

Prawdziwe przestępstwa. O afektywnej karierze pewnego formatu

Justyna Tabaszewska

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 6, S. 120–140

DOI: 10.18318/td.2019.6.7 | ORCID: 0000-0001-9077-8817

1. Uwagi wstępne

Punktem wyjścia tego artykułu była próba zmierzenia się ze zmianami, jakim podlega współcześnie reportaż jako gatunek i jako pewna praktyka dokumentacyjna. Taki punkt wyjścia wymaga jednak znalezienia konkretnego punktu zaczepienia. Można uczynić z niego analizę przekształceń, jakim reportaż ulega współcześnie, także pod wpływem nowych mediów i mediów społecznościowych. Można również szukać – i to jest wybrany przeze mnie kierunek działań – zjawiska, gatunku lub formatu, który można uznać za symbol aktualnych zmian.

Co więc dla typowego – jeśli taki istnieje – odbiorcy kultury może być dzisiaj modelowym przykładem reportażu? Albo, formułując pytanie inaczej, co skłania do sięgania po rozmaite realizacje reportażu, co czyni ten gatunek wciąż popularnym? Wydaje się, że początkowo znacznie istotniejsza niż obecnie była możliwość dowiedzenia się czegoś o miejscach lub ludziach nieznanymi, stąd popularność reportaży podróżniczych¹. Oczywiście

Justyna

Tabaszewska

– doktor nauk humanistycznych, autorka książek *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O poemacie i obrazach przyrody w polskiej poezji i Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci* oraz artykułów publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”. Aktualnie pracuje w Instytucie Badań Literackich nad projektem „Afektywne poetyki pamięci. Polska literatura i kultura wobec przełomu roku 1989”.

1 Por. *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, red. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furnal, Wydawnictwa Akademickie

ście, ten podgatunek reportażu dalej ma się doskonale, niemniej stracił swoją szczególną pozycję, kiedy podróże stały się bezpieczniejsze i tańsze, a przez to bardziej dostępne. Jeśli jednak tym, co w reportażu pociąga, jest w pierwszej kolejności możliwość dotknięcia trudno osiągalnych rzeczy i doświadczeń, to może właśnie ta cecha będzie determinowała jego rozwój? Jednak równocześnie nie da się zaprzeczyć, że dla reportażu zawsze istotny był jego wymiar etyczny. Gdyby na tej podstawie chcieć stworzyć zestaw trzech cech decydujących o popularności reportażu, byłoby to niebezpieczeństwo, utrudniony dostęp i wymiar etyczny. Te trzy kategorie zdają się idealnie opisywać reportaż wojenny. Nie ma nic bardziej niebezpiecznego, oddalonego (o ile nie dzieje się tu i teraz i etycznie nacechowanego niż wojna. Nawet katastrofy naturalne, przynoszące tysiące ofiar i budzące niekiedy prawdziwą empatię, są bardziej oswojone².

Mimo że reportaże wojenne są wciąż istotną częścią gatunku, trudno je obecnie uznać za cieszące się wyjątkowym uznaniem czy będące w trakcie ekspansji. Dzieje się tak z kilku niezależnych powodów. Pierwszy dotyczy polityczności wojny i – uzasadnionej lub nie – utraty zaufania do raportowania na temat rzeczywistości wojennej. W przypadku reportaży wojennych precyzja i wiarygodność są dla odbiorcy – przynajmniej deklaratywnie – najistotniejsze. Tymczasem, jak wiemy co najmniej od lat 90., manipulacja przedstawieniami wojny jest wyjątkowo częsta i niestety – mimo popularyzacji nowych mediów albo częściowo za ich sprawą – dość łatwa³. Drugi powód jest nawet istotniejszy i zewnętrzny względem reportażu: to potrzeba oddzielenia się od rzeczywistości wojennej, uznania, że to, co dzieje się na wojnie, nas raczej nie dotyczy. Jest to pewien paradoks

i Profesjonalne, Warszawa 2009; *Wokół reportażu podróżniczego*, red. E. Malinowska, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004.

