

KATARZYNA FRUKACZ
Uniwersytet Śląski w Katowicach*
 <https://orcid.org/0000-0002-2910-4554>



Kontrast i analogia w reportażu parabolicznym

Contrast and Analogy in Parabolic Reportage

Abstract

The paper focuses on various examples of Polish literary reportage which draw upon parable, that is, a didactic story aimed at conveying moral, religious, philosophical, or existential principles by means of allegory, symbolism, and metaphor. The main purpose of the research is to examine the way in which contemporary reporters make use of contrast and analogy as tools for transferring documented facts to a universal level. In the article, the mechanism of parabolization shaped by both these devices is considered first in terms of content of reportage publication, and then with reference to the structure of journalistic narrative. The initial study includes parabolic parallels and antithesis in non-fiction books by Wojciech Jagielski and Katarzyna Surmiak-Domańska. The latter part discusses selected works by Mariusz Szczygieł and Witold Szabłowski regarding transcending literal meanings through the specific segmentation of body text. This dual analysis conducted in the paper is preceded by an introduction, in which the authoress argues the symbiotic relation between the notion of parable, the poetics of contrast, and the principle of analogy. She also presents the origins and development of parabolic reportage in twentieth-century Poland. A special emphasis is placed here on the so-called Aesopian language, which enabled reporters to pass the Communist censorship thanks to hidden political allusions and other features typical of parable. In the conclusion, the parabolic tendency is recognized as still valid in today's Polish reportage, though different in significance and strictly associated with literary techniques of contrast and analogy.

* Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice
e-mail: katarzyna.frukacz@us.edu.pl

Kontrast i analogia wobec paraboliczności — prolegomena¹

Występujące w literaturze europejskiej formy paraboliczne, wywiedzione z religijnych i filozoficznych tekstów starożytnego Wschodu oraz ze Starego i Nowego Testamentu (zob. Martuszevska 1997: 115), na przestrzeni wieków znacznie oddaliły się od swej macierzystej intencji dydaktycznej i są obecnie inaczej funkcjonalizowane (zob. Ligęza 1978: 95). W przeciwieństwie do ukierunkowanej moralizatorsko paraboli klasycznej, której schematyczna fabuła uwypuklała pretekstowość świata przedstawionego, zarazem go upraszczając, parabola nowoczesna afirmuje raczej postawę filozofującą i „rezygnuje z dydaktyzmu na rzecz metaforycznej wymowy” (Michalski 2002: 104). Pozostaje jednak pojęciem nieprecyzyjnie definiowanym i klasyfikowanym.

Anna Martuszevska zwraca uwagę na odmienne ujmowanie zakresu znaczeniowego paraboli, którą często traktuje się jako synonim chronologicznie wcześniejszej przypowieści bądź zrównuje z bardziej skonwencjonalizowaną alegorią (zob. Martuszevska 1997: 116)². Pokrewieństwo tych terminów wynika z jednoczącej je zasady dwupoziomowości semantycznej, zakładającej współlistnienie planu literalnego i sensów nadbudowanych, warunkujących właściwy odbiór dzieła (zob. Ligęza 1978: 96–97). W związku z trudnością klarownego rozróżnienia odmian przywołanej twórczości we współczesnej praktyce literackiej

¹ Artykuł jest poszerzoną wersją niepublikowanego referatu wygłoszonego 24 marca 2022 roku, podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Kontrast i analogia w kulturze”, zorganizowanej przez Katedrę Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów (Instytut Nauk o Kulturze i Religii, Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie).

² Uszczegółowienie wzmiankowanych problemów definicyjnych wykracza poza zamierzoną tematykę niniejszego studium. Świadomie ograniczam się więc do odróżnienia paraboli od przypowieści jako gatunku zakorzenionego w tradycji biblijnej, choć aktualizowanego także w literaturze późniejszych epok. Alegorię obejmującą motywy skonwencjonalizowane pod względem znaczeniowym, które występują w obrębie świata przedstawionego zwykle „w formie personifikacji lub animacji pojęć abstrakcyjnych” (Nasiłowska 1992a: 19), uznaję natomiast za stosowany w prozie parabolicznej środek narracyjny. Służy on kodowaniu sensów naddanych paraboli na równi z symbolem jako znakiem o jednorazowej, nieuformowanej konwencją semantycie (zob. Nasiłowska 1992a: 20), ekwiwalentyzującym jakości „nie-wyrażalne” w związku z brakiem adekwatnych odpowiedników językowych (zob. Podraza-Kwiatkowska 1992: 1056). Do narzędzi parabolizacji zaliczam wreszcie metaforę utożsamianą ze skondensowaną analogią (zob. Perelman 1971: 250), w klasycznym ujęciu arystotelesowskim będącą efektem „przeniesienia znaczenia z jednego przedmiotu poznania na inny” (Gołębska 2017: 27).

zwykle rozpatruje się parabolę nie tyle w charakterze autonomicznego gatunku, ile wzorca stylizacyjnego (zob. Martuszevska 1997: 118) lub takiego ukształtowania narracji, by uwidaczniał się w niej zamysł uniwersalizacji ukazywanych zdarzeń i postaci. W opinii Anny Nasiłowskiej za paraboliczny należy więc uznać każdy utwór fabularny, którego treść: „staje się wykładem uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i losu, znaczeń religijnych i filozoficznych” (Nasiłowska 1992b: 763).

W tak rozumianej poetyce mieszczą się dwie z pozoru antynomiczne, lecz *de facto* skorelowane figury stylistyczno-poznawcze, ukierunkowujące moje rozważania. Pierwszą z nich jest *analogia*, która w nurcie symbolizmu przełomu XIX i XX wieku była metodą ekwiwalentyzowania nastrojów i „stanów duszy” za pomocą umownych odpowiedników symbolicznych — choćby zestawianego z kreacją dzieła literackiego motywu stworzenia świata przez Boga demiurga (zob. Podraza-Kwiatkowska 1992: 1056–1057). Tego typu paralele spajane symbolem są częstym narzędziem praktyk parabolizacyjnych. Parabolę utożsamia się wręcz z występującą w życiu i literaturze analogią metaforyczną (zob. Krzanowski 2013: 28, 30), traktowaną jako wyraz subiektywnych przeżyć człowieka i zarazem strategia poznania. Epistemologiczne akcenty wybrzmiewają w obserwacjach Macieja Michalskiego, którego zdaniem egzemplaryczny świat kreowany w toku parabolizacji może być w pewnym stopniu analogiczny wobec realnego. To narzucające się odbiorcy *podobieństwo* do rzeczywistości pozwala — według badacza — na dokonanie uogólnień (zob. Michalski 2002: 106, 116–117).

Przytoczona uwaga pośrednio ilustruje etymologiczne zbieżności między parabolą i analogią. Pierwsze słowo, wywiedzione z greckiego wyrazu *parabole* tłumaczonego jako ‘porównanie’ (zob. Nasiłowska 1992b: 763), bywa określane również za pomocą wspomnianej już kategorii ‘podobieństwa’, którą Martuszevska wiąże z odnoszonymi do ewangelicznej przypowieści terminami obecnymi w czeskiej (*podobestvi*) i niemieckiej (*Gleichnis*) teorii literatury (zob. Martuszevska 1997: 115–116). Pokrewny pod względem semantycznym jest źródłosłów analogii, oznaczającej ‘odpowiedniość’ orzekaną wobec złożonego stanu rzeczy (zob. Strzelecki 2013: 22). W języku potocznym mechanizm ten definiuje się jednak jako „niepodobne podobieństwo”, a więc to, co „zasadniczo różne, a tylko w niektórych aspektach podobne” (Krapiec b.r.: 1). Widoczna odrębność porównywanych zjawisk bądź przedmiotów wskazuje więc — paradoksalnie — na *kontrastowe* podłoże analogii.

Wyłaniający się z tych rozpoznań *kontrast* jest drugim z pojęć operacyjnych dalszej analizy. Jego powiązania z gatunkami parabolicznymi ilustruje choćby bajka, której fabułę kształtują dobitne antytezy wypuklające opozycyjność uosabianych przez bohaterów wartości. Bajkowe przeciwstawienia dobra i zła, korzyści i straty, mądrości i głupoty Dorota Bełtkiewicz rozpatruje właśnie pod kątem poetyki kontrastu, uznając go za koncept ukazujący „odmienność skrajnych zachowań przy jednoczesnej ekspozycji pozytywnego modelu, godnego naśladowania” (Bełtkiewicz 2018: 137). W kontrastowych układach fabularnych tkwi więc wyraźny potencjał uniwersalizujący, możliwy do wykorzystywania w paraboli w sposób komplementarny wobec reguły analogii.

Analogiczność i kontrastowość jako metody kreowania narracji parabolicznej wyznaczają tematykę niniejszego szkicu. Ma on na celu przegląd i interpretację wybranych dzieł współczesnych, w których oba te środki współtworzą warstwę sensów ogólnych wyłaniających się z treści dosłownej. Przyjmując za Martuszevską, że paraboliczność może obejmować nie tylko bezpośrednio się do niej odnoszące gatunki (zob. Martuszevska

1997: 139), przedmiotem analizy czynię nie parabolę *sensu stricto*, lecz korzystające z jej chwytów polskie reportaże literackie. Wybór tego wariantu prozy dokumentarnej, estetyzującego sprawozdawane fakty przy użyciu technik obrazowania artystycznego, wynika z chęci poszerzenia badań nad formami parabolicznymi o przykłady mniej oczywiste ze względów taksonomicznych. Choć za główny wyznacznik paraboli uchodzi fikcjonalność (zob. Michalski 2002: 107), w teorii sprzeczna z konstytutywnym dla reportażu postulatem referencjalności, parabolizacja — jako specyficzny środek beletryzacyjny, służący uzyskaniu uniwersalizującej „nadwyżki” ze ściśle faktograficznej warstwy opisu³ — jest zabiegiem silnie zakorzenionym w tradycji piśmiennictwa reportażowego w Polsce.

Reportaż paraboliczny w tradycji polskiej

Ewa Owczarz uważa mimetyzm za konieczny nośnik sensów naddanych paraboli. Dowodzi: „To rzeczywistość dotykalna i historycznie określona parabolizuje się, odsłaniając czasem w jakichś przebłyskach skrawek wiedzy o uniwersum” (Owczarz 1996: 98). Zgodnie z przyjętym konsensusem badawczym autorka rozpatruje realizm pisarstwa parabolicznego w kontekście fikcji powieściowych, wykluczając z pola namysłu utwory ściśle dokumentarne. Możliwość uniwersalizacji ukazywanych zdarzeń rzeczywistych wydaje się natomiast oczywista z punktu widzenia krajowej refleksji naukowej poświęconej reportażowi, zwłaszcza że nieobce tej konwencji *non-fiction* są elementy literackiej kreacji — nietożsamej jednak z przekłamaniem. Nestor gatunku, Melchior Wańkowicz, uzasadniał fikcjonalizację koniecznością wydobycia z faktów prawdy generalnej kosztem prawdy dosłownej (zob. Wańkowicz 1969). Kontynuatorzy jego myśli traktują więc priorytetowo nie ortodoksyjnie pojmowaną faktografię, lecz realizowaną za pomocą określonych chwytów literackich — w tym, paradoksalnie, zabiegów kreacyjnych — misję dotarcia do „sedna zjawisk” (Jeziorska-Haładyj 2013: 76). Jednym z częstych narzędzi legitymizujących tak umotywowaną „fikcję formy” jest właśnie parabolizacja, ugruntowana w dwudziestowiecznych dziejach polskiego reportażu także z uwagi na społeczno-polityczne determinanty ówczesnego obiegu literatury.

W rzeszonym okresie podstawowym ogniwem łączącym rodzimą prozę reportażową z parabolą była mowa ezopowa, czyli „szyfrowany” język przenośni i przemilczeń, który — począwszy od doby zaborów — służył prezentacji treści patriotycznych w warunkach cenzury prewencyjnej (zob. Martuszevska 1991: 249). Martuszevska uznaje ten środek za źródło parabolizacji, gdyż tworzy on w dziele literackim „drugi szereg znaczeń, na wyższym, nie dosłownym już poziomie” (Martuszevska 1997: 153). Podobnie Nasiłowska definiuje paraboliczność między innymi jako: „rodzaj ezopowego języka literatury, do którego ucieka się w wypadku ograniczeń cenzuralnych” (Nasiłowska 1992b: 763). W ramach ilustracji tego procesu badaczka wskazuje parabole polityczne powstałe po 1956 roku w nurcie polskich utworów rozrachunkowych (zob. Nasiłowska 1992b: 766).

³ Nawiązuję w tym miejscu do sformułowanej przez Hannę Krall koncepcji reporterskiej „nadwyżki” oraz pokrewnych pojęć „nadbudowy” w ujęciu Małgorzaty Szejnert czy „naddatku” w rozumieniu Mariusza Szczygła. Wskazane terminy nazywają dodatkowy, wylaniający się z kodów prymarnych wymiar znaczeniowy reportażu. Za sprawą konstytuujących wzmiankowaną „nadwyżkę” zabiegów literackich — choćby parabolizacji — opowieść faktograficzna nie tylko utrwała obraz rzeczywistości, ale też „staje się jednocześnie metaforą ludzkiej kondycji” (Piechota 2019: 335).

