

Reportaż jako międzykulturowa mediacja. *Marlene* Angeliki Kuźniak

MAGDALENA HORODECKA

Uniwersytet Gdański

Streszczenie

Artykuł podejmuje analizę reportażu „*Marlene*” Angeliki Kuźniak w świetle koncepcji reportażu jako literatury mediacji zaproponowanej przez Daniela-Henri Pageaux. Autorka rozprawy stawia pytanie o obraz głównej bohaterki (niemiecka artystka) i jej narodu w tekście. Proponuje tezę, iż jest on modelowany przez konsyliacyjne założenia autorki. Kuźniak wybiera bowiem z biografii Dietrich te fakty, które podkreślają jej antynazistowską postawę oraz swoiste poczucie winy wobec Polaków widoczne w czasie opisanych w tekście polskich tournée artystki. Równoległe reporterka buduje jednak także opowieść o trwałej niechęci Niemców do aktorki, przytacza liczne wypowiedzi składające się na wrażenie trwałości niemieckiego zniewolenia umysłów. Tym samym tekst jawi się jako ambiwalentna forma mediacji, gdyż z jednej strony negocjuje stereotyp Niemca-wroga i agresora, z drugiej – zdaje się go potwierdzać.

Słowa-klucze: Niemcy, Marlena Dietrich, Angelika Kuźniak, reportaż literacki, literatura mediacji

Abstract

Reportage as a form of cross-cultural communication. “*Marlene*” by Angelika Kuźniak

In the article about *Marlene* by Angelika Kuźniak the concept of reportage as a literature of mediation is analysed. Horodecka raises the question about the image of the main protagonist (famous German artist) and her nation. She claims that representation of Marlene Dietrich's biography is modeled by conciliatory aim of the reporter. Kuźniak chooses in the text those facts which emphasize Dietrich anti-Nazi attitude and her sense of guilt towards Poles described in the motif of artist's Polish tournee. Simultaneously reporter constructs a story about the enduring reluctance of Germans to the actress. Kuźniak cites numerous statements that shows the durability of the German enslavement of minds. Thus, reportage *Marlene* appears as an ambivalent form of mediation. On the one hand it challenges the stereotype of Germans as enemies and aggressors, on the other - seems to confirm it.

Keywords: Germany, Marlena Dietrich, Angelika Kuźniak, literary reportage, literature of mediation

„Każda kolekcja zawiera w sobie czasowo uwarunkowane widzenie tego, czym jest rzadkość i wartość eksponatu; zawiera metahistorię”¹.

I. REPORTAŻ JAKO LITERATURA MEDIACJI

Francuski komparatysta, Daniel-Henri Pageaux dostrzega szczególne nasycenie potencjałem międzykulturowego pośredniczenia takich gatunków literackich, jak reportaż, wywiad, literatura podróżnicza czy esej. Właśnie ten krąg tekstów, jeśli ich autorzy podejmują tematykę Innego, nazywa Pageaux literaturą mediacji (*littérature de médiation*)². Reporterów określa się czasem w tej perspektywie tłumaczami kultur (koncepcja Ryszarda Kapuścińskiego). Tłumacz ów pośredniczy między różnymi narodowymi tradycjami, poprzez opis, wyjaśnienie i interpretację poznawanych zjawisk, jednocześnie jednak może zaburzać dotarcie do „oryginału”, czyli rozumienia kultury przez jej reprezentantów. Wydaje się, że kategoria mediacji odsłania nieco inny wymiar pracy terenowej i deskrypcyjnej reportera. Jej założenia, przebieg i implikacje spróbuję omówić, analizując reportaż Angeliki Kuźniak – *Marlene* i wpisując go w kontekst polsko-niemieckich relacji.

Badania nad reportażem wciąż w niewielkim stopniu ujawniają zapośredniczenie relacji ja-Inny oraz skomplikowanie przebiegu procesu poznawania i komunikowania międzykulturowego. Mediacji wymaga bowiem konflikt, nieporozumienie, błędne lub niespójne wyobrażenie o Innym. Zaś w jej przebieg wpisane jest dobrowolne dążenie do porozumienia dwóch stron sporu, w którego rozwiązaniu pomaga mediator – osoba trzecia, darzona zaufaniem³. Jeśli więc dostrzeżemy w reporterze mediatora pomiędzy dwoma kulturami – własną (autora i jego czytelników⁴) oraz kulturą Innego, ujawniamy nieuchronność zapośredniczenia relacji, a zarazem – złożoność jej przebiegu. Nie tracimy przy tym z oczu celu tej mediacji (co częste w badaniach nad strategiami zapośredniczenia w literaturze świadectwa), jakim jest próba – choć nie zawsze w pełni udana – lepszego poznania Innego oraz uprzystępnienia wiedzy etnograficznej czytelnikom.

Zdaniem Andrzeja Hejmeja tak zwana nowa komparatystyka kulturowa ma służyć ujawnianiu pluralności różnych punktów widzenia, „dekolonizowaniu nas samych” – które rozumieć można jako osłabianie monopolu jednostronnego widzenia oraz niwelowanie

¹ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak i inni, Warszawa 2000, s. 20.

² D.-H. Pageaux, *Multiculturalisme et interculturelité*, [w:] *Littératures et cultures en dialogues*, red. Habichi, L'Harmattan, Paris 2007, cyt za: A. Hejmej, *Interkulturowość-literatura-komparatystyka*, [w:] *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 206.

³ Por. *Mediacje. Teoria i praktyka*, red. E. Gmurzyńska, R. Morek, Warszawa 2014.

⁴ Model ten nie zakłada dodatkowego wymiaru kulturowego, który wprowadza tłumaczenie tekstu na język obcy. W tej perspektywie w komunikacji literackiej uczestniczy także kultura tłumacza.

pokus hegemonicznej opowieści o Innym. W przypadku podwójnego bohatera – indywidualnego i zbiorowego, obrazy te mogą z większą siłą przeciwstawiać się owej hegemonicznej narracji, mogą jednak także – na przykład poprzez ich niespójność – osłabiać ten efekt. Z taką sytuacją mamy w pewnym stopniu do czynienia w *Marlene*, reportażu, który poprzez opowieść o biografii znanej niemieckiej artystki, wpisuje się w rodzaj polsko-niemieckiej mediacji.

Wydaje się, że ascetyczne, niemal zupełnie pozbawione komentarza teksty Angeliki Kuźniak mocno ujawniające warstwę montażu cytatów są skupione na próbie wielogłosowego opisu rzeczywistości bez ambicji jej monograficznego ujęcia. Z drugiej strony – spośród tych wielu głosów dokumentowanych przez tekst, najmniej widoczna jest odautorska narracja, co wynika z wyboru obiektywistycznego modelu opisu rzeczywistości i skupienia na relacjach świadków⁵. Wprawdzie Kuźniak podkreśla w wywiadach, że temat jest zawsze jej własnym ujęciem zagadnienia, a reportaż nazywa bardzo subiektywnym gatunkiem⁶, ale w swych książkach unika narracji pierwszoosobowej, najczęściej milczy lub zdawkowo informuje o procesie gromadzenia informacji. Trudno więc z tekstu implikować wpływ jej percepcji i preferencji na interpretację tematu. Reporterka uzasadnia to skupieniem na wsłuchiwanie się w swoich bohaterów. Cytaty z ich wypowiedzi gromadzi w komputerze, a pracę na tych fragmentach porównuje do układania klocków⁷. Komunikuje więc wyraźną świadomość swojej władzy „konstruktora”, a zarazem zdaje się zakładać, że interpretację tego, jak ustrukturyzowała i zinterpretowała materiał należy pozostawić czytelnikowi.

Metafora mediacji pozwala nam zarówno postawić pytanie o to, co zdarzyło się pomiędzy autorem i rzeczywistością, jak i o proces pisania rozumianego jako negocjacja, wybór, „układanie klocków”. Zakłada bowiem zarówno uwikłanie poznającego reportera w proces poznania, nieoczywistość dostępu do faktów, które winny być czytane jako podmiotowo modelowane informacje, zanurzone w kontekście kulturowym, a także języku i sposobie opowieści informatora i narratora. Dziennikarstwo staje się w tym ujęciu bliskie założeniom współczesnej historiografii, która nie rezygnując z opowiadania o przeszłości, coraz częściej ujawnia także subiektywność owego procesu. Jak zauważa Frank Ankersmit:

Reprezentacja usiłuje przede wszystkim tak wiarygodnie i skutecznie zastąpić oryginał, żeby można było zignorować różnice między przedmiotem reprezentacji a samą reprezentacją. Jednak różnice są i zawsze będą, ponieważ – jak dowcipnie podsumowała istotę reprezentacji artystycznej Virginia Woolf – „sztuka nie jest kopią świata, jeden

⁵ Por. P. Frus, *News that Fits: The Construction of Journalistic Objectivity*, [w:] *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative*, Cambridge 1994, s. 90-93.

⁶ *Traktat przy obieraniu ziemniaków* – z Angeliką Kuźniak rozmawia Agnieszka Wójcińska, [w:] *Reporterzy bez fikcji*, Wołowiec 2011, s. 54.