2 Por. *Memory of Fire: Images of War and The War of Images*, ed. by J. Stallbrass, Photoworks, Brighton 2013.

3 Doskonałym przykładem takiego zjawiska jest choćby analizowany przez Nicholasa Mirzoeffa przypadek użycia przez serbską telewizję w kwietniu 1999 roku fragmentów programu CNN do uwiarygodnienia własnego przekazu. CNN opublikowało nagranie opatrzone logo serbskiej telewizji, w którym pokazano płonące po nalotach NATO budynki, co miało z jednej strony wypełnić lukę w przekazie (CNN nie dysponowało własnymi nagraniami), z drugiej zaś – przez zachowanie logo serbskiej telewizji – stanowić sygnał dla widza, że nie jest to w pełni sprawdzona wiadomość. Tymczasem serbska telewizja zaczęła nadawać materiał CNN z dokładnie tymi samymi zdjęciami, by uwiarygodnić własny przekaz (tym razem to logo CNN miało służyć jako znak wiarygodności. Por. N. Mirzoeff *The Subject of Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, Routledge, London–New York 2002.

oddziaływania reportażu: można powiedzieć, że wojna afektuje aż nadto, przez co odbiorca albo szuka dróg emocjonalnego zdystansowania, albo – jeśli reporter mu to utrudnia – przynajmniej racjonalnego oddzielenia od odpowiedzialności.

Jeśli podróże to za mało, a wojna za wiele, to co stoi obecnie w centrum reportażu o szerokim zasięgu, pobudzającego emocje i wyobraźnię odbiorcy? Moim zdaniem, jeśli spojrzymy na obecną produkcję reportaży oraz sprawy reporterskie, którymi żyją większe grupy społeczne, to odpowiedź nasunie się sama: zbrodnia, a dokładniej opowieści o winie lub niewinności osób uwikłanych w różne wydarzenia o charakterze kryminalnym. Zanim postaram się bardziej szczegółowo opisać, dlaczego akurat ten typ reportażu uważam za istotny, chciałam zwrócić uwagę na pewien fenomen, jakim jest produkowanie – przez różne osoby, w odmiennych formatach i gatunkach – reportaży na jeden temat, które niejako walczą w społecznej świadomości o prymat nad zbiorową pamięcią lub wyobraźnią. Dobrym przykładem może być tu choćby sprawa przedstawiania ataku Andreasa Brevika na młodzież przebywającą na wyspie Utoya. Pierwszym znaczącym reportażem na ten temat, zniuansowanym i co najmniej dobrym, była książka Åsne Seierstad *Jeden z nas. Opowieść o Norwegii*⁴. Jej pojawieniu się towarzyszyła oczywiście dyskusja na temat etyczności tak szybkiego podjęcia tematu, niemniej była ona raczej ograniczona, a dla książki – skupiającej się jednak w sporym stopniu na odpowiedzi na pytanie, jak zamach był możliwy, odpowiedzi niezbyt wygodnej, skoro podtytuł książki brzmi „jeden z nas” – raczej łaskawa. Zupełnie inaczej było już w przypadku filmów, a dokładniej *22 lipca* Paula Greengrassa⁵ oraz *Utoya, 22 lipca* Erika Poppego⁶. Obrazy ukazały się w tym samym roku, producentem pierwszego był Netflix i można go określić jako fabularyzowany dokument o silnym komponencie sensacyjnym, drugi zaś jest opowieścią o mocnej ramie konstrukcyjnej (czas ekranowy odpowiada rzeczywistości czasowi ataku, kamera podąża cały czas za jedną postacią), nastawionej na wywołanie u widza określonych emocji, zwłaszcza zaś bezradności w obliczu wydarzeń przekraczających wyobraźnię ofiar. Publikacja obu filmów w tym samym momencie (rok 2018) sprowokowała dyskusję, który jest „lepszym” sposobem opowiedzenia o tragedii, które z wykorzystanych w nim zabiegów

4 A. Seierstad *Jeden z nas. Opowieść o Norwegii*, przeł. I. Zimnicka, W.A.B., Warszawa 2015.

5 *22 lipca*, reż. P. Greengrass, 2018. Film był nominowany m.in. do Złotych Lwów.

6 *Utoya, 22 lipca*, reż. E. Poppe, 2018. Zdobywca Europejskiej Nagrody filmowej dla najlepszego operatora.

można określić jako etyczne oraz czy tworzenie fabularyzowanych filmów wkrótce po tragedii jest w ogóle dopuszczalne⁷.

Posłużyłam się – i dalej w tym artykule będę się posługiwać – porównaniem kilku form opowiadania o tym samym, faktycznym zdarzeniu, gdyż taka strategia pozwala wydobyć różnice w na pierwszy rzut oka podobnych, lecz jednak zasadniczo odmiennych formach opowiadania o „prawdziwych przestępstwach” oraz pokazać, co odróżnia funkcjonowanie tekstów niefikcyjnych od tekstów fabularyzowanych. Choć część z analizowanych przeze mnie przykładów można uznać za *faction*⁸, to istotniejsze od ściśle gatunkowych rozróżnień jest wskazanie na niewątpliwie ponadgatunkowe różnice, wyznaczające tryby działania poszczególnych tekstów. Moim materiałem badawczym będą teksty możliwie popularne, a przy tym innowacyjnie formalne, które eksplorują ramy opowiadania o prawdziwych przestępstwach. Z tego powodu zajmę się głównie produkcją filmową i serialową, najczęściej amerykańską, gdyż – ta akurat teza wydaje mi się niekontrowersyjna – to z tamtej kultury wzorce opowiadania o prawdziwych przestępstwach przenoszone są na polski grunt, choćby w postaci kolejnych formatów filmów dokumentalnych i programów reporterskich.

Kryterium popularności i możliwie dużego rezonowania formalnego wynika, jak sugerowałam na początku tego tekstu, z chęci zajęcia się najbardziej wyraźnym przejawem ewolucji gatunku. Niemniej za wyborem zarówno typów analizowanych tekstów, jak i konkretnych przykładów stoi jeszcze jeden powód, a jest nim obserwacja, że owe najpopularniejsze teksty operują zawsze dwoma środkami: faktem i afektem⁹, do wykreowania interesującej dla

7 Podobną dyskusję wywołał w USA film *Elephant* [Stoń], reż. G. Van Sant, 2003 inspirowany jednym ze słynniejszych zamachów w szkołach (można zakładać, że jego powstanie wiązało się również z sukcesem *Zabaw z bronią*, reż. M. Moore, 2002). Była to jedyna szerzej znana próba zmierzenia się z problemem uczniów zmieniających się w zamachowców z bronią, po nasilonej dyskusji ten temat nie powstawały już kolejne fabularyzowane filmy, być może z powodu mieszane go przyjęcia samego obrazu, być może z powodu nikłego wpływu filmu na amerykańską kulturę, być może ze względu na to, że wspomniany atak, traktowany początkowo jako wyjątkowy, stał się wraz z upływem lat jednym z wielu o podobnej dynamice, a kolejne protesty po atakach nie wpłynęły praktycznie w żaden sposób na ograniczenie dostępu do broni czy na zmianę prawa, która skutkowałaby mniejszą ilością masowych strzelanin.

8 Kategorię tę rozumiem jako praktykę fikcjonalizacji faktycznych wydarzeń w formie, która sytuuje się na granicy literatury faktu lub tekstu dokumentalnego. Por. G. Hartman *Scars of the Spirit. The Struggle Against Inauthenticity*, Palgrave Macmillan, New York 2002.

9 Oba te pojęcia rozumiem w najbardziej podstawowy sposób: fakt jako realne wydarzenie, które może być przedmiotem przedstawienia, ale może być również punktem wyjścia dla mani-

odbiorcy rzeczywistości. Proporcje tych dwóch składników bywają odmienne, odmienne bywają też cele tworzenia poszczególnych mieszanin, ale wydaje się, że zauważalna jest pewna wspólna tendencja, polegająca na przesuwaniu punktu zainteresowania z faktu na afekt. Tendencja, która nie zawsze wymaga fikcjonalizacji¹⁰, ale z pewnych zabiegów fikcjonalizacyjnych czerpie.

2. Afektywne odbicie. Sprawa O.J. Simpsona dwadzieścia lat później

Oblicze reportażu zmieniało się wielokrotnie, nigdy jednak tak szybko, jak obecnie. Jednym z powodów owej zmiany jest rosnąca popularność formatu, który określa się jako opowieść o zbrodni (*crime story*) lub prawdziwa opowieść o zbrodni (*true crime story*). Ten specyficzny – i obejmujący różne gatunki – rodzaj narracji dotyczy zawsze zbrodni, jednak tylko niektóre są wystarczająco interesujące, by stać się przedmiotem opowieści. Zazwyczaj o potencjale opowieści decydują dwa czynniki: pierwszy to cechy samego przestępstwa, drugi to osoba sprawcy lub – kiedy jest ona nieustalona lub niepewna – poziom skomplikowania pytania o to, kto zabił. Większość współczesnych opowieści o zbrodni skupia się mocniej na jednym z tych czynników. W pierwszym przypadku mamy raczej do czynienia z formą dokumentu, opowiadającą – za pomocą różnych mediów – o tym, jak doszło do zbrodni, jaki był jej przebieg i – w przypadku bardziej ambitnych przedsięwzięć – jaki był jej wpływ na innych ludzi, społeczność, czego zbrodnia była znakiem lub efektem.

W drugim przypadku, gdy istnieją wciąż wątpliwości, kto jest odpowiedzialny, częściej mamy do czynienia z formą zdecydowanie bardziej reportażową. Można – nieco na wyrost na tym etapie – powiedzieć, że kiedy nie tyle opowiada się o sprawie, co zadaje pytania, to forma ta preferuje raczej gatunki

pulacji (por B. McNair *Fake News: Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism*, Routledge, London 2018), zaś afekt za B. Spinozą i wyznaczaną przez niego tradycją filozoficzną, reprezentowaną współcześnie przez m.in. B. Massumię. Por. B. Massumi *Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge 2015.

10 Mam tu na myśli wykorzystanie pewnych technik i strategii narracyjnych do wytworzenia określonego oglądu rzeczywistości. Przykładem może być np. sposób tworzenia rzekomo najbardziej obiektywnych form dokumentów, takich jak programy składające się wyłącznie z nagrań zatrzymanych podejrzanych. Formaty te są obecnie (słusznie) oskarżane o kreowanie rzeczywistości przez pokazywanie zdarzeń wybranych wyłącznie według klucza spektakularności. Oparty na faktach obraz działań policji jest więc całkowicie wykreowany, podporządkowany wyłącznie kryterium oglądalności.

reportażowe, z mniej lub bardziej wyeksponowaną, lecz zawsze obecną postacią tego, kto pyta, dąży do prawdy, próbuje dokonać rekonstrukcji wydarzeń¹¹.

Co wyjątkowo interesujące, oba te typy opowiadania o prawdziwych przestępstwach nie wykluczają fikcjonalizacji realnych zdarzeń. Dobrym przykładem takiego zjawiska może być przypomniana przed paroma laty sprawa O.J. Simpsona, amerykańskiego sportowca oskarżonego o zamordowanie żony, Nicole Brown, oraz Rona Goldmana, w gruncie rzeczy przypadkowej ofiary. O.J. Simpson został uniewinniony w spektakularnym procesie karnym w roku 1995, zaś w roku 1997 został skazany w procesie cywilnym na wypłatę odszkodowania za – i tu mały paradoks – zabicie Nicole Brown i Rona Goldmana.

Pikanterii sprawie dodaje fakt, że Simpson został w końcu skazany na karę więzienia, lecz dopiero w 2008 roku i za inne, o wiele mniej gwałtowne przestępstwo (włamanie do pokoju hotelowego i rozbój). Wyrok był bardzo wysoki: 33 lata, przez co kara ta była uznawana przez większość osób komentujących sprawę za „wyrównanie” wyroku uniewinniającego z roku 1995¹². Bez wątplenia właśnie to skazanie (które zakończyło się wyjściem O.J. Simpsona na zwolnienie warunkowe w 2017 roku) przyczyniło się do przypomnienia jednej z najciekawszych spraw z nurtu opowieści o zbrodni. Efektem był pierwszy sezon serialu *American Crime Story* (2016)¹³, oparty na faktach i książce *The Run of His Life. The People v. O.J. Simpson*¹⁴ oraz dokument *O.J.: Made in America*¹⁵ (2016). Oparty na faktach serial skupia się na procesie O.J. Simpsona, pokazując w dość niewielkim stopniu tło społeczne niespodziewanego uniewinnienia (choć nie jest ono zupełnie pominięte), drugi traktuje sprawę sportowca jako przykład – przedziwny, ale jednak przykład – funkcjonowania amerykańskiego systemu sprawiedliwości.

11 Por. S. Jacobson *Emerging Models of Multimedia Journalism*, „Atlantic Journal of Communication” 2010 No. 18.

12 Bez wątplenia przyczyniła się do niego książka *If I Did It. Confession of the Killer* [Jeśli to zrobiłem. Wyznanie mordercy], napisana przez O.J. Simpsona z pomocą ghost-writerów (pierwsze wydanie w roku 2007), w której Simpson opisuje – w trybie warunkowym („gdybym to ja zabił, to stałoby się to tak i tak”) – zbrodnię. Grafika pierwszego wydania została – przez protest rodziny Goldmana, także posiadającej prawa do historii (!) – zaprojektowana w ten sposób, że „if” [jeśli] jest praktycznie niewidoczne.

13 *American Crime Story*, 2016, serial produkcji 20th Century Fox Television, scenariusz: S. Alexander, L. Karaszewski.

14 J. Toobin *The Run of His Life: The People v. O. J. Simpson*, Random House, New York 1997.

15 *O.J.: Made in America*, reż. E. Edelman, 2016. Film otrzymał nagrodę Amerykańskiej Akademii Filmowej za najlepszy dokument.

Spróbuję się pokrótce wytłumaczyć, dlaczego przytaczam akurat tę sprawę i te dwa seriale, fabularyzowany i dokumentalny. By to zrobić, muszę jednak bardzo skrótowo przypomnieć samą sprawę O.J. Simpsona. Simpson był pierwszym tak rozpoznawalnym amerykańskim czarnoskórym sportowcem. Niekwestionowaną gwiazdą sportu, ale także filantropem i celebrytą¹⁶ o nieposzlakowanej opinii, o statusie przewyższającym ten, jakim jeszcze kilka lat temu cieszył się Tiger Woods¹⁷. Proces Simpsona był problematyczny od początku: gdyby gwiazdor okazał się winny, oznaczałoby to upadek całego wytworzonego w jego imieniu ruchu i byłoby to bez wątpienia upokarzające dla jego wielbicieli. Jedyny Afroamerykanin o takim statusie byłby oszustem społecznym, furiatem i mordercą.

Fikcjonalizowany serial skupia się na morderstwie i jego motywach oraz na procesie karnym. Pokazuje wybitnych obrońców, w tym Roberta Shapiro oraz Johnnie'ego Cochran¹⁸, i krok po kroku ilustruje, jak można bronić człowieka, którego DNA jest na miejscu zbrodni, narzędziu zbrodni, który nie ma sensowego alibi, który ma motyw i miał sposobność, w którego domu znaleziono dowody łączące go bezpośrednio z miejscem zbrodni, który uciekał przed rozpoczęciem procesu, nigdy nie zeznawał we własnej obronie, nie jest w stanie wyjaśnić pochodzenia ran typowych dla osoby atakującej i który przez lata stosował przemoc wobec zamordowanej. Serial nie pokazuje jednak, dla czego ta obrona była skuteczna, dlaczego udało się podważyć nie jednego, lecz co najmniej kilku bardzo obciążających dowodów. Owszem, ilustruje technikę podważania dowodów, przesłuchiwanie

16 Próbował swoich sił także w filmie, np. *Naga broń 2 1/2*, reż. D. Zucker (1991).

17 Upadek Woodsa, choć spektakularny, miał charakter wyłącznie obyczajowy: i nie oddaje skali upadku O.J. Simpsona. Por. np. T. Deptuła *Sponsorzy Tigera Woodsa stracili 12 miliardów dolarów*, „Newsweek” 1.01.2010, <https://www.newsweek.pl/swiat/sponsorzy-tigera-woods-a-stracili-12-miliardow-dolarow/xve8chn> (10.06.2019).

18 Warto przypomnieć, że Johnnie Cochran był adwokatem, który zasłynął z udziału – i niekiedy wygrywania – spraw głęboko niepopularnych dla policji, jak te dotyczące Afroamerykanów zastrzelonych przez policję bez wyraźnych powodów (sprawa Leonarda Deadwylera, przegrana, lecz stanowiąca punkt przełomowy w karierze adwokata, sprawa Rona Settlesa, wygrana przez Cochraną). Był więc postacią więcej niż zasłużoną dla mniejszości, słynną z nieustępliwości w sprawach dotyczących naruszenia prawa przez policję, jej brutalności czy wreszcie morderstw. Dla – przynajmniej części – osób zaangażowanych w proces przyjęcie sprawy przez Cochraną było traktowane jak dowód nie tylko niewinności O.J. Simpsona, lecz również zmywy policji. Por. T. Jones *The Silent Persuader. Simpson Team's Charismatic Johnnie Cochran*, „Washington Post” 3.10.994; J. Cochran, D. Fisher *A Lawyer's Life*, Thomas Dunne Books/St. Martin Griffin, New York 2002.

świadków czy kreowania wizerunku samego oskarżonego na odpowiedzialnego człowieka, lecz nie wyjaśnia, dlaczego te działania były skuteczne.

Na to pytanie odpowiada dopiero dokument, przesuwający punkt ciężkości z samego O.J. Simpsona i jego obrońców na problem – do tej pory niechętnie dyskutowany – dyskryminacji Afroamerykanów w amerykańskim systemie sprawiedliwości, najbardziej opresyjnym na świecie, jeśli by za skalę opresji brać współczynnik inkarceracji¹⁹. Stany Zjednoczone aktualnie (w roku 2018 i 2019) mają największą (procentowo i w liczbach bezwzględnych) liczbę więźniów: dwa miliony trzysta tysięcy osób (0,7% populacji). Szanse na to, że częścią tej populacji stanie się osoba o czarnym kolorze skóry, są dwunastokrotnie wyższe (!) niż w przypadku osób białych²⁰. Ujmując tę samą statystykę inaczej, co czwarty Afroamerykanin trafił lub trafi do więzienia.

Współczynniki, o których piszę, są współczesne, lecz moment aresztowania O.J. Simpsona przypada na początek radykalnego wzrostu liczby osób osadzonych w więzieniach i pierwszych szeroko komentowanych spraw dotyczących dyskryminacji rasowej (zarówno tej objawiającej się wyższymi wyrokami, jak i zdecydowanie większą częstotliwością działań prewencyjnych)²¹. Rozbicie dowodów oskarżenia w sprawie Simpsona było możliwe tylko dlatego, że istniały precedensowe sprawy, wskazujące na zмовę policji w fałszowaniu dowodów wobec przedstawicieli mniejszości rasowych, a mniejszość, która akurat tym razem stanowiła większość wśród sędziów przysięgłych, była w stanie uwierzyć, że w tym przypadku za racjonalną wątpliwość można uznać po prostu k a ż d ą wątpliwość. Obrońcom udało się zmienić formułę procesu: sądzony był już nie Simpson, lecz policja i wymiar sprawiedliwości, który jeśli nie będzie – a nie był – w stanie udowodnić, że działał w tym przypadku bez zarzutu (żadnego zarzutu, a nie tylko sensownego zarzutu), będzie uznany za winny tego, czego wielokrotnie winny był, a więc dyskryminacji mniejszości. Film dokumentalny pokazuje więc, co spowodowało niewinnienie Simpsona: był to afekt w najczystszej postaci, reakcja na wieloletnią, systemową przemoc, reakcja częściowo pozaracjonalna,

19 Por. dane z bazy danych World Prison Brief, zwłaszcza współczynnik osadzonych https://prisonstudies.org/highest-to-lowest/prison_population_rate?field_region_taxonomy_tid=All (20.07.2019).

20 Por. W. Sawyer, P. Wagner *Mass Incarceration: The Whole Pie 2019*, raport Prison Policy Initiative <https://www.prisonpolicy.org/reports/pie2019.html> (20.07.2019).

21 Tamże.

dotkliwa i dla samych sędziów przysięgłych, i dla otoczenia²². Afektowani stali się afektującymi.

W przypadku filmu dokumentalnego sprawa Simpsona nie jest już po prostu ciekawą opowieścią o upadku gwiazdy i tzw. pozytywnej dyskryminacji, lecz swoistym lustrem, odbijającym zarówno ówczesne, jak i współczesne relacje społeczne. Wyrok uniewinniający, szokujący dla części społeczeństwa, jest tu traktowany jako głos radykalnego sprzeciwu wobec polityki dyskryminacyjnej, głos, który miał wzbudzić konkretną reakcję: nie tylko potępienia dla O.J. Simpsona czy oburzenia wobec sędziów przysięgłych, lecz przede wszystkim zmuszenia białej społeczności do konfrontacji z pytaniem: jak musi wyglądać „sprawiedliwość” wobec mniejszości, gdy mniejszość jest w stanie uwierzyć we wszystkie, nieraz fantastyczne, zarzuty wobec policji? Analizowany krok po kroku proces jest więc lustrem, odbijającym wykoślawioną twarz amerykańskiego wymiaru sprawiedliwości i relacje, jakie łączą ten system z mniejszością i białą większością. Lustrem, które zwrócone w stronę czasów współczesnych pokazuje, że nie tylko nic się nie zmieniło, lecz jest po prostu gorzej.

3. Przed szybą. Afektująca niewiedza

Poświęciłam tak wiele uwagi sprawie Simpsona i dwóm formatom mówienia o niej, gdyż jest to jeden z najwyraźniejszych przykładów społecznego i afektywnego uwikłania współczesnych *crime story*. Historie te, bez względu na formę, którą przybierają, są prawie zawsze opowieściami o relacjach społecznych, opowieściami o tym, co choć brutalne i niesamowite, może spotkać każdego z nas. Zaangażowanie odbiorcy, nawet w przypadku spraw stosunkowo starych i o w miarę jasnym statusie w kwestii faktów, rodzi się z konieczności zajęcia stanowiska. A nic nie afektuje tak bardzo, jak konieczność opowiedzenia się po konkretnej stronie sporu, którego stawką jest cudze życie. O ile przypadek O.J. Simpsona może być traktowany jako lustro odbijające krzywy obraz relacji społecznych i stawiające przed każdym pytanie, jak zachowałbyś się jako sędzia, o tyle większość najbardziej

²² Oczywiście afekt ten był rozgrywany przez obrońców, ale to nie oni go stworzyli. On był już wcześniej, prawnicy, zwłaszcza Cochran, jedynie go nakierowali (choćby przez tworzenie silnych, ale dość bezsensownych powiedzeń, z których najsłynniejszym jest „if it doesn't fit, you must acquit” [jeśli nie pasuje, musicie uniewinnić] o rękawiczce Simpsona, która okazała się za mała, przypuszczalