczeniach z bycia w „Mieście Świtu” – tu dominuje prawda „doświadczenia” autorki, jej wątpliwości i odczucia („Nie czułam prądu na skórze. W drzewie figowca nie widziałam twarzy Matki” – Boni 2020: 362). Elementy autoreportażu nie burzą jednak wrażenia obcowania z powieścią. Nawiązując do rozpoznań Michała Głowińskiego, który w artykule o „dokumencie jako powieści” odróżnił beletryzację od upowieściowienia (Głowiński 1982), można uznać, że w *Auroville* literackość nie jest „przygodna”, lecz konsekwentna – na tyle, że autorka dopiero w będącym metatekstem aneksie szczegółowo objaśnia pracę ze źródłami, jakby manifestowana literackość tekstu (np. przejmowanie perspektyw innych osób) wymagała w jej opinii wprowadzenia w tajemnice warsztatu, by pakt faktograficzny/referencjalny nie został zerwany. Czy jednak istotnie o ten pakt chodzi? Sugerowałabym raczej zaproponowane przez Henryka Markiewicza pojęcie paktu dyskursywnej labilności (a więc umowy, którą w tym konkretnie przypadku streścić można następująco: „wierzę, że bohaterowie opowieści Boni w to wierzą”).

* * *

Zaprezentowana tu opowieść o reporterskich wizjach utopii jest też komentarzem do utopii reportażu jako gatunku stanowiącego sprawozdanie z faktów, który przecież nie jest dokumentem (choć bywa traktowany jako tzw. dokument epoki). Dyskusje na temat reportażu zdominowała w Polsce kategoria fikcjonalności. Ani badacze protestujący przeciwko przedstawianiu „świata prawdziwego” jako bajki, ani zwolennicy faktów, które „muszą zatańczyć” (Zajas 2011; Szczygieł 2022), nie ujmują istoty problemu, którą lepiej – mam nadzieję – obrazuje wzorowany na ustaleniach Małgorzaty Czermińskiej trójkąt reportażowy. Komunikacyjne ujęcie reportażu jako dynamicznej relacji pomiędzy zdarzeniem (zauważonym i odnotowanym – faktem), doświadczeniem a reprezentacją pokazuje, że – podobnie jak w memuarach – postawa reporterska jest zawsze efektem negocjacji pomiędzy świadectwem, wyzwaniem i wyznaniem, pomiędzy tym, co weryfikowane, emocjami i konwencjami. Przykład *Auroville* Katarzyny Boni pokazuje, że zwłaszcza w przypadku pisania o utopii najuczciwszym modelem pozostaje sytuacja wyzwania rzuconego nie tylko – jak chce Czermińska – czytelnikowi, ale i literaturze. „Prawda jest trudniejsza do zaakceptowania [niż teza – I.A.B.]”⁶. Nie ma gotowych rozwiązań. Jest tylko zaproszenie do ich szukania” – konkluduje reporterka (Boni 2020: 336).

6 Ten cytat wyjęty został ze wstawki autotematycznej, w której Boni opowiada czytelnikowi, jaką książkę o Auroville mogłaby napisać. Mogłaby to być „historia porażki”, mogłaby – „historia sukcesu”.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

- Boni Katarzyna (2020): *Auroville. Miasto z marzeń*. Agora, Warszawa.
- Evans Dylan (2017): *Eksperyment Utopia*. Przeł. G. Chamielec. Relacja, Warszawa.
- Hongoltz-Hetling Matthew (2022): *Niedźwiedzia przysługa. Jak w amerykańskim miasteczku nie powstała libertariańska utopia (i co nieco o baribalach)*. Przeł. A. Paszkowska. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Jabłońska Urszula (2021): *Światy wzniesiemy nowe. Dowody na Istnienie*, Warszawa.

Literatura przedmiotowa

- Adamczewska-Baranowska Izabella (2022): *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Bishop Claire (2015): *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Przeł. J. Staniszewski. Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa.
- Boynton Robert (2005): *The New New Journalism: Conversations With America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Vintage, New York.
- Budzisz Stasia (2020): *Nie wierzę w ślepy idealizm. Rozmowa z Katarzyną Boni o utopii Auroville*, „Przekrój”, 29.07. <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/rozmowa-z-katarzy-na-boni-o-utopi-auroville-stasia-budzisz> [dostęp: 10.10.2022].
- Czermińska Małgorzata (2003): „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej. „Teksty Drugie”, nr 2–3, s. 11–27.
- Czermińska Małgorzata (2020): *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Davis Fred (1973): *The Martian and the Convert: Ontological Polarities in Social Research*. „Urban Life and Culture”, no 2(3), s. 333–343, <https://doi.org/10.1177/089124167300200305>.
- Glensk Urszula, Lesiak Milan (2021): *Mozaikowanie prawdy. Narracje quasi-faktyczne w reportażu literackim*. „Konteksty Kultury”, z. 3, s. 314–325.
- Głowiński Michał (1982): *Dokument jako powieść*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław, s. 193–206.
- Jeziorska-Haładyj Joanna (2013): *Tekstowe wyznaczniki fikcji: na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*. IBL PAN, Warszawa.

- Markowski Michał Paweł (2019): *Wojny nowoczesnych plemion. Spór o rzeczywistość w epoce populizmu*. Karakter, Kraków.
- Said Edward M. (1991): *Orientalizm*. Przeł. W. Kalinowski, wstępem opatrzył Z. Żygulski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sławek Tadeusz (2011): [Głos w ankiecie na temat utopii]. „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni” nr 2, s. 6.
- Szczygieł Mariusz (2022): *Fakty muszą zatańczyć*. Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Urbaniak Mike (2020): *Niedokończona utopia*. „Aby zostać z pełnym przekonaniem w Auroville, trzeba przejść moment rozczarowania miastem”, gazeta.pl, 03.07. <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,26093456,niedokonczone-utopia-aby-zostac-z-peelnym-przekonaniem-w-auroville.html> [dostęp: 10.10.2022].
- White Hayden (2010): *Poetyka pisarstwa historycznego*. Przeł. E. Domańska [i in.]. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Zajas Paweł (2011): *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Zweiffel Łukasz (2008): *Utopia. Idealna odpowiedź na nieidealną rzeczywistość*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.

Abstract

Utopia nel/del reportage

“La relazione del sogno”

nel contesto della teoria del triangolo autobiografico del reportage

L'articolo è un tentativo di applicare la teoria del triangolo autobiografico di Małgorzata Czermińska durante l'analisi di reportage in cui l'immagine del mondo, è il risultato della fedeltà ai fatti, influenzata dell'esperienza dell'autore e della rappresentazione letteraria. A seconda dell'elemento dominante si possono distinguere resoconti che si presentano principalmente come una testimonianza, altri come una confessione o ancora come una sfida. L'autrice presenta tale concetto sulla base di selezionati reportage contemporanei sull'utopia (*Eksperyment Utopia* di Dylan Evans, *Światy wzniesiemy nowe* di Urszula Jabłońska, *Auroville. Miasto z marzeń* di Katarzyna Boni e *Niedźwiedzia przysługa* di Matthew Hongoltz-Hetling). Tale tema sottolinea l'importanza del punto di vista adottato e allo stesso tempo fornisce riflessioni sui reportage.

Parole chiave: reportage, utopia, triangolo autobiografico, punto di vista