⁷ Tamże, s. 55.

przeklęty świat w zupełności wystarczy". Paradoks reprezentacji polega więc na tym, że łączy ona w sobie niechęć do różnicy z jej umiłowaniem⁸.

Wydaje się, że właśnie z takim paradoksem mamy do czynienia w twórczości Kuźniak, która deklaruje świadomość różnicy widoczną np. w metatekstowych wypowiedziach pisarki akcentującej odmienne ujęcia tego samego tematu. W samym tekście jednak reporterka decyduje się owej różnicy nie akcentować, a nawet ją przemilczać. Jedną z przyczyn tak sprofilowanej poetyki jest wizja wiarygodnego tekstu jako relacji skupionej na faktach, a nie osobie dziennikarza-pośrednika. Wyrazistym przykładem reportażu, w którym mamy do czynienia z modelem biegunowo odmiennym jest *Szachinszach* Ryszarda Kapuścińskiego. Tu konsekwentnie łączy się poetykę opisu rzeczywistości kulturowej i autotematyzm, zakładając, że komunikowanie procesu poznawania jest silniejszą legitymizacją narracji niż brak informacji o tym procesie. Odwagę, by dokumentować nie tylko rzeczywistość, ale także strategie epistemologiczne ma jednak wciąż bardzo niewielu z „późnych wnuków” autora *Hebanu*, a i on sam przecież nie był konsekwentnym reprezentantem tego modelu dziennikarstwa.

Tymczasem ujawnianie komplikacji i barier w docieraniu do prawdy nie dyskwalifikuje reportera, wręcz przeciwnie – stanowi ważną część wiedzy, której może oczekiwać czytelnik⁹. Warto w tym miejscu ponownie przywołać Ankersmita, który podejmuje temat opozycji kategorii subiektywności i obiektywności. Badacz proponuje rozróżnienie subiektywności wynikającej z włączania w narrację historiograficzną własnych poglądów politycznych i moralnych od upodmiotowionego pisania. W owych upodmiotowionych narracjach, jak podkreśla Ankersmit, widoczny jest wpływ wartości na proces dociekania, dochodzenia do prawdy. W bliskości prawdy i wartości widzi Ankersmit istotę sporu o subiektywność lub obiektywność narracji reprezentującej rzeczywistość: „Z racji ogromnej bliskości prawdy (historycznej) i wartości, powinniśmy poszukiwać jak najlepszego filozoficznego mikroskopu, przez który będzie można dokładnie zbadać współzależności między prawdą historyczną a sferą wartości¹⁰”.

Jednym z owych filozoficznych mikroskopów może się stać kulturowo zorientowana filologiczna interpretacja, która pozwala zrekonstruować wartości istotne dla reportera i dostrzec ich wpływ na sposób opowiadania o zdarzeniach. W przypadku Kuźniak zakładam, że będą to nade wszystko: porozumienie międzykulturowe (wartość pojednania, pokojowych relacji) oraz rzetelność dziennikarskiej relacji. Rzetelność i wiarygodność – tak jak ją rozumie i praktykuje autorka *Marlene* wpływa zaś na redukcję własnego głosu na rzecz sprawdzania i konfrontowania różnych źródeł i relacji świadków. Dziennikarka wzmacnia

⁸ F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, [w:] *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004, s. 178.

⁹ Por. Frus, dz. cyt., s. 96.

¹⁰ F. Ankersmit, dz. cyt., s. 173.

swój autorytetu także poprzez dokumentację lekturowego przygotowania do tematu, którą odsłania rozległa bibliografia dołączona do tekstu głównego.

II. ETNOGRAFICZNE KOLAŻE

Przypomnijmy kluczową formułę opisaną przez Jamesa Clifforda w *Kłopotach z kulturą*: „Teksty etnograficzne są partyturą rozpisaną na wiele głosów, która odbywa się w sytuacjach politycznie nieobojętnych”¹¹. Clifford podkreśla związki współczesnej etnografii z modernistycznymi praktykami kolażu, zestawiania różnorodnych elementów. W tej perspektywie proponuję odczytać tekst Angeliki Kuźniak poświęcony Marlene Dietrich. Podobną kompozycję zastosowała autorka także w tekście *Papusza*¹² poświęconym romskiej poetyce. Oba reportaże biograficzne mają wyraźnie etnograficzny charakter, zmierzają do przybliżania Innego poprzez strukturyzację nagromadzonego materiału w postaci intertekstualnej tkanki tekstu. Forma zaś „znaczy”, akcentuje fragmentaryczność ujęcia, a zarazem postawę podmiotu autorskiego wobec możliwości opisu rzeczywistości. Nie przez przypadek *Marlene* otwiera motto z Pära Lagerkvista¹³: „Nie istnieje pełne przedstawienie rzeczywistości. Tylko wybór”¹⁴[5]. Sygnalizuje ono epistemologiczną postawę podmiotu autorskiego, a także – ze względu na różnicę etniczną między autorką i bohaterką – stanowi wyraźną deklarację antropologiczną. Tym samym akcentuje bowiem Kuźniak niepewny głos narratora, jego niechęć do hegemonicznego pisania o Innym. Być może taka jest także motywacja wyboru konstrukcji tekstu opartego na losie wyjątkowej jednostki – reprezentanta społeczności (w przypadku *Marlene* – Niemców, w przypadku *Papuszy* – Romów). Poprzez wyeksponowanie w utworze pojedynczej historii życia, łatwiej uniknąć generalizacji, a zarazem pozyskać czytelnika. Opowieści syntetyzujące los danej społeczności mają bowiem zazwyczaj mniejszą siłę retoryczną, nie pociągają odbiorcy w takim stopniu jak fabuła skonstruowana wokół linii życia jednego bohatera, z którym czytelnik może zbudować w czasie lektury pewien rodzaj relacji. Jest to szczególnie istotne w przypadku różnicy kulturowej nie tylko między autorką i bohaterką, ale także między bohaterką i odbiorcami utworu.

Spójna kompozycja tekstu oparta na losie bohatera porządkuje materiał, który jednak nie przestaje się jawić jako kolekcja fragmentów. Wymaga więc opisanie miejsca, z którego mówi podmiot autorski i perspektywy, która modeluje układ tej kolekcji głosów, obserwacji, świadectw i przytaczanych dokumentów. W przypadku *Marlene* ważną częścią tego zadania

¹¹ J. Clifford, dz. cyt., s. 17.

¹² A. Kuźniak, *Papusza*, Wołowiec 2013.

¹³ Por. Identyczne motto otwierające *Lapidaria* Ryszarda Kapuścińskiego. R. Kapuściński, *Lapidaria*, Warszawa 2003, s. 7.

¹⁴ A. Kuźniak, *Marlene*, Wołowiec 2009. Wszystkie cytaty w artykule pochodzą z tego wydania. W nawiasie kwadratowym znajduje się numer strony.

będzie analiza formy reportażu biograficznego, którą konsekwentnie uprawia dziennikarka. Intrygująca jest determinacja autorki w dążeniu do ścisłego i jednorodnego ujęcia genologicznego jej hybrydycznych w istocie tekstów. Choć wszystkie książki Kuźniak mają charakter biograficzny stanowią opis życia i dokonań wybitnej postaci¹⁵, autorka wielokrotnie podkreśla, że nie pisze biografii, lecz reportaże. Wydaje się, iż przyczyn tak konsekwentnej genologicznej formuły, którą nadaje swym tekstom jest kilka. Pierwsza związana jest z wyrazistą zawodową tożsamością autorki, która publikuje na łamach „Gazety Wyborczej”, a oprócz reportaży przeprowadza także wywiady (za jeden z nich otrzymała nagrodę Grand Press¹⁶). Jej polem aktywności jest więc nade wszystko dziennikarstwo. Przesądza o tym także jej warsztat, polegający na pracy w terenie, przeprowadzaniu wywiadów ze świadkami oraz gromadzeniu i konfrontacji obszernej dokumentacji związanej z tematem. Charakter i rola literatury przedmiotowej w *Marlene* potwierdza dwuwarstwowość konstruowanego w ten sposób dyskursu, na który składa się archiwalny i reporterski tryb docierania do informacji i prezentowania ich. Dokumentacyjną rzetelność reporterka rozumie jako tworzenie intertekstualnej tkanki reportażu, który organizowany jest na zasadzie montażu, wycinania i wklejania cytatów precyzyjnie wmontowywanych w fabularny ciąg tekstu. Równie ważne jak cytaty wspomnień świadków, do których reporterce udaje się osobiście dotrzeć są tu przytoczenia z prasy i książek. Trafnie motywacje tego chwytu w pisarstwie biograficzno-reportażowym charakteryzował Marcin Romanowski:

Dyrektywa bezpośredniego uczestnictwa podmiotu autorskiego w opisywanych wydarzeniach w biografii reportażowej realizuje się poprzez szerokie oddanie głosu osobom, które na różnych etapach swego życia spotykały bohatera biografii. Biografia reportażowa staje się przestrzenią, w której mogą wybrzmieć te świadectwa, przestrzenią zaaranżowanego dialogu¹⁷.

Intertekstualna forma byłaby więc kolejnym wymiarem mediacyjności tych tekstów. To reporter bowiem dociera do źródeł, studiuje, selekcjonuje, a następnie wplata je w tekst. Konfrontacja różnych głosów wzmacnia dialogiczny charakter opowieści.

¹⁵ *Marlene* to debiut autorki z 2009 roku. Tekst stał się przyczynkiem do kolejnych reporterskich portretów wyjątkowych kobiet – Papuszy, Ewy Demarczyk, Zofii Stryjeńskiej (nominacja do Nike 2016).

¹⁶ Por. *Przećwiczylam śmierć*, wywiad Angeliki Kuźniak z Hertą Müller, w: „Gazeta wyborcza” 21.06.2009 .

¹⁷ M. Romanowski, *Biografia reportażowa w epoce upamiętniania. O „Schulzu pod kluczem” Wiesława Budzyńskiego*, „Jednak Książki” nr 5/2016, s. 40.

III. POLSKIE PISANIE O DIETRICH

Właśnie w wyborze i montażu cytatów oraz nielicznych uwagach autotematycznych i paratekstach (fotografie, motto) kryją się sygnały podmiotowości reporterki, jej zamiłowanie do dokumentowania śladów, czułość dla tego, co ulotne, troska o pamięć. W reporterskim trybie gromadzenia danych i ich narracyjnego opracowania pojawia się jednak także kategoria aktualności (konstytutywna dla reportażu¹⁸), która wyraża się w intencjonalnym wyborze tematów ważnych w perspektywie terażniejszości. Przypomnieniu postaci Marlene Dietrich (a wcześniej Papuszy) zdaje się tu towarzyszyć gest diagnozy nastrojów społecznych w Polsce na początku tego stulecia, którego pierwsza dekada upłynęła pod znakiem intensyfikacji międzykulturowych kontaktów, a zarazem licznych wyrazów ignorancji i niechęci wobec Innych.

Wytrwała genologiczna klasyfikacja własnego pisarstwa, której dokonuje Kuźniak w wywiadach czy na spotkaniach autorskich, podkreślając, że nie pisze biografii, ale reportaże, wynika jak się zdaje także z dwóch innych powodów. Biografia wymaga całościowego ujęcia, a Kuźniak – jak wspomniałam – chce tego uniknąć. Interesuje ją zazwyczaj w bohaterce kilka wybranych wątków, co pozwala na pominięcie innych. Antybiograficzność jest więc sygnałem mediacji rozumianej także jako wybór zagadnień, skoncentrowanie się na wybranych aspektach tematu. W przypadku *Marlene* widać wyraźnie, jak świadomie reporterka modeluje temat losów sławnej artystki, które opisuje niemal wyłącznie w perspektywie polsko-niemieckich relacji. Bohaterka jawi się więc w ujęciu Kuźniak nie tyle jako światowej sławy gwiazda, ale raczej jako wybitna Niemka, która odmówiła akcesu do nazizmu i dzięki temu stała się dla Polaków wymownym, jednostkowym, znakiem sprzeciwu.

Kuźniak tak wspomina początek pomysłu na tekst:

Czasem [pomysły na tematy – MH] przychodzą same, nieproszone zupełnie. Napisałam książkę o Marlene Dietrich. Znalazł się niej bardzo rozbudowany wątek Polski. Wszystko zaczęło się od notesu, który przeglądałam w berlińskim archiwum, gdzie znajduje się dwadzieścia pięć ton rzeczy, będących kiedyś jej własnością. (...) Na ostatniej stronie pod napisem „Poland Pologne” było kilka polskich nazwisk.

*Zaczęłam szukać. I tak reportaż rozrósł się do formatu książki (...)*¹⁹.

Z powyższego cytatu wynika, że wyeksponowanie wątku polskiego w biografii słynnej artystki nie było przypadkowe. Reporterka dostrzegła w brulionowym zapisie pod hasłem „Poland” moment osobiście ważny. Ciekawość, na którą często powołują się reporterzy

¹⁸ W. Pisarek, *Informacja-publicystyka-reportaż*, w: *Nowa retoryka dziennikarska*, Kraków 2002, s. 256.

¹⁹ Por. A. Wójcińska, *op.cit.*, s. 54.

pytani o motywacje pisarskie, nie jest więc zjawiskiem niczym nie uwarunkowanym, a tożsamość narodowa pisarza pełni ważną rolę ukierunkowującą interpretację tematu. Zobaczymy, jak moment, który wspomina w wywiadzie reprezentowany jest w tekście reportażu, stanowiąc zarazem jeden z ważnych, nielicznych autotematycznych fragmentów tekstu:

W notesie cały wszechświat. Erich Maria Remarque, Jean Cocteau, Ernest Hemingway (...). Próbuję dopasować słowa do znanych mi historii. Nie zawsze wiem, co było przed, a co było po.

Szukam Polski. (...) Na ostatniej stronie pod napisem <<Pologne, Poland>>: Marta Romer, Barbara Kotarska, Margaret Semil, Elisabeth Sieniawska, Cybulski Z. Więcej polskich nazwisk nie ma" [12].

Kuźniak rozbudowała wymienione polskie nazwiska w osobne wątki tekstu, założyła bowiem słusznie, że dostęp do świadectw tych osób lub sposobu, w jaki sama Dietrich je postrzegała (jak w przypadku Cybulskiego) pozwoli opowiedzieć polskiemu czytelnikowi o niemieckiej artystce w sposób pozyskujący jego silniejsze zainteresowanie. Reporterka zakładała więc, że narodowy kontekst podjętego tematu będzie wymagał swoistej negocjacji z odbiorcą ze względu na balast trudnych historycznych doświadczeń w relacjach polsko-niemieckich. Polska karta w biografii Dietrich jest więc częścią niwelowania tego sporu, właśnie – mediowaniem, pozyskiwaniem słuchacza, działaniem na rzecz zbliżenia i redukcji stereotypu Niemca –wroga i agresora.

Jan Józef Lipski twierdzi, iż Niemcy uważani byli przez wieki za najbardziej „obcych” spośród polskich sąsiadów. Etymologię nazwy „Niemcy” wywodzi od przymiotnika „niemi”, widząc w niej dawne przekonanie, że z owym ludem nie sposób się porozumieć. Przypomina też rolę propagandy komunistycznej w utrwalaniu nienawiści do Niemców. W słynnym eseju polemizuje z tak radykalną, czarno-białą wizją polsko-niemieckich relacji²⁰. Przypomnijmy też, że w perspektywie badań socjologicznych w polskim społeczeństwie dominuje negatywny obraz Niemców, choć także – jak zauważa Andrzej Sakson – ulegał on istotnej ewolucji: „Stosunek Polaków do Niemców (...) pojmowany jest jako określone uwrażliwienie społeczeństwa polskiego na Niemców, wyrażające się w sferze prywatnej i publicznej w nastawieniu i zachowaniach będących wytworem doświadczenia wielu pokoleń Polaków. Obejmuje on zarówno pamięć krzywd i cierpień doznanych w przeszłości, jak również respekt wobec siły ekonomicznej i cywilizacyjnej Niemiec, przechodzący niekiedy w kompleks niższości”²¹. Badacz zauważa

²⁰ Por. J. J. Lipski, *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy (uwag o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków)*, Warszawa 1981.

²¹ A. Sakson, *Polacy i Niemcy. Stereotypy i wzajemne postrzeganie*, Poznań 2001, s. 3.

także, że antyniemieckość była przez lata czynnikiem integrującym polskie społeczeństwo²². Ten kontekst wyjaśnia zabieganie reporterki o wybór bohaterki, która podważa stereotypowe skojarzenia.

Polskie pisanie o Dietrich daje także Kuźniak lepszą pozycję narracyjną, jest zapośredniczeniem „obcego” kulturowo tematu we własnym środowisku. Takie ukonstytuowanie pozycji autorytetu opowiadającego, wyraźnie profilującego opowieść, łączy Kuźniak z dążeniem do uzyskania wielowymiarowego i wiarygodnego portretu postaci. Opis życia i dzieła artystki ujawnia trzy ważne wątki tekstu składające się na ów szeroki mediacyjny projekt. Są to po pierwsze – antynazistowskie poglądy głównej bohaterki i związane z nimi wypowiedzi potępiające politykę Hitlera, w tym niemiecką agresję na Polskę. Po drugie, rekonstruuje Kuźniak kulisy życia wybitnej artystki, po trzecie zaś – opowiada o starości gwiazdy. Wszystkie te linie tematyczne opowieści, choć wydają się tworzyć części portretu głównej bohaterki, czytać można jako świadomie wybrane, komplementarne elementy jej biografii ważne także w perspektywie dominującego kontekstu polsko-niemieckich relacji. W reportażu dochodzi bowiem do kontrapunktowego ujęcia obrazu Dietrich nonkonformistycznej Niemki i Dietrich (starzejącej się) gwiazdy estrady, ukazanej z dystansem, w trybie ujawniania jej wytrwałych autokreacyjnych zabiegów. Kategoria wzniosłości tasowana jest tym samym z wątkami o charakterze ciekawostek czy sensacyjek nadających reportażowi tembr literatury popularnej, a zarazem zapewniających mu dostęp do szerokiego grona odbiorców. Wydaje się, że Kuźniak świadomie łamie decorum. Balansując na granicy różnych poetyk, tworzy kontrasty, które działają jak system luster, tworzą różne ujęcia. Odbierają pewność ostatecznego rozpoznania, dokumentując nieoczywistość, wielowymiarowość bohaterki.

W historycznej warstwie narracji dąży zaś autorka do lapidarnego, wartkiego opisu, w którym rezygnuje ze złożonych historiograficznych rozważań. Nie ma też miejsca w uprawianej przez nią formie na patos. Ponieważ jednak wielkie słowa padają w cytatach (mam na myśli np. wyrazy zachwyty kierowane przez Dietrich pod adresem Polaków lub cytowane często w reportażu głosy jej rozentuzjasmowanej polskiej publiczności), autorka przeplata w tekście wzniosłe i zakulisowe ujęcia życia głównej bohaterki, by uzyskać efekt bardziej surowy, dający walor autentyzmu i wiarygodności. Dzięki temu wzmacnia się jej autorytet mediatora, jawi się bowiem jako narratorka, która potrafi dostrzec słabości, nie tylko wyjątkowość swojej bohaterki, nie jest wobec niej bezkrytyczna.

²² Tamże, s. 4.

IV. DYSTANS I AMBIWALENCJE

Warto zatrzymać się przy pierwszym zdaniu reportażu. Jego ironiczny wydźwięk zaskakuje i już w prologu sugeruje narracyjny dystans, kolejną cechę mediatora. „Trzy szmaty do podłóg Marleny Dietrich otrzymały numer katalogowy 70039” [7]. Zdanie czytać można jako autoprezentację stylu Kuźniak-dokumentalistki, prolog w sposób intrygujący wprowadza w historię, a zarazem ujawnia wybór poetyki i przekorny punkt widzenia opowiadającej. Gdyby zrekonstruować dominantę twórczego warsztatu Kuźniak, należałoby ująć go w formułę: „pozwoić słowom i rzeczom mówić”. W sposób szczególny właśnie rzeczy opowiadają w tym tekście zarówno jednostkową egzystencję, jak i to, co po niej zostaje – ślady. Traktuje je Kuźniak jako reprezentacje tego, co zapamiętane, naznaczone emocjami, ale także – wymagające interpretacji, osadzenia w kontekście, nadawania im miejsca w opowiadanej historii. Ślady tworzą swoiste kulturowe dziedzictwo postrzegane jako „nagromadzenie kodów i przedmiotów, zawsze podatnych na krytyczne i twórcze aranżowanie nowych związków”²³.

Dlatego za intencjonalny można uznać początek reportażu – to lapidarna, chłodna deskrypcja zawartości kontenerów, które przybyły do Berlina w październiku 1993 roku. Jest tu cała feeria przedmiotów, które zostawiła po sobie Dietrich. Sposób, w jaki pisze o nich Kuźniak ujawnia kilka ważnych perspektyw, z których reporterka kadruje swoją bohaterkę. Po pierwsze trzeba zwrócić uwagę na przedmiotowy opis, narrację bezwzględną w swej konsekwentnej trzecioosobowej strukturze. Chciałoby się rzec, że właściwie ton jest tu niemal bezoosobowy, urzędowy w enumeracyjnym nacechowaniu („szmaty otrzymały numer”, „dnia przybycia nie podano do publicznej wiadomości”, „w drodze ginie klucz”, „swoje numery otrzymają: wstążki do kwiatów, ręczniki, ścierki do naczyń, flakony po perfumach” s. 6). Rzeczowa deskrypcja skupia uwagę odbiorcy, buduje napięcie (suspense), ale nade wszystko – sugeruje, że reporter trzyma w ryzach swoje emocje.

Drugim wątkiem, który pojawia się w prologu, a następnie regularnie powraca na kartach reportażu jest motyw *niemieckiej*²⁴ pedanterii głównej bohaterki. Kuźniak ilustruje go zarówno opowieściami o stylu życia Dietrich, jak i stylem pisanego reportażu, który sama określa w wywiadach jako *pruski*²⁵. Przytacza fragmenty notatek artystki, by zwrócić uwagę na jej perfekcjonizm i uważność na najmniejsze detale. Przepisuje fragmenty notatek aktorki: „Dojazd z lotniska do hotelu: dwadzieścia pięć minut, z hotelu na próbę – dziesięć minut” [36]. Reporterka, spędzając liczne godziny w archiwach, czujnie ogląda artefakty, zapoznaje się z treścią zapisków i listów aktorki. Studiuje także sposób zapisu. Przytaczając różnorodne

²³ J. Clifford, dz. cyt., s. 20.

²⁴ Używając cudzysłowu, sugeruję generalizującą perspektywę, które sugerować mogą formuły używane w tekście reportażu.

²⁵ Por. np. spotkanie autorskie z Angeliką Kuźniak w ramach projektu Nadbałtyckiego Centrum Kultury „Świat Cyganów / Problemy Romów”, Gdańsk, październik 2015.

obserwacje, odtwarza pedantyczny styl życia swojej bohaterki. Posługuje się hiperbolą (*zapisywała wszystko*), która wzmacnia jej diagnozę:

Kartki pokryte jej dumnym, zdecydowanym charakterem pisma. Litery duże, ostre, bez wymyślnych zawijasów. Zapisywała wszystko: przelicznik walut (w 1966 roku zanotuje: 1 dolar-23,94 złotych, 5 dolarów – 119.70 złotych) [44].

Wyraźnie ambiwalentnym obrazem związanym z pedanterią, ową *pruskością* Dietrich jest jej zamiłowanie do sterylności. Kuźniak przytacza (nie podając źródła) scenę z hotelu w Warszawie. Dietrich rozpakowuje walizki i rozpoczyna pobyt w apartamencie od gruntownego dezynfekowania łazienki. Kiedy kończy, mówi: „Gotowe. Wolne od chorób brudnych ludzi”[39]. Kuźniak pisze wprawdzie, że aktorka dezynfekowała chloroformem każdą łazienkę, z której korzystała, czytelnik pozostaje jednak z jednoznacznym wrażeniem znanej z nazistowskiej propagandy binarnej opozycji: czystości niemieckiej rasy i słowiańskiego brudu. Przytoczenie tej sceny działa na przekór głównej intencji reportażu, nie wzmacnia konsyliacyjnej wymowy symbolicznych gestów i słów Dietrich, ale ją osłabia. Walorem pisarstwa Kuźniak jest bezwzględne włączanie takich scen do narracji, dokumentacja jest bowiem dla niej ważniejsza, niż tendencyjna realizacja mediacyjnego celu reportażu. Pisanie o bohaterce z perspektywy antropologii codzienności, wpisuje się w nowoczesną formę, która nie pozwala na wzniosłość. Fragmenty tekstu, w których Marlene prezentuje swoje nonkonformistyczne poglądy, uzyskują dzięki temu łagodny kontrast, który – paradoksalnie – wzmacnia wagę i widoczność partii narracji portretujących jej opozycję wobec hitleryzmu.

Wyraźna, antynazistowska postawa artystki zostaje w reportażu zaznaczona między innymi informacją, iż Dietrich zdecydowała się zagrać w filmie *Wyrok w Norymberdze* w reżyserii Stanleya Kramera. Dietrich jest także narratorką w filmie *Black Fox. The true story of Adolf Hitler*. W „The New York Herald Tribune” – jak przytacza Kuźniak – podkreślano, że to obraz o triumfie bestii możliwym dzięki obudzeniu bestii tkwiącej w wielu ludziach [94]. Film w 1962 roku otrzymał Oscara w kategorii filmu dokumentalnego. Dietrich starała się o jego prezentację w Niemczech, zabiegała u Ericha Marii Remarqua o tłumaczenie narracji z angielskiego na niemiecki. Jednak, jak lapidarnie informuje Kuźniak: „Niemiecka wersja filmu nigdy nie powstanie” [94], a w innym miejscu przytacza opinię reżysera: „W ujęciu Kramera rola, którą powierzył Dietrich, reprezentuje <<tych innych Niemców>>, ma świadczyć, że nie wszyscy byli potworami” [59]. Ostatnie słowa reżysera można by uznać za cel, do którego zmierza także autorka *Marlene*.

V. INNA NIEMKA

Kuźniak rozpisuje portret Dietrich na kilka planów. Pierwszy tworzą wspomniane już deskrypcje przedmiotów należących do aktorki, gromadzonych w berlińskim muzeum, drugi – przytaczane słowa i zachowania bohaterki. Trzeci plan tworzy intersemiotyczność reportażu. Autorka dba bowiem, by dokumentować opisywany temat słowem i obrazem. Powstaje dzięki temu podwójna naoczność tekstu²⁶, tworzona przez symboliczne, nasycone wizualnością detaliczne opisy oraz wzmacniana przez fotograficzny wątek reportażu (reprodukcje zdjęć). Dla przyjętej tu perspektywy interpretacyjnej, znaczący będzie fakt, iż większość obrazów dokumentujących polskie tournée Dietrich, poświadcza swoiście polski punkt widzenia w konstrukcji tej biografii.

Kuźniak pisze bowiem opowieść o Dietrich, by zmniejszyć odium polsko-niemieckich animozji. Jej celem jest skomplikowanie potocznego obrazu Niemca. Wpływa to na konstrukcję fabuły reportażu i selekcję materiału. Dużą część opowieści strukturyzuje reporterka wokół dwóch wizyt Dietrich w Polsce, które odbyły się w 1964 i 1968 roku. Ich charakter miał od początku nie tylko artystyczny, ale nade wszystko symboliczny wymiar, zarówno dla aktorki, jak i dla polskiej publiczności. Dietrich tak wspomina w swojej autobiografii pierwsze tournée z 1964 roku, co znaczące, koncentrując się wyłącznie na historycznym kontekście tej wizyty:

Z Polski, gdzie występowaliśmy w środku zimy mam bardzo smutne wspomnienie. Teatry były piękne, ale ślady, które pozostawiła wojna, jeszcze nie zostały zatarte, zrujnowane miasta, rozpacz na każdym kroku...

W Warszawie mieszkaliśmy w jedynym nie zniszczonym hotelu. (...) Gdy wychodziłam z mojego pokoju, na korytarzu klęczały kobiety i całowały mnie po twarzy i rękach. Mówiły mi, że wiedziały, że podczas wojny walczyłam po ich stronie, i opowiadały, że nawet więźniowie obozów koncentracyjnych wiedzieli o moim zaangażowaniu i że dodawało im to otuchy (...)²⁷.

Kuźniak przytacza ten fragment w reportażu bez komentarza. Nie punktuje tu nieco artystowskiego tonu aktorki, jej wejście w rolę „dobrej pani”, która wyraźnie dba o to, by zaznaczyć reakcję „całujących ją po twarzy i rękach” wielbicielek. Milczenie autorskiego głosu, czy raczej – jego redukcja do minimum, to wyraźny, stały znak jej poetyki. Na sposób interpretacji zdarzeń autorka wpływa, zderzając takie cytaty z innymi świadectwami. W utworze nie dąży jednak Kuźniak do radykalnej dekonstrukcji mitu wielkiej artystki,

²⁶ O znaczeniu kategorii naoczności w literaturze świadectwa, por. P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012.

²⁷ M. Dietrich, *Jestem po to, by kochać mnie. Wspomnienia*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1993, s. 285.

pokazuje ją raczej w trybie symultanicznym – przeplatając opinie o jej wyjątkowości z ujęciem zza kulis.

Taka perspektywa zmierza – co może budzić kontrowersje – do wzmocnienia głosu głównej bohaterki. Jest to możliwe dzięki paradoksalnej funkcji montażu, splatającego wiele głosów (czyli odbierania Dietrich monopolu na opowieść) i wielokrotnego zaburzania stylistycznego *decorum* narracji, o którym już wspomniałam. Konsekwentne powracanie do wątku sprzeciwu Dietrich wobec nazistowskiej polityki oraz jej poruszenia skalą zniszczeń wojennych w Polsce ujawnia wagę tego ujęcia w interpretacji Kuźniak, pracuje na rzecz przełamania stereotypu. Regularnie przedstawiany jest odbiorcy obraz komplikujący unifikujące myślenie o „wszystkich Niemcach” jako winnych nazistowskich zbrodni.

Z drugiej strony autorka w wielu innych miejscach reportażu opisuje autokreacyjne działania Dietrich pedantycznie dbającej o swój wizerunek. Ujawnia, jak w jego konstruowanie wpisane były zarówno liczne zabiegi estetyzujące, jak i gesty o charakterze performatywnym (np. rozdawanie publiczności siedzącej w pierwszym rzędzie kwiatów, które należało rzucać artystce pod nogi). Powstaje w ten sposób efekt zderzania wysokiego i niskiego tematu w tekście, a także założenie pewnej nieufności wobec deklaracji / emocji głównej bohaterki. Kuźniak nie podważa jednak autentyczności przekonań Dietrich, kontrast między prawdziwą a sceniczną twarzą postaci zmierza w inną stronę. Niweluje kategorię wzniosłości, która fałszowałaby ton reportażowej formy. Ponowoczesny reportaż polega bowiem raczej na zderzaniu głosów, niż afirmacji i amplifikacji jednego tonu²⁸. Pełne współczucia dla Polaków słowa artystki splata więc Kuźniak w opowieści na przykład z historią konfliktu z polskim fotografem, któremu Dietrich nie płaci za zdjęcia zrobione w czasie tournée (uznała je za nieudane) czy ze wspomnianym opisem dezynfekowania łazienki w polskim hotelu. Dzięki takiemu splataniu wątków ujawnia się intencjonalność montażu zmierzającego do budowania wiarygodnego, a więc nieoczywistego portretu, w którym antynazistowskie poglądy głównej bohaterki są tym bardziej przekonujące i zjednujące polskiego czytelnika, im bardziej sama bohaterka ukazywana jest w różnych, także demitologizujących ujęciach.

Dzięki temu pojawia się także inny efekt wzmocnienia – konstrukcja postaci działa na rzecz konsyliacyjnego charakteru samego reportażu. Na tle codzienności artystki, jej potyczek z logistyką koncertową, wyraźniej brzmią poglądy Dietrich krytykującej generalizacje oraz potępiającej zło nazizmu i niemieckiej „ucieczki od wolności”²⁹. Przytoczmy jeden z licznych cytatów pieczołowicie gromadzonych w reportażu według tego klucza. Na pytanie dziennikarza, czy nie jest niesprawiedliwym uproszczeniem twierdzenie, że wszyscy Niemcy byli nazistami, Dietrich odpowiada:

²⁸ Por. M. Zimnoch, *Poetyka reportażu intertekstualnego na podstawie tekstów Mariusza Szczygła*, „Jednak książki” nr 5/2016, s. 25-38.

²⁹ Por. E. Fromm, *Psychologia hitleryzmu*, [w:] *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 2003.

Ale prawie wszyscy wiedzieli co się dzieje. Jak można było przeoczyć to, że istnieją obozy koncentracyjne? Codziennie gestapo i SS aresztowały w każdym mieście ludzi. Ci ludzie, kiedy ciągnięto ich przez ulice, krzyczeli i płakali. Niemcy tego nie widzieli? Nie stawiali pytań? Co działo się z ludźmi, których odprowadzała policja i których nikt nigdy więcej nie widział?

- Może jednak czas już wybaczyć Niemcom? – pyta dziennikarz.

- Wybaczyć Niemcom mogą tylko ci, którzy z ich powodu cierpieli – kończy Marlena”.

[60]

Przytoczony fragment jest ważnym elementem pierwszoplanowego wątku opowieści o niepokornej Niemce, jawnie potępiającej zbrodnie nazistów i przejętej losem ofiar, zwłaszcza Żydów i Polaków. Kwintesencją postawy artystki stają się słowa zapisane przez Dietrich w autobiografii:

Odwiedziłam pomnik poświęcony postaniu warszawskiemu [dopisek tłumacza: chodzi o pomnik Bohaterów Getta] i znów płakałam. (...) Czułam ciężar winy całej rasy niemieckiej o wiele boleśniej niż w czasach dyktatury nazistowskiej, która wyгнаła mnie z Niemiec³⁰.

Ostatnie zdanie autobiografii Dietrich, które Kuźniak decyduje się włączyć do reportażu brzmi: „Od czasu tych zbrodniczych wydarzeń, które zmusiły mnie do odwrócenia się plecami do Niemiec, zawsze czułam się winna za naród niemiecki”[75]. Warto podkreślić, iż narracja personalna organizująca ten fragment podkreśla osobisty wymiar dramatu artystki, wyrażający się w paradoksie dziedziczenia winy przez podmiot, który nie brał udziału w zbrodni, a nawet otwarcie, wiele przy tym ryzykując – odmówił akcesu do nazistowskiego systemu.

Należy także w tym miejscu podkreślić, iż pojednawczy charakter biografii Dietrich dotyczy nie tylko polsko-niemieckich relacji. Wybór miejsca, które odwiedza artystka w Warszawie (teren getta żydowskiego) jednoznacznie poszerza zarówno obszar winy, jak i obszar pojednania. Obejmuje nie tylko Polaków i Niemców, ale także Żydów. Traktowanie Dietrich w trybie symbolicznym, widoczne jest w decyzji reporterki, by opisy torunée po Polsce połączyć z opisami koncertów w Izraelu. Powraca w nich podobny, pełen wdzięczności i katarktycznej ulgi ton listów publiczności do Dietrich pisanych przez Polaków i niemieckich Żydów. Dla tych drugich bezkompromisowa decyzja artystki, by w Izraelu, gdzie zakazane było użycie języka niemieckiego na scenie, zaśpiewać piosenki w rodzimym języku, okazuje się wyzwajającym przeżyciem. Niemiecki staje się dla nich ponownie językiem ich dzieciństwa i bliskich relacji, a występ aktorki zawiesza na moment

³⁰ Tamże, s. 285.

traumatyczne skojarzenia z wojennym koszmarem. W relacjach świadków izraelskich koncertów Dietrich uobecniają się silne emocje – żalu, nostalgii za tym, co utracone, ale także ulgi. Dodajmy, że do listów publiczności z Polski i Izraela decyduje się dotrzeć reporterka w czasie kwerendy w archiwum Marleny Dietrich w Berlinie. Wybór tych dokumentów spośród tysięcy eksponatów czytać trzeba ponownie jako wyraźną reporterską deklarację, wpisującą się w mediacyjny charakter całego utworu.

VI. GESTY, WIZUALIA, EKFRAZY

Joanna Jeziorska-Haładaj zauważa, że powiązanie fotografii z tekstem stanowi zachętę do interpretacji referencjalnej³¹. Przywołuje trafne rozpoznanie Marie-Laure Ryan, iż fotografia zwiększa wiarygodność narracji, staje się „znakiem świadectwa”, wzmacnia związek między opowieścią o ludziach a ich zawartymi w utworze fotografiami³². Zdjęcia zamieszczone w tekście należy więc traktować jako istotny paratekst. Także Kuźniak, dbając o wiarygodność i sugestywność reportażu, wzmacnia cytaty z wypowiedzi Dietrich opisem jej zachowań i gestów oraz przywołaniem w reportażu wybranej dokumentacji fotograficznej pobytów artystki w Polsce. Aż pięć z jedenastu zdjęć Dietrich reprodukowanych w reportażu ilustruje jej polskie tournée. Co ważne, żadne z nich, z wyjątkiem może fotografii artystki wysiadającej z samolotu na lotnisku w Gdańsku, nie wpisuje się w wątek koncertowej działalności piosenkarki. Ten artystyczny charakter jej pracy reprezentuje najintensywniej okładka reportażu, a i tu – Dietrich siedzi odwrócona do nas plecami, nie widzimy twarzy Marlene-gwiazdy, tak jakby reporterka tłumaczyła, że nie o tym obliczu bohaterki opowiadać będzie w książce.

Pierwsze, bodaj najbardziej nasycone funkcją emotywną zdjęcie z Polski wplecione w tekst, przedstawia Dietrich ubraną w kozuch, pochylającą się ku małemu, kilkuletniemu dziecku i całującą jego rękę. Artystka ukazana jest w sposób daleki od scenicznego anturażu, o który tak pracowicie zabiegała. Ponieważ obraz dokumentuje spotkanie z dzieckiem, gest aktorki podkreśla pokorę, jawi się jako nieme „przepraszam”. Fotografii nie towarzyszy żaden opis, jej wmontowanie w tekst wpisuje się jednak koherentnie w główny, konsyliacyjny wątek reportażu.

Drugie zdjęcie z tej serii przedstawia Dietrich na tle ruin Wojskowego Więzienia Śledczego na ulicy Zamenhoffa. Budynek, jak podaje reporterka w informacji pod zdjęciem – rozebrano w 1965 roku. Opisu fotografii nie znajdziemy w tekście reportażu. Pojawia się tam jedynie informacja przekazana przez jednego ze świadków, iż artystka zdecydowała się kupić kwiaty i złożyć je pod pomnikiem Bohaterów Getta. Na zdjęciu Dietrich idzie w

³¹ J. Jeziorska-Haładaj, *Fotografia i referencja*, w: *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013, s. 133.

³² M.-L. Ryan, *Avatars of Story*, Minnesota 2006, s. 45. Cyt. Za: J. Jeziorska Haładaj, dz. cyt.

skupieniu przez zaśnieżone ulice Warszawy, zdecydowanym gestem przytrzymuje bukiet. Czarno-biała kolorystyka wszystkich fotografii podkreśla powagę Dietrich. Na kolejnym zdjęciu opatrzonym podpisem: „Przed Pomnikiem Bohaterów Getta” aktorka jest już bez kwiatów. Kolejność prezentacji zdjęć oddaje więc chronologicznie kolejne kadry spaceru. Wraz z przemieszczaniem się w przestrzeni Warszawy narastają emocje. Tu twarz Marleny Dietrich zdaje się wyrażać ból, pomarszczone czoło sugeruje z trudem opanowywane poruszenie, pochylona sylwetka oddaje bezradność.

Ostatnie z tej serii zdjęć narusza wcześniejszą chronologię kadrów. Z punktu widzenia narastania napięcia i logiki następowania po sobie kolejnych ujęć – jest niekonsekwentne. Marlena ponownie niesie kwiaty, wydaje się, że to początek jej spaceru po mieście i drogi w kierunku pomnika Bohaterów Getta. Zdjęcie skupia uwagę na kontraście – skromnie, ale dobrze ubrana Marlene (kożuch, rękawiczki, skórzane kozaki) i biedna codzienność warszawskiej ulicy – ludzie w zgrzebnych paltach, kiepskich butach. Marlene mijają sprzedawcę balonów, stoi skrzywiony, z papierosem w ustach, z wyrazem twarzy nie pasującym do wykonywanej czynności. Miasto zdaje się być „tu i teraz”, w Warszawie lat 60. Twarz Marlene, pełna powagi, patrząca przed siebie, zdeterminowana – wyraża bycie gdzie indziej, w porządku zdarzeń historycznych, za które czuje się obarczona niezawinioną współodpowiedzialnością. W reprezentacjach wizualnych wplecionych w narrację uderza samotność artystki. Przywodzi to na myśl ważną zasadę mechanizmu „ucieczki od wolności” opisaną przez Ericha Fromma:

Zdaje się, iż dla przeciętnego człowieka nie ma rzeczy trudniejszej do zniesienia niż uczucie, że nie jest identyfikowany z szerszą grupą. Choćby obywatel niemiecki był nawet zajadłym wrogiem zasad hitleryzmu, mając do wyboru między odosobnieniem a poczuciem przynależności do Niemiec, w większości wybrał to drugie. W wielu wypadkach można zauważyć, jak osoby nie będące hitlerowcami bronią hitleryzmu przed krytyką cudzoziemców, czują bowiem, że atakowanie hitleryzmu jest atakowaniem Niemiec. Strach przed izolacją i względna słabość zasad moralnych pomagają każdej partii w uzyskaniu lojalnego poparcia szerokiego odłamu ludności (...)³³.

W interpretacji E. Wnuka-Lipińskiego oznacza to, iż jednostka poddana jest nieustannie sprzecznym potrzebom: dążenia do wolności i poczucia bezpieczeństwa. To drugie – często iluzorycznie – zapewnia podporządkowanie się większej całości, uleganie konformistycznej tęsknocie za wtopieniem się. Ciężar swobodnego wyboru jest dla większości nieznośny, podobnie jak konsekwencje jednostkowej niezależności³⁴. Los Marleny Dietrich, jej życiowe decyzje ujawniają zgodę na samotność nonkonformistki. Opisany przez Fromma mechanizm w jej przypadku nie zadziałał, gdyż artystka zrezygnowała z bezpieczeństwa na rzecz

³³ E. Fromm, dz. cyt., s. 200-201.

³⁴ Por. E. Wnuk-Lipiński, przedmowa do E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, dz. cyt., s. 10-11.

wolności, także wolności własnego sumienia. Ceną stała się samotność – podkreślana także na wybranych przez Kuźniak zdjęciach prezentowanych w *Marlene*. Samotność paradoksalna, bo polegająca najpierw na alienacji z niemieckiego społeczeństwa w efekcie jej niezgody na hitleryzm. Po wojnie zaś samotność doświadczana jako przygniatające poczucie winy wobec konsekwencji wojny wywołanej przez jej naród. Samotnie więc nie bierze udziału w zbiorowym szaleństwie i samotnie – przeżywa – może szczególnie w Polsce czy Izraelu – obarczenie Niemców winą za hekatombę. Radykalną alienację potęguje wieloletnie odrzucenie i napiętnowanie artystki przez Niemców po wojnie, oskarżenia o zdradę, wyrazy nienawiści i pogardy od kolejnych pokoleń.

Zdjęcia dopełniają wspomnienia świadków wizyty Dietrich w Polsce. Kuźniak przytacza relację Małgorzaty Semil, która towarzyszyła artystce w czasie polskiego tournée. Semil podkreśla, że Dietrich bardzo chciała pojechać na plac upamiętniający powstanie w getcie. Jej opowieść stanowi rodzaj ekfrazy do zdjęć, które umieszcza Kuźniak w reportażu:

Zanim dotarła na miejsce, opuściła samochód i powoli, przyciskając kwiaty do piersi, szła w stronę pomnika. Jej twarz była blada, powoli gasła w oczach. Nagle zakryła ją dłońmi i zaczęła płakać. Widzieliśmy jej łzy ..., które do tej pory jedynie słyszeliśmy, gdy śpiewała swoją znaną piosenkę Sag mir, wo die Blumen sind. [75]

Nie bez znaczenia jest tu fakt, iż zdarzenia te komentuje bliżej nieznana Polka, przywoływana jednak w tekście z imienia i nazwiska, co wzmacnia dokumentacyjny charakter fragmentu. Słowa „widzieliśmy jej łzy” nadają scenie emotywny charakter, a zarazem – przez konstrukcję podmiotu zbiorowego, konstatują poruszenie wielu Polaków, a także gotowość do przyjęcia niemieckiej ekspiacji. Ekspiacji symbolicznie ucieleśnionej w osobie Marleny Dietrich, w czynionych przez nią gestach towarzyszących wizytom w Polsce, Izraelu czy Rosji.

VII. OBRAZ NIEMCÓW W TEKŚCIE

Ambiwalentne oddziaływanie reportażu w perspektywie polsko-niemieckich relacji nasila się, kiedy przeczytamy go, wydobywając na pierwszy plan obraz Niemców w tekście. Na ten wątek składają się liczne cytaty i relacje dokumentujące reakcje Niemców na antyhitlerowską postawę Dietrich. Wydaje się, że Kuźniak dość mocno konstruuje i by tak rzec – unieruchamia tu podmiot zbiorowy, którego zunifikowaną, trwałą tożsamość podkreślają liczne, anonimowe cytaty na temat artystki. Co symptomatyczne i z pewnością celowe – reporterka gromadzi reakcje Niemców na przestrzeni kilku dekad, poczynając od lat 60. XX wieku, a skończywszy na roku 2008, kiedy sama odwiedza Berlin i rozmawia z kilkoma osobami na temat swojej bohaterki.

Zwróćmy uwagę na kilka kadrów składających się na ten dość jednoznaczny obraz. Już w prologu utworu pojawia się mocna sugestia niechęci, a nawet wrogości Niemców wobec Dietrich. Jedno z pierwszych zdań reportażu, dotyczące gromadzenia w Berlinie spuścizny po aktorce, lapidarnie, ale i niedwuznacznie informuje: „Ze względów bezpieczeństwa ani dnia, ani miejsca przybycia nie podano do publicznej wiadomości” (7). Przypomnijmy, że jest rok 1993, z tego okresu pochodzi także jeden w finalnych kadrów tekstu, informacja o wielokrotnych profanacjach grobu artystki w Berlinie, na którym pisano ostre inwektywy pod jej adresem. Kuźniak wyraźnie eksponuje więc wątek trwałej negatywnej recepcji osoby Dietrich w Niemczech, czyniąc z niego klamrę utworu.

W jednym ze wstępnych rozdziałów tekstu pt. „Telefon” pojawia się retrospekcja. Reporterka, snując opowieść o pierwszej podróży aktorki do Polski w roku 1964, wplata tu obszerną dygresję o międzynarodowaniu Dietrich w Berlinie Wschodnim i negocjacjach zmierzających do tego, by dała w tym mieście krótki koncert. Artystka nie chce się zgodzić, pamiętając tournée z 1960 roku (Berlin, Monachium, Düsseldorf). Kuźniak sięga do ówczesnej prasy niemieckiej, którą traktuje jako ważne źródło ujawniające nastroje społeczne w Niemczech przed przyjazdem Dietrich. Cytaty odzwierciedlają silny antagonizm wobec artystki, która – jak głosi jedna z wypowiedzi: „walczyła nie tylko przeciwko nazistom, ale również przeciwko narodowi niemieckiemu” [14]. Niektóre z przywołanych wypowiedzi przepełnione są mową nienawiści („nikczemna zdrajczyni (...) powinno się ciebie zlinczować”, s. 14). Kuźniak przytacza je bez komentarza, co nie jest zarzutem. To świadoma decyzja reporterki, jest pozwolić wybrzmieć różnym, nawet skrajnym głosom i pozostawić czytelnikowi ich ocenę.

Być może jednak zakładać też wolno, że Kuźniak dąży do tego, by głosy te swoiście wyeksponować. Trudno przesądzać o motywacji tego zabiegu. Niewykluczone jednak, że autorka sugeruje tu rodzaj syntetycznej diagnozy nastrojów społecznych w Niemczech, a także buduje tło ujawniające trudny kontekst nonkonformizmu swojej bohaterki. Wreszcie, tak gęste i konsekwentne obrazowanie Niemców jako pełnych nienawiści do Dietrich, konstruuje ważne w opowiadanej historii napięcie, ujawnia konflikt, który dramatyzuje opowieść.

Trzeba jednak podkreślić, że Kuźniak przytacza także dane, które komplikują ten monolityczny obraz. Odnajduje nieliczne listy Niemców do Dietrich, w których pojawiają się głosy wsparcia i aprobaty dla artystki, opisywanej jako osoba, która „nie dała się skusić obietnicom Hitlera” i „pokazała, że istnieją także inne Niemcy” [16]. Reporterka przytacza pojedyncze pozytywne recenzje, które pojawiają się po tournée Dietrich, choć osłabia ich przychylny wydźwięk, słusznie ujawniając polityczne uwarunkowania aprobatywnych reakcji. Podkreśla rolę Willego Brandta, który odwołał się do ambicji Niemców, ostrzegając: „jeśli zostanie przyjęta zgniłymi pomidorami i jajami, to stracimy reputację w oczach Ameryki” [17]. Kuźniak zestawia skrajne reakcje publiczności niemieckiej na koncerty Dietrich w tym okresie: starsza kobieta podchodzi do niej, pytając: „pogodzimy się?”, a

młoda, osiemnastoletnia Niemka, która nie mogła pamiętać wojny – pluje jej w twarz³⁵. Na tę diagnozę nastrojów niemieckiego społeczeństwa składa się także podanie informacji, iż w 1963 roku wycofano ze sprzedaży autobiografię *Marlene Dietrich. ABC mojego życia*.

Symptomatycznym zdaniem składającym się na obrazu Niemców, który dominuje w reportażu jest cytat z wypowiedzi Jeana Améry'ego: „Wraz z polepszeniem się warunków ekonomicznych Niemcy odzyskali czyste sumienie” [31]. Natomiast kolejna wypowiedź pisarza przeczy poprzedzającej scenie oplucia Dietrich przez młodą Niemkę, Améry twierdzi: „Urosło nowe pokolenie, dla którego Marlena Dietrich właściwie nic nie znaczyła” [31]. To miejsce montażu narracji ujawnia moment, kiedy obraz konstruowany przez Kuźniak rozsypuje się, cytaty są ze sobą sprzeczne. Chyba, że w tym miejscu autorka rezygnuje z roli autorytetu spajającego opowieść i świadomie mnoży sprzeczności. Czy oznacza to, że rezygnuje także z roli autorytetu etnograficznego?

Odpowiedź na to pytanie nie jest oczywista. Zaryzykowałabym hipotezę, że młoda reporterka (*Marlene* jest debiutem wówczas trzydziestotrzyletniej dziennikarki), zarazem próbuje opowiedzieć historię przełamującą stereotypy, a jednocześnie ugina się pod ciężarem mnogości głosów, które wytrwale i rzeczowo przytacza. Dając pierwszeństwo cytowaniu nagromadzonych perspektyw, nie poddaje ich głębszemu uporządkowaniu. Świadczy o tym epilog reportażu – opis ceremonii pogrzebowych w 1992 roku. W tamtym czasie recepcji Marleny Dietrich wciąż towarzyszą skrajne emocje Niemców i etykieta „zdrajczyń”. W sondażu „Berliner Mongerpost” siedemdziesiąt procent ankietowanych jest przeciwko jakemukolwiek uhonorowaniu Marleny Dietrich w dniu jej pogrzebu w Berlinie. Dodajmy, że Kuźniak niestety nie podaje próby, na której sondaż został przeprowadzony (być może jej nie ujawniono). Reporterka przywołuje także projekt fotograficzny Bettiny Flitner, która robi zdjęcia w czasie pogrzebu i zadaje spotkanym na cmentarzu Niemkom to samo pytanie – co myślą o decyzji pochowania Dietrich w Berlinie. Tylko jedna z nich odpowiada, że „to w porządku”, pozostałe wyrażają dystans lub oburzenie, często nie szczędząc ostrych określeń („ona była dziwką!”, „ona właściwie nie była prawdziwą Niemką”, „co ona zrobiła dla Niemiec”, s. 161). Gorzki ton społecznego odbioru artystki reporterka podsyca, przywołując w sąsiedztwie tych wypowiedzi pełne wyrzutu wspomnienie córki, Marii Rivy. Wątek prywatnego życia aktorki, pojawiający się tu nagle i niejako bez przyczynno-skutkowego uzasadnienia, zdaje się wzmacniać jej negatywny społeczny obraz, rysuje wyraźną, czarną legendę, przechylając szalę na stronę odrzucenia Dietrich przez bliskich i własny naród.

³⁵ Dietrich tak wspomina to tournée w autobiografii: (...) w Niemczech wszystko mogłoby być cudowne, gdyby nie przeszkadzała mi <<miłość-nienawiść>>, z którą się tam spotykałam. W 1960 roku zbojkotowano mnie w Nadrenii, napluto mi w twarz – mimo to musiałam dać przedstawienie i z pomocą Burta Bacharacha oraz dzięki mojemu niemieckiemu uporowi, przetrzymałam to”. Por. M. Dietrich, *Jestem po to, by kochać mnie*, op.cit., s. 277.

Ostatni kadr reportażu to krótka relacja z pobytu Kuźniak na cmentarzu w Berlinie, gdzie pochowana jest Dietrich. Reporterka powtarza pytanie zadane przez Flinger szesnaście lat wcześniej. Podkreśla upływ czasu, najwyraźniej chce sprawdzić trwałość negatywnego wizerunku Dietrich w Niemczech. Rozmawia krótko ze starszą kobietą, słyszy ponownie zdanie „Przecież nas zdradziła. Nas, Niemców” [166]. Kontrast pojawia się dopiero w wypowiedzi młodej, około trzydziestoletniej Niemki, jej wypowiedź, choć nie jest ostatnim zdaniem reportażu, brzmi jak mocna pointa: „Wstydzę się stosunku Niemców do Marleny – mówi. (...) Powinniśmy być jej wdzięczni, że miała tyle odwagi, żeby Hitlerowi powiedzieć <<nie>>” [166]. Choć może bardziej symptomatyczne są wypowiedzi kilku innych osób cytowanych przez Kuźniak w finalnych akapitach reportażu, one powtarzają: „Właściwie wszystko nam jedno” [166].

Decydując się na motto z Lagerkvista podkreślające fragmentaryczność proponowanego ujęcia, Kuźniak próbowała zabezpieczyć obraz, który konstruuje przed silną generalizacją. Efekt jest jednak odmienny – wyraźnie rysuje się dość jednorodny „niemiecki” styl recepcji artystki. Oczywiście nie zakładam tu, iż jest on zupełnie nieprawdziwy, stawiam raczej pytanie, na ile reporter może sugerować w reportażu – a z taką sugestią jak sądzę mamy w tym tekście do czynienia – wnioski o charakterze socjologicznego sondażu zbudowane z kilkunastu czy nawet kilkudziesięciu jednostkowych wypowiedzi. Dodajmy, że duża część z nich została zaczerpnięta z prasy nie stroniącej od sensacjonizmu.

Wydaje się, że taki obraz Niemców wynika z dążenia Kuźniak do nadania reportażowi dodatkowych kompetencji poznawczych. Choć tytuł sugeruje opowieść o pojedynczej biografii, tekst ma także inne cele. Próbuje opowiedzieć o nastrojach społecznych ostatnich dekad po obu stronach polsko-niemieckiej granicy. Co ciekawe – podobne ambicje budowania etnograficznej syntezy znajdziemy w reportażu Włodzimierza Nowaka *Obwód głowy*³⁶, którego Kuźniak jest współautorką. Tu dwoje reporterów zastanawia się nad motywacją licznych samobójstw Niemców w obliczu wkroczenia żołnierzy Armii Czerwonej na tereny Pomorza i wschodnich Niemiec. Profesor Sakson pytany o to przez dziennikarzy najpierw sceptycznie zaznacza: „nie podejmuję się zajrzeć w niemiecką duszę”, następnie jednak stawia hipotezę, że taki sposób reakcji „musiał tkwić gdzieś w kanonie zachowań Niemca, w mentalności i jego wychowaniu”³⁷. Ten nurt myślenia, idący w kierunku rekonstruowania „osobowości narodu” wzmacniają reporterzy, cytując następnie Christiana grafa von Kockow, autora *Czasu kobiet*³⁸. Wybierają z jego książki następującą wypowiedź: „Nasze poglądy, poczucie porządku, cnoty i przywary były przez długi czas jednostronnie kształtowane. Decydowała o nich na ogół tradycja protestancka, prusackie, militarne, bardzo męskie wychowanie, doprowadzane czasem do skrajności ... Ta jednostronność naszego

³⁶ W. Nowak, *Obwód głowy*, Wołowiec 2007.

³⁷ Ibidem, s. 34-35

³⁸ Por. Ch. von Krockow, *Czas kobiet. Wspomnienia z Pomorza 1944-1947 według relacji Libussy Fritz-Krockow*, przeł. I. Burszta-Kubiak, Warszawa 1990.

charakteru nieuchronnie prowadziła do myślenia w kategoriach albo-albo: przyjaciel albo wróg, wszystko albo nic, zwycięstwo albo klęska³⁹. Wybór tych cytatów ujawnia dążenie reporterów do budowania uogólnionego obrazu. W *Marlene* mamy do czynienia z podobnym celem.

W efekcie splotu obrazu Niemki skonstruowanej z dość monolitycznym obrazem jej rodaków pojawia się w reportażu podwojony efekt krzywego zwierciadła. Czytelnik obcuje z wykrzywionym obrazem Dietrich-zdrajczyni, który najczęściej powraca w wypowiedziach jej rodaków. Pytanie jednak, czy równoległe nie ma także do czynienia z silnie uogólnionym obrazem Niemców, portretowanych niemal wyłącznie jako brutalni oskarżyciele aktorki. Niewiele tu zmienia jedna czy dwie wypowiedzi neutralne lub jawnie aprobatywne dla Dietrich. Diagnoza, którą wyczytać można z *Marlene* jest bezwzględna: Niemcy po wojnie, i w pół wieku po niej – nie zmienili się, nie rozumieją swojej winy, nie dostrzegają motywacji, które towarzyszyły Dietrich, a tym samym – jawią się jako niezdolni do podjęcia krytycznej refleksji nad własną historią. Inni – pozostają obojętni na losy artystki, a więc – być może także na wojenną kartę w dziejach Niemiec. Tym samym Dietrich staje się testem trwałości niemieckiego „zniewolenia umysłów”. A przecież w reportażu, niejako mimowolnie, bez echa padają bodaj najważniejsze słowa wypowiedziane przez Dietrich w perspektywie mediacyjnej. Pytana o jej stosunek do Niemców, odpowiada: „Niemcy! Jak ja nienawidzę tych ogólnych haseł. Przecież nie istnieje coś takiego jak Niemcy, Amerykanie, Francuzi! Wszędzie są dobrzy i źli ludzie. Nie róbmy tego idiotycznego błędu i nie traktujmy wszystkich jednakowo” [15].

Zauważyć jednak trzeba także, że w innych wypowiedziach artystki obraz Niemców rysuje się jako jednoznacznie negatywny, a zarazem naznaczony przeżywanym przez Dietrich dramatem odrzucenia. Wyraża go metafora „obumarłego drzewa”, którą aktorka określi swój naród, dodając, że „Niemcy dla niej umarli”. Jej więzi z narodem jednak nie zostały przerwane, gdyż, jak powie, obumarłe drzewo „zachowuje swoje korzenie”. W autobiografii pod literą D – jak Deutschland – zapisuje inne zdanie sygnalizujące dystans i żal: „łzy, które wypłakałam nad Niemcami, wyschły” [31]. Kuźniak przytacza także jednoznaczną deklarację artystki, która wyjaśnia: „opuściłam kraj, bo się za niego wstydziałam” [33]. Trudno orzec, jak dwutorowość, by nie rzecz dwuwektorowość tych wątków oddziałuje na czytelnika. Z jednej strony jego wzrok przykuwa antynazistowska postawa artystki, z drugiej – obraz jej narodu, który nie jest w stanie stanąć twarzą w twarz ze swoją niechlubną przeszłością. Z pewnością pozostawia to czytelnika w jakimiś trybie niedookreślenia, niepewności, co do tego, jacy są / jacy byli „Niemcy”. Owa dwuwektorowość zdaje się działać na przekór mediacyjnej roli reportażu. Może jednak także rozsądza wielki kwantyfikator, odbiera łatwość rozstrzygania i budowania heurystyk sądenia?

³⁹ Tamże, s. 145.

Literatura

1. Ankersmit F., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004.
2. Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012.
3. Clifford J., *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dzurak i inni, Warszawa 2000.
4. Dietrich M., *Jestem po to, by kochać mnie. Wspomnienia*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1993, s. 285.
5. Fromm E., *Ucieczka od wolności, O. i A. Ziemiłscy*, Warszawa 2003.
6. Frus P., *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative*, Cambridge 1994, s. 90-93.
7. Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
8. Jeziorska-Haładaj J., *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013.
9. Kapuściński R., *Lapidaria*, Warszawa 2003.
10. Krockow Ch., *Czas kobiet. Wspomnienia z Pomorza 1944-1947 według relacji Libussy Fritz-Krockow*, tłum. I. Burszta-Kubiak, Warszawa 1990.
11. Kuźniak A., *Marlene*, Wołowiec 2009.
12. Kuźniak A., *Papusza*, Wołowiec 2013.
13. Lipski J. J., *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy (uwag o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków)*, Warszawa 1981.
14. *Mediacje. Teoria i praktyka*, red. E. Gmurzyńska, R. Morek, Warszawa 2014.
15. Nowak W., *Obwód głowy*, Wołowiec 2007.
16. Pageaux D.-H., *Multiculturalisme et interculturalité*, [w:] *Littératures et cultures en dialogues*, red. Habichi, L'Harmattan, Paris 2007
17. Pisarek W., *Nowa retoryka dziennikarska*, Kraków 2002.
18. *Przećwicyłam śmierć*, wywiad Angeliki Kuźniak z Hertą Müller, w: „Gazeta wyborcza” 21.06.2009.
19. Romanowski M., *Biografia reportażowa w epoce upamiętniania. O „Schulzu pod kluczem” Wiesława Budzyńskiego*, „Jednak Książki” nr 5/2016.
20. Ryan M.-L., *Avatars of Story*, Minnesota 2006.
21. Sakson A., *Polacy i Niemcy. Stereotypy i wzajemne postrzeganie*, Poznań 2001.
22. Wójcińska A., *Reporterzy bez fikcji*, Wołowiec 2011.
23. Zimnoch M., *Poetyka reportażu intertekstualnego na podstawie tekstów Mariusza Szczygła*, „Jednak książki” nr 5 / 2016.