Strategia kamuflowania zakazanych treści charakteryzowała również wytwory kultury lat 70. i 80. XX wieku. Jak dowodzi Beata Klaudia Sosin, wskutek działań cenzorskich i autocenzorskich ówczesna rzeczywistość „ukrywana była za zasloną utkaną z metafor” (Sosin 2003: 233), a istotną rolę w ich szyfrowaniu odegrał reportaż korzystający z narzędzi paraboli. Według badaczki proza niefikcyjnalna okazała się szczególnie predestynowana do przewyciężenia panującej cenzury, gdyż „opisywała przeciętnych obywateli, a na wyższym poziomie odczytań stanowiła wielką metaforę, obraz świata, w którym się wówczas żyło” (Sosin 2003: 243). Przytoczona wypowiedź nawiązuje do konwencji tzw. małego realizmu, zaistniałego w krajowej literaturze — także tej faktograficznej — jako próba przekroczenia socrealizmu poprzez deklarowany minimalizm poznawczy. Zdaniem Magdaleny Piechoty sposobem walki z partyjną nowomową stał się reportaż odklamujący zafalszowaną wizję realiów „za pomocą zwrotu ku prawdzie szczegółu i losowi zwykłego człowieka bez ideologicznego sztafażu” (Piechota 2015: 76). Dokonywało się to często dzięki parabolizacji ukazywanych faktów, o czym świadczy wymowna obserwacja Macieja Zaremby na temat „symboliczno-realistycznego” języka ówczesnych reporterów (zob. Zaremba 2009: 13).

Oprócz małego realizmu źródłem paraboliczności reportaży PRL-u był typowy dla mowy ezopowej zabieg przeniesienia aktualnej problematyki narodowej w inne, pozornie egzotyczne i odległe, realia czasoprzestrzenne (zob. Martuszevska 1991: 251). Modelowym tego przykładem są zaliczane do klasyki gatunku książki Ryszarda Kapuścińskiego: *Cesarz* (1978), traktujący o dworze i upadku ostatniego cesarza Etiopii, oraz *Szachinszach* (1982), ujawniający kulisy islamskiej rewolucji znoszącej rządy szachów w Iranie. Obie pozycje w momencie powstania były odczytywane jako alegoria zmierzchu systemu panującego w Polsce Ludowej (zob. Sosin 2003: 242). Obecnie rozpatrywane są jednak w szerszym wymiarze semantycznym, czego dowodzi zwłaszcza recepcja *Cesarza*, stawianego za wzór tzw. reportażu parabolicznego⁴. Magdalena Horodecka podkreśla, że występujące w książce Kapuścińskiego motywy etiopskiego cesarza i skierowanej przeciw niemu rebelii funkcjonują na zasadzie symbolu, oznaczając „mechanizm legitymizowania i obalania władzy wraz z jego społecznymi, a także filozoficznymi implikacjami” (Horodecka 2007: 22).

Kierując się politycznym wydźwiękiem tego typu reportażowych parabol oraz tłumacząc ich tworzenie względami ściśle cenzuralnymi, Sosin formułuje dość pochopny wniosek: „Dzisiejszy reportaż, dotyczący zazwyczaj bardzo neutralnych spraw, nie spełnia już funkcji metafory. Skończyły się czasy, kiedy w jednym tekście przenikały się elementy reporterskie i paraboliczne zarazem” (Sosin 2003: 243). Obserwacja współczesnego dorobku polskich reporterów nie uzasadnia równie jednoznacznego stanowiska. Przeciwnie — skłania do postawienia tezy o nadal częstej parabolizacji reportaży literackich, choć niewątpliwie dokonywanej w innym celu i z reguły na mniejszą skalę niż w czasach minionego ustroju. Świadczą o tym choćby późne, częściowo powstałe już w realiach wolnorynkowych, utwory Hanny Krall na temat Holocaustu. Anna Tatar, cytując badaczy wspomnianej prozy, zwraca uwagę na jej wyraźne zmierzanie w stronę paraboli lub opowieści mitycznej, w której Zagłada ukazana jest jako „kulturotwórcze doświadczenie całej ludzkości” (Tatar 2014: 310).

⁴ Pojęcie reportażu parabolicznego, spopularyzowane w polskiej genologii w dużej mierze za sprawą recepcji prozy Kapuścińskiego, Beata Nowacka wskazuje — obok reportażu-eseju, reportażu psychologizującego, reportażu-impresji, reportażu-powiadki filozoficznej czy parogatunkowych określeń pokroju dramatu udokumentowanego i niby-reportażu — wśród najczęściej przywoływanych terminów klasyfikujących teksty autora *Cesarza* (zob. Nowacka 2004: 7–8).

Podobne przejawy uniwersalizacji faktów można też dostrzec w publikacjach autorów średniego i młodego pokolenia polskiego reportażu, na przykład Wojciecha Jagielskiego, Katarzyny Surmiak-Domańskiej, Mariusza Szczygła czy Witolda Szablowskiego. Wybór tych pozycji omawiam w dalszych partiach rozważań pod kątem ujęć parabolicznych opartych na kontraście i analogii. W prezentowanej twórczości wydobywam znaczenia uniwersalne implikowane na dwóch poziomach — w warstwie przedmiotowej i sposobie segmentacji tekstu.

Kontrast i analogia jako narzędzia parabolizacji reportażu

Pierwszy wyróżniony aspekt parabolizacji polega na wprowadzaniu do dzieła motywów o charakterze alegorycznym, symbolicznym bądź metaforycznym. Wskazanymi środkami posługuje się często w swych reportażach Wojciech Jagielski, nadbudowując sensy ogólne nad treścią dosłowną za pomocą wzajemnie skontrastowanych przeciwstawień. Wiele ze wspomnianych antytez odwołuje się na zasadzie analogii do niosących skonwencjonalizowane znaczenia zjawisk atmosferycznych i kategorii temporalnych, jak naprzemiennosc nocy i dnia czy poszczególnych pór roku. Tego typu opozycje reporter zwykle powieła we wstępie i w zakończeniu danego utworu lub jego fragmentu, uzyskując efekt kompozycyjnej klamry. Nie stosuje ich jednak wyłącznie w celu delimitacji tekstu, ale i parabolizacji utrwalonego w nim przesłania.

Poza literalną warstwę faktów wykraczają w ten sposób reportaże ze zbioru *Modlitwa o deszcz* (2002)⁵, ukazujące Afganistan nękany wojnami i opętany religijnym fanatyzmem, a w szerszym planie opowiadające o „bezkompromisowym poszukiwaniu Absolutu” — jak informuje notka na wewnętrznym skrzydle okładki. Jagielski skupia zasadniczą treść książki na pierwszym okresie rządów talibów, obalonych w wyniku amerykańskiej inwazji z 2001 roku. W wymiarze ogólnym tworzy natomiast zbiorowy portret afgańskiego ludu, bezustannie karanego za grzechy swych odgórnie narzuconych władców. Parabolizacja obrazu ciemzonego narodu dokonuje się przy użyciu literackiej antytezy opartej na dwóch metaforach, które ekwiwalentyzują — odpowiednio — cierpienie Afgańczyków, a następnie ich wyzwolenie z talibańskiego dyktatu.

Pierwsza analogia — rozpoczynająca publikację — kryje się w hiperbolicznym, miejscami wręcz baśniowym opisie suszy symbolizującej trwającą w kraju wojnę domową i rządy talibów:

Nikt nie pamiętał suszy tak strasznej i trwającej tak długo. Przecinająca Kabul rzeka, zwykle wartka i lodowata, wyschła tak bardzo, że na gliniastej skorupie jej koryta stołeczni kupcy porostawiali stragany między strumyczkami i kałużami, nad które o świcie ścigały kobiety z praniem. [...]

Zniszczone i splądrowane w czas wojny miasto zapełniło się tysiącami bezdomnych i wygłodzonych nędzarzy, uciekinierów ze spustoszonych przez żywioł wiosek. [...]

Zresztą miasta poumierzały już dawno, najwcześniej. Upadały opuszczane przez mieszkańców. Nie mogli przystosować się do nowego życia narzuconego im przez zwycięskich żołnierzy, którzy przybyli z bezludnych pustyń i skalistych gór. (Jagielski 2004: 9–10)

⁵ Przytaczane dalej cytaty pochodzą z drugiego wydania książki (2004).

Druga analogia — finalizująca utwór — odsyła z kolei do tytułowego deszczu będącego alegorią duchowego oczyszczenia i symbolem życia odzyskanego wraz z ustaniem terroru:

Dla tysięcy koczowników, przykutyh do miejsca przez wojnę i suszę, deszcze, które zrosiły skamieniałą ziemię, były sygnałem do wyruszenia w drogę. Póki starczało im pastwisk i wodopojów, nie dbali o to, kto i w jaki sposób rządzi Afganistanem. Wznosili modły tylko o deszcz, który zapewniał im życie i wolność. Jeśli padał, obojętne im były dziejowe katastrofy, rewolucje i polityczne zawieruchy. (Jagielski 2004: 446; podkr. K.F.)

Zmetaforyzowany tytuł książki pozwala odczytać ją jako parabolę o przejściowości wszelkiej władzy. Reporter dodatkowo eksponuje ten proces, ponawiając w tekście zmetaforyzowane opisy przemijających po sobie pór roku oraz wpisując upadki afgańskich rządów — obalanych każdorazowo nocą — w powtarzalny schemat następstwa świtu i zmierzchu (zob. Jagielski 2004: 426).

W *Modlitwie o deszcz* autor wprowadza ponadto parabolizujące aluzje biblijne. Nadchodzącą wojnę talibów z Amerykanami porównuje do apokalipsy, poprzedzonej niepokojącymi omenami i plagami kolejnych klęsk żywiołowych nawiedzających Afganistan:

Z pozoru nieważne, ledwie zauważalne drobiazgi, zestawione ze sobą, układały się w mroczną, złowieszczą logiczną figurę. [...]

Późną wiosną w skalistym Badachszenie doszło do strasznego w skutkach trzęsienia ziemi, które pogrzebało setki wiosek i tysiące ludzi. Ci, co przeżyli, przysięgali, że góry się poruszyły, wyrwane nagle z martwoty eksplozjami atomowych bomb o strasliwej niszczycielskiej mocy w indyjskim Radżastanie i pakistańskim Beludżystanie.

Zauważono też, że wędrownie ptaki zaczęły omijać Afganistan. (Jagielski 2004: 16)

W podobnym tonie Jagielski nawiązał do Biblii w książce *Wypalanie traw* (2012), ukazującej przebieg i reperkusje morderstwa dokonanego przez czarnoskórych farmerów na południowoafrykańskim polityku i piewcy apartheidu. Zbrodnię tę autor zestawił — ponownie za pomocą kontrastu — z symboliką paschalnego Wielkiego Tygodnia, przewrotnie przeinaczając chrześcijańską wykładnię Męki Pańskiej. Śmierć Chrystusa przełożył bowiem na śmierć rasisty, będącej odkupieniem krzywd, jakich doznały ofiary segregacji rasowej.

Zbliżony motyw biblijny zastosowała Katarzyna Surmiak-Domańska w reportażu *Mokradelko*. Utwór portretuje kobietę, która w dzieciństwie była molestowana przez ojca, a w dorosłym wieku, pod pseudonimem Halszka Opfer, opisała swoje przeżycia w książce *Kato-tata*, skazując się na ostracyzm ze strony mieszkańców rodzinnej wsi. Ich konformizm i hipokryzję reporterka wydobywa przy użyciu kontrastu, widocznego w diametralnie różnych reakcjach, jakie u tych samych ludzi wzbudziła pokrewna tematycznie publikacja innej autorki (zob. Adamczewska 2017: 80–81). Postawy stygmatyzujące Halszkę Surmiak-Domańska uniwersalizuje poprzez pejoratywnie nacechowaną, kojarzącą się z bagnem nazwę „Mokradelko”, pod którą ukrywa rzeczywiste miejsce zamieszkania bohaterki. Rezygnacja z geograficznej konkretyzacji miejscowości, uzasadniona względami etyki reporterskiej, jednocześnie wiąże prezentowaną historię z parabolą. W narracjach z tego nurtu nieokreśloność czasoprzestrzenna pozwala bowiem traktować przedstawiane postaci i wydarzenia jako podstawę znaczeń naddanych (zob. Martuszevska 1997: 127–129).

W reportażu Surmiak-Domańskiej sensory ogólne wynikają jednak przede wszystkim z wykorzystania sugestywnej analogii biblijnej, którą odzwierciedla zawarty w pseudonimie Opfer, niemiecki wyraz będący odpowiednikiem polskiej ‘ofiary’. W wymiarze symbolicznym losy portretowanej kobiety reporterka porównuje do ofiary Chrystusa, na co ukierunkowują także zamieszczone w książce ekfrazy zdjęć z pierwszej komunii świętej:

Pierwsze, co przykuwa uwagę, to postać szczupłego, przystojnego mężczyzny koło czterdziestki. [...]

Dopiero potem wzrok oglądającego przesuwają się na stojące obok mężczyzny dziecko. [...] Widać wielkie ciemne oczy, w których malują się poczucie nieobecności i brak zainteresowania tym, co się dzieje wokół niej. [...]

Biała sukienka, wianek na czarnych lokach, lilia w jednej dłoni i wyciągnięty nienaturalnie przed siebie różaniec w drugiej świadczą o tym, że to jednak dziewczynka jest główną postacią tego zdjęcia i tego dnia. Ale z pewnością tego nie odczuwa. Ścisła insygnia swojego chwilowego znaczenia, ale nie jest przekonująca.

Przypomina Chrystusa, któremu wciśnięto na skroń klującą koronę, a w rękę wetknięto berło z gałązki. (Surmiak-Domańska 2012: 9–10)

Fotografie przedstawiają dziewczynkę, zapewne w towarzystwie ojca, a ze sposobu ich opisanie nie wynika jednoznacznie, czy jest to Halszka, czy też jej matka, która — jak sugeruje Surmiak-Domańska — również mogła być w dzieciństwie molestowana. Eksponując domniemaną powtarzalność wzorca seksualnej przemocy i zarazem wpisując go w kontekst religijny, autorka tworzy paraboliczną opowieść poświęconą symbiotycznej relacji kata i ofiary. Przełamuje jednak ten schemat w kontrastowych partiach ukazujących prowokacyjne, a więc nieprzystające do wizerunku osoby po traumatycznych przejściach, zachowanie głównej bohaterki.

Parabolizację treści widoczną w *Mokradetku* i uprzednio przywołanych publikacjach Jagielskiego uzupełnia druga z wyróżnionych na wstępie strategii kodowania sensów nadanych. Zasadza się ona na niosącej metaforyczne przesłanie strukturyzacji tekstu, czyli takiej jego segmentacji wewnętrznej, by pozwalała na uniwersalizację dokumentowanych zdarzeń. Mechanizm ten zachodzi w zamieszczonym w książce *Gotland* (2006)⁶ reportażu *Lowca tragedii* Mariusza Szczygła. W warstwie dosłownej utworu reporter rekonstruuje biografię żyjącego w komunistycznej Czechosłowacji pisarza Eduarda Kirchbergera, który przed drugą wojną światową wydawał poczytne powieści rozrywkowe, lecz w nowych realiach ustrojowych zmienił swój profil twórczy na socrealistyczny, obierając pseudonim Karel Fabián. Istotę tożsamościowej przemiany bohatera Szczygła obrazuje za pomocą kontrastowego zestawienia jego odmiennych wcieleń pisarskich. W tekście sygnuje je wymiennie inicjałami „E.K.” i „K.F.”, jak gdyby odnotowując istnienie dwóch skrajnie różnych autorów:

Pierwszy pisze o duchach, monstrach, czarownicach, rewolwerowcach i mordercach. Drugi pisze o robotnikach, partyzantach, komunistach i wrogach ludu.

U pierwszego straszą otwarte groby, w których leżą kobiety z wyrwanymi po śmierci sercami. U drugiego straszą wyzyskiwacze, którzy bogacą się na robotnikach.

Pierwszy wyolbrzymiał upiory. Drugi — sukcesy produkcyjne. (Szczygiel 2010: 174)

⁶ Dalsze przytoczenia pochodzą ze wznowienia publikacji (2010).

Sylwetka czechosłowackiego pisarza, który poprzez przystosowanie do komunizmu „wyklucza i zastępuje samego siebie” (Szczygiel 2010: 174), jest tylko pretekstem dla podjętej w reportażu próby stworzenia uniwersalnego studium jednostki jako ofiary totalitarnego reżimu. Związany z tym efekt paraboliczności ulega wzmocnieniu dzięki odniesieniom do wybranych książek Fabiána, obfitujących w zmetaforyzowane analogie z oportunistyczną postawą życiową twórcy:

Przy okazji autor pisze:

„— Milcz — pouczał często chłopaka przybrany ojciec. — Są ludzie, którzy w milczeniu zgadzają się ze wszystkim. I teraz radzę ci to jako starszy przyjaciel — dodał kiedyś ojciec. — Ważny jest maszt — ciągnął. — Flaga może przecież łopotać w jakichkolwiek kolorach”. (Szczygiel 2010: 190)

Parabolizację *Łowcy tragedii* warunkuje także wspomniany wcześniej kontrast, który Szczygiel wykorzystuje nie tylko w treści utworu, ale i na poziomie jego segmentacji. Przy użyciu dodatkowej interlinii reporter wyodrębnia w tekście następujące po sobie i paralelne pod względem budowy cząstki fabularne. Osobną ich grupę rozpoczyna każdorazowo anafora w postaci połączenia wyrazowego „tylko że”, symbolizującego sprzeczność działań portretowanej postaci. Anaforyczny początek danego segmentu kontrastuje z zachowaniem opisanym w poprzedzającym akapicie:

K.F. powinien być najszcześniejszym pisarzem roku 1949. Bo to on drukuje pierwszą w Czechosłowacji powieść socrealistyczną. [...]

Tylko że E.K. jeszcze na dwa dni przed zwycięstwem jest antykomunistą.

(Szczygiel 2010: 177)

E.K. w prośbie o przyjęcie do partii dodaje na koniec, że nie jest z rodziny burżujów, jego ojciec był służącym, a potem urzędnikiem, zaś dziadek — szewcem.

Tylko że zaraz po wybuchu swojej miłości do komunizmu E.K. z socjalistycznego kraju ucieka.

(Szczygiel 2010: 180)

Szczygiel eksponuje w ten sposób skrajność postaw i skalę okaleczenia psychiki bohatera pod presją bieżących realiów politycznych oraz ujawnionej pod koniec tekstu traumatycznej przeszłości kombatanckiej. Wymownym odzwierciedleniem sytuacji człowieka złamanego przez system jest wieńcząca reportaż pointa, interpretująca metaforykę odmiennych podpisów, jakie Kirchberger/Fabián składał przed tożsamościową przemianą i po niej:

Na obu etapach życia, kiedy składa podpis, musi użyć dużej litery „K”.

„K” pierwszego — jak mówi grafolog — jest wielkie, proste i szczerze.

„K” drugiego jest też wielkie, ale podparte.

W różnych wersjach ma dodatkowe nogi, zawijasy, podpórki. Jakby samo nie było w stanie utrzymać się prosto i o własnych siłach. (Szczygiel 2010: 193)

Kontrast widoczny w tego typu przeciwstawieniach pozwala zobrazować występującą w reportażu analogię główną — prymarną wobec obocznych, aluzyjnie szyfrowanych za pomocą cytatów z książek portretowanego pisarza lub poprzez anaforyczną strukturę podrozdziałów. Dzięki skontrastowaniu wzajemnie wykluczających się poczynań bohatera Szczygiel porównuje go w tekście do estetyki kubizmu, który odrzuca harmonijną perspektywę na rzecz przestrzeni zdeformowanej, pełnej krawędzi i załamań. Autor uwypukla tę intermedialną paralelę, zestawiając narodziny Kirchbergera z datą powstania pierwszej kubistycznej rzeźby ludzkiej głowy:

Eduard Kirchberger urodził się w Pradze w roku 1912.

W tym samym czasie i w tym samym mieście powstała pierwsza na świecie kubistyczna rzeźba ludzkiej głowy.

Te dwa fakty nie mają ze sobą nic wspólnego.

Niemniej E.K./K.F. to osobowość kubistyczna. Jeśli w kubistycznym obrazie płaszczyzny są załamywane przez niezliczone krawędzie, to w jego życiu takimi krawędziami są kolejne „tylko że”.

Wszystko, co przez chwilę pewne, zaraz zmienia kierunek. Jego osobowość — jak przedmiot lub postać w kubizmie — jest w stanie wielokrotnego załamania.

Może by nie była, gdyby nie strach. (Szczygiel 2010: 184–185)

Analogia z kubizmem zyskuje paraboliczny wymiar za sprawą wspomnianego już skontrastowania segmentów wewnętrznych *Łowcy tragedii*.

Szyfrowanie uniwersalnych znaczeń dzięki określonej strukturyzacji tekstu można dostrzec również w książce *Tańczące niedźwiedzie* Witolda Szablowskiego. Faktograficzną płaszczyznę publikacji stanowi opowieść o zniesionej w czasach postkomunistycznych wielowiekowej tradycji niedźwiednictwa, czyli praktykowanej przez bałkańskich Romów tresury dzikich niedźwiedzi. Zwierzęta te przyuczano do wykonywania rozmaitych sztuczek, między innymi tytułowego tańca polegającego na stawaniu na tylnych łapach. Przykuwane łańcuchami przytwierdzonymi do nosa za pomocą metalowego kółka zwanego holką, niedźwiedzie były oprowadzane w celu dostarczania rozrywki po turystycznych kurortach, jarmarkach i innych publicznych widowiskach. Wraz z falą demokratyzacji niedźwiednictwo zostało jednak uznane za zjawisko reliktowe i zarazem potępione jako zwyczaj barbarzyński, któremu należy położyć kres.

Do uwolnienia ostatnich tańczących niedźwiedzi doszło w 2007 roku w Bułgarii, przy aktywnym udziale obrońców praw zwierząt i w błysku fleszy relacjonujących wydarzenie zagranicznych mediów. Opis tej sceny spaja wszystkie wątki z pierwszej części reportażu Szablowskiego. Ujawnia ponadto właściwy — w pełni zrozumiały dopiero po lekturze drugiej partii książki — sens reporterskiej opowieści, w istocie będącej parabolą wychodzenia z komunizmu. Uniwersalizm przedstawionej historii uwidacznia się w rozdziale o wymownym tytule *Wolność* pod postacią aluzji zaszyfrowanej w stwierdzeniu weterynarza, który odebrał ostatnie tresowane niedźwiedzie przebywające u Romów. W cytowanym obwieszczeniu lekarza pada stwierdzenie *a n a l o g i c z n e* do słynnych słów, jakie wypowiedziała na antenie Dziennika Telewizyjnego aktorka Joanna Szczepkowska, komentując wygrane przez polską opozycję solidarnościową wybory czerwcowe 1989 roku:

Co mówi dokładnie doktor Khalil? Pewnie to, co zwykle przy takiej okazji: — Dzień dobry, zgodnie z umową przyjechaliśmy po państwa niedźwiedzie. [...]

Ważniejsze jest to, co Khalil powie dziennikarzom, gdy Staniewowie pakują niedźwiedzie do przygotowanych wcześniej klatek.

Mówi: — Proszę państwa, 14 czerwca 2007 skończyła się w Bułgarii tradycja tańczących niedźwiedzi. (Szablowski 2014: 26; podkr. K.F.)

Szablowski sygnalizuje w ten sposób analogię między odbieraniem niedźwiedzi Romom a uniezależnianiem się krajów postradzieckich, jednocześnie naprowadzając odbiorcę na ukryty sens motywów z pierwszej części książki.

Za umowny odpowiednik komunistycznych przywódców niechętnych utracie wpływów można uznać opisanych w reportażu treserów, prowadzących długotrwałe negocjacje przed oddaniem zwierząt. Z ideą wzajemnej przyjaźni i współpracy, jaką głosili socjaliści rządzący, koresponduje wzmianka, że bułgarscy niedźwiedznicy „mieszkają obok siebie i są spokrewnieni; tworzą wielopokoleniowe rodziny, które dzielą kraj na małe rejony, by nie wchodzić sobie w drogę i nie podbierać klientów” (Szablowski 2014: 23). Kontrolę nad poddanyymi i zadawany im ból uosabia z kolei wspomniane już metalowe kółko, wkłuwane niedźwiedziom w nos własnoręcznie przez treserów w celu podkreślenia, kto jest panem (zob. Szablowski 2014: 21–22). Wyjęcie holki, zamieniającej zwierzę w niewolnika, zostaje w książce określone jako „symboliczne zwrócenie mu wolności” (Szablowski 2014: 59).

O parabolicznym odczytaniu reportażu decyduje jednak przede wszystkim tytułowy niedźwiedzi taniec, nasuwający skojarzenia z tańcem chocholim i konotujący pokrewną postawę biernego trwania w niewoli. Stan mentalnego zniewolenia nie ustaje nawet po faktycznym wyswobodzeniu, o czym przekonują zawarte w utworze opisy parku w bułgarskiej Belicy, gdzie trafiły zwierzęta odebrane Romom przez austriacką fundację „Cztery Łapy”. Gorzki wydzźwięk zyskuje fragment obrazujący zakłopotanie, w jakie wprawia pracowników rezerwatu zachowanie przebywających tam niedźwiedzi. Pod wpływem przypadkowych bodźców wracają one pamięcią do dawnego życia i stają na tylnych łapach, tańcząc:

[...] mimo że wyleczono im kataraktę, wyregulowano ciśnienie, mimo że dostarcza im się odpowiedniej ilości kalorii, mimo że holki rdzewieją już na sali wystawienniczej, a dawni treserzy chorują na serce, raka, marskość wątroby albo już nie żyją, otóż mimo tego wszystkiego

niemal wszystkie niedźwiedzie
do dziś
tańczę.

Gdy zobaczą człowieka — stają na tylne łapy i zaczynają się bujać z lewej do prawej. Jakby zebrały — jak dawniej — o chleb, cukierka, łyk piwa, pieścizotę, uwolnienie od bólu. Bólu, którego nikt od dawna im nie zadaje. (Szablowski 2014: 90)

Podejmowane w parku próby „oddawania niedźwiedzi naturze” (zob. Szablowski 2014: 65), czyli ponownego pobudzania pierwotnych instynktów przytłumionych wskutek tresury, z reguły nie kończą się sukcesem. Jak bowiem czytamy w książce, „kto większość życia był niewolnikiem, nie ma szans poradzić sobie z wolnością” (Szablowski 2014: 85). Za pomocą tego typu uniwersalizujących sentencji autor przypisuje niedźwiedziom wyraźnie ludz-

kie cechy. W efekcie pośrednio odsyła do wymienianej wśród gatunków parabolicznych bajki zwierzęcej, charakteryzującej się „użyciem w funkcji alegorycznej zwierząt” (Martuszevska 1997: 120).

Niedźwiedzie z reportażu Szablowskiego funkcjonują jako metafora zniewolenia człowieka i niemożności odnalezienia się przez niego w warunkach wolności tyleż nowej, co obcej. Tak rozumiana parabolizacja zachodzi w dużej mierze za sprawą dwudzielnej kompozycji książki. Walka europejskich aktywistów z niedźwiednictwem to temat pierwszej części utworu. Umieszczone w niej rozdziały tytułowane są kolejno numerowanymi hasłami, które nawiązują do kluczowych słów zapożyczonych z poszczególnych historii, lecz zarazem uniwersalizują przekaz dzięki odwołaniu do pojęć o wielowymiarowej semantyce, jak: *Miłość*, *Wolność*, *Hibernacja*, *Kastracja*. Wskazane wyrazy zostają powtórzone w identycznej kolejności nad tytułami tekstów drugiego segmentu. W rozdziałach tych Szablowski pokazuje dzisiejsze realia życia w krajach socjalistycznych i postsocjalistycznych. Przenosi więc problem mentalnej niewoli tresowanych zwierząt na systemowe przeobrażenia wspomniane w dodanym do głównego tytułu książki dopisku: *Reportaże z transformacji*.

W partii obejmującej między innymi teksty o Albanii, Serbii czy Estonii reporter powieła zabieg wykorzystany przez Kapuścińskiego w *Cesarzu*, polegający na poprzedzaniu właściwej narracji mottami o „potencjale parabolizującym opowieść” (Horodecka 2007: 27). U Szablowskiego taką funkcję pełnią cytaty zaczerpnięte każdorazowo z tego rozdziału części pierwszej, którego numeracja odpowiada danemu reportażowi części drugiej. Zapisane kursywą motta pozwalają uwypuklić analogie między sytuacją bułgarskich niedźwiedzi a jej ludzkimi reprezentacjami. Przykładowo w tekście *Lady Peron* inicjalne przytoczenie pochodzi z zawartego na początku książki rozdziału *Wolność*:

Wolność to dla niedźwiedzia taki szok, że nie można go prosto z klatki wypuścić do lasu. Trzeba mu dać kilka dni na przestawienie. Wolność to nowe wyzwania. Nowe dźwięki. Nowe zapachy. Nowe jedzenie. Wolność to dla nich jedna wielka przygoda. (Szablowski 2014: 120)

Motto ukazujące zagubienie i ekscytację zwierząt trafiających do parku w Belicy autor odnosi do postaci kalekiej starszej pani, która opuściła rodzinną wieś w okolicach Pabianic i wyruszyła w wielki świat, by poprawić swój byt. Doświadczając po drodze licznych przygód, podobnie jak wypuszczone na wolność niedźwiedzie, ostatecznie została bezdomną na londyńskim dworcu Victoria. Z kolei w reportażu o przemyśle na polsko-ukraińskiej granicy (*Przemysłom nic nie pipczy*) początkowy cytat, zaczerpnięty z rozdziału *Negocjacje*, nawiązuje do treserów wzbraniających się przed oddaniem niedźwiedzi reprezentantom europejskiej fundacji. Motto aluzyjnie koresponduje z przytoczoną w tekście wypowiedzią Ukraińca, który mówi reporterowi o analogicznym sprzeciwie Rosji wobec unijnego akcesu Ukrainy (zob. Szablowski 2014: 131).

Szablowski parabolizuje w ten sposób także reportaż na temat ambiwalentnego stosunku Kubańczyków do Fidela Castro (*McRewolucja nadchodzi*). Całą opowieść zapowiada wyimek z rozdziału *Miłość*, eksponujący emocjonalną więź niedźwiedznika i jego zwierzęcia oraz żywione przez treserów przekonanie, że zapewniają swym wychowankom dobre warunki bytowe (zob. Szablowski 2014: 107). Pogląd utrwalony w motcie wyraźnie kontrastuje z opisaną w utworze biedą i korupcją Kuby. Mimo izolacji od reszty świata większość Kubańczyków — jak czytamy — jest jednak mentalnie przywiązana do

komunistycznych standardów i nie wyobraża sobie drastycznych zmian utożsamianych z wprowadzeniem kapitalizmu (zob. Szablowski 2014: 107). Zbliżone stanowisko wobec niedźwiedzi zajmuje cytowany przez autora dyrektor parku w Belicy, który przekonuje, że więzionych latami zwierząt nie można po prostu wypuścić na łono natury, gdyż: „Wolność to szalenie skomplikowana rzecz. Trzeba ją dawkować powoli” (Szablowski 2014: 73).

Reporter eksponuje paradoksalny wydzźwięk podobnych opinii, ujawniając fakty kontrastujące rzeczywiste wyzwolenie i wyzwolenie pozorne, w istocie będące tylko innym wymiarem niewoli. Taką rolę spełniają wplątane w narrację wzmianki o tym, że „oswobodzone” niedźwiedzie przewożono do Belicy w klatkach (zob. Szablowski 2014: 30), a teren parku otoczony jest zewsząd drutem kolczastym pod napięciem, bo: „Wolność też ma swoje granice” (Szablowski 2014: 36). Kontrastowy charakter zyskują ponadto partie zestawiające okres romskiej tresury z wizją niedźwiedziego raj, jakim dla zwierząt miał stać się bułgarski rezerwat. We fragmentach tych pobrzmiewa ironia potęgująca wrażenie dysonansu. Widać ją również w opisach zachodnich obserwatorów, „którym leży na sercu dobro bułgarskich niedźwiedzi” (Szablowski 2014: 31), bądź w innych symbolicznych manifestacjach stosunku demokratycznego świata do narodów postkomunistycznych. Etycznie dwuznaczna jest choćby postawa pracowników fundacji „Cztery Łapy”, obsesyjnie dążących do odzyskania niewolonych zwierząt niezależnie od towarzyszących temu osobistych dramatów Romów.

W reportażach z drugiej części książki na podobnej zasadzie Szablowski zrywa z wyidealizowanym wyobrażeniem realiów wolnorynkowych. W kontraście z tą utopią stoi utrwalony w jednym z tekstów obraz biedy i bezrobocia w popegeerowskiej wsi, której stagnacja przypomina zimową hibernację niedźwiedzi (*Hobbici w pegeerze*). Pokrewną wymowę ma zawarte w innym rozdziale studium komercjalizacji pamięci historycznej w Serbii, gdzie oferuje się turystom pakiety wycieczek szlakiem postaci tak skrajnie do siebie nieprzystających, jak wynalazca Nikola Tesla i zbrodniarz wojenny Radovan Karadžić (*Pop-art Radovan*). Opowieści te łączy z przewodnim motywem tańczących niedźwiedzi mechanizm zawieszenia w stanie pośrednim między wolnością a niewolą. Szablowski parabolizuje wspomniany proces za pomocą narracyjnych strategii analogii i kontrastu, bilansując je w sposób zbliżony do uprzednio rozpatrywanych utworów Jagielskiego, Surmiak-Domańskiej i Szczygła.

Wnioski końcowe

Przeprowadzona analiza pozwala wyróżnić cechy wspólne omówionym publikacjom, a tym samym dokonać pewnych uogólnień na temat parabolicznej odmiany polskiego reportażu literackiego. Po pierwsze, w parabolach reportażowych pokroju książek Jagielskiego i Surmiak-Domańskiej często aktualizowane są motywy biblijne w funkcji archetypów postaw ludzkich. Po drugie, paraboliczność literatury faktu w wielu wypadkach nadal — podobnie jak w PRL-u, lecz już bez antycenzuralnych motywacji — służy wyeksponowaniu problemu uwikłania jednostki w tryby władzy. W *Lowcy tragedii*, *Tańczących niedźwiedziach* i innych pozycjach tego typu epoka komunizmu symbolizuje szerzej rozumianą systemową niewolę, będącą doświadczeniem uniwersalnym i zarazem konstytutywnym wobec tożsamości narodu. Po trzecie — zważywszy na pokrewny prezentowanym tekstom gest wydobycia sensów ogólnych z opisu rozmaitych dramatów życiowych, wojen i kataklizmów — parabolizacja jawi się jako potencjalne narzędzie afektywizacji reportażu, który zdaniem Horodeckiej jest „gatunkiem pracującym na negatywnych emocjach” (Horodecka 2015: 421).

Z niniejszych rozważań wyłania się jednak — po czwarte — przede wszystkim cechująca paraboliczną prozę reporterów strategia bilansowania kontrastu i analogii w celu budowy znaczeń naddanych. W aspekcie treściowym zabieg ten warunkują metaforyczne zestawienia motywów „niepodobnie podobnych”, a więc analogicznych, lecz jednocześnie opozycyjnych (*casus* deszczu i suszy w afgańskich opowieściach Jagielskiego) lub niecodziennych w swej istocie (*casus* kubizmu porównanego do psychiki oportunisty w utworze Szczygła). Oba wzmiankowane środki stylistyczne niekiedy wkraczają równolegle w wymiar strukturalny. Sposób segmentacji tekstu często stanowi bowiem komplementarny względem warstwy przedmiotowej czynnik sensotwórczy, pozwalający — jak w *Łowcy tragedii* — zwizualizować obecne w narracji antynomiczne paralele bądź — jak w *Tańczących niedźwiedziach* — przenosić treści literalne na wyższy poziom uogólnienia. Przytoczone we wstępie konstatacje badaczy paraboli należałoby zatem uzupełnić o końcowy wniosek, że egzemplaryczny świat kreowany w toku parabolizacji może być — w przypadku reportażu — tyleż analogiczny wobec realnego, co wewnętrznie skontrastowany.

Bibliografia

- Adamczewska Izabella (2017), *Granice kreatywności w reportażu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” z. 1.
- Bełtkiewicz Dorota (2018), *Kontrast jako koncept. Opozycje w bajkach dawnych i najnowszych*, „Studia Pedagogiczne. Problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne” t. 32.
- Gołębiewska Maria (2017), *Koncepcje metafory i metaforyzacji a pojęcie — komentarz do stanu badań*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” t. 29, nr 2.
- Horodecka Magdalena (2007), *Narracja w „Cesarzu” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Pamiętnik Literacki” z. 3.
- Horodecka Magdalena (2015), *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i antropologiczna* [w:] *Kultura afektu — afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Lebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Jagielski Wojciech (2004, wyd. I 2002), *Modlitwa o deszcz*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Jagielski Wojciech (2012), *Wypalanie traw*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Jeziorska-Haładyj Joanna (2013), *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznych*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (1978), *Cesarz*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (1982), *Szachinszach*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Krapiec Mieczysław Albert (b.r.), *Analogia*, www.ptta.pl/pef/pdf/a/analogia.pdf [dostęp: 31.03.2022].

- Krzanowski Jerzy (2013), *Analogia w służbie realizmu metafizyki i antropologii*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” t. 32, nr 2.
- Ligęza Wojciech (1978), *Parabole Mrożka* [w:] *W kręgu przemian polskiej prozy XX w.*, red. T. Bujnicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Martuszevska Anna (1991), *Ezopowy język* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Martuszevska Anna (1997), *Pozytywistyczne parabole*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Michalski Maciej (2002), *Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Nasiłowska Anna (1992a), *Alegoria, alegoryczność* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Nasiłowska Anna (1992b), *Parabola, paraboliczność* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Nowacka Beata (2004), *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Owczarz Ewa (1996), *Parabola i parabolizacja wobec mimesis* [w:] *Mimesis w dyskursie literackim*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Perelman Chaim (1971), *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*, „Pamiętnik Literacki” z. 3.
- Piechota Magdalena (2015), *Bohater „małego realizmu” — zwykły człowiek w reportażach Małgorzaty Szejnert („My, właściciele Teksasu”)*, „Zeszyty Naukowe KUL” nr 2.
- Piechota Magdalena (2019), *W poszukiwaniu zrozumienia. O niedookreśleniu w twórczości reportażowej Ewy Winnickiej*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1992), *Symbolizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Sosin Beata Klaudia (2003), *Metafora w reportażu lat 70. Polskie paradoksy?*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” t. 3.
- Strzelecki Jarosław (2013), *Semantyczna czy formalna teoria analogii Józefa M. Bocheńskiego?*, „Filo-Sofija” nr 21.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2012), *Mokradelko*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szablowski Witold (2014), *Tańczące niedźwiedzie. Reportaże z transformacji*, Agora, Warszawa.
- Szczygieł Mariusz (2010, wyd. I 2006), *Łowca tragedii* [w:] M. Szczygieł, *Gottland*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Tatar Anna (2014), *Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie: „Ta z Hamburga” Hanny Krall i „Daleko od okna” Jana Jakuba Kolskiego*, „Rocznik Komparatystyczny” t. 5.
- Wańkowicz Melchior (1969), *O poszerzenie konwencji reportażu* [w:] M. Wańkowicz, *Od Stołpców po Kair*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Zaremba Maciej (2009), *Dziennikarz jest świadkiem*, przeł. G. Sokół, „Tygodnik Powszechny” nr 23 [dod. „Festiwal Conrada 2009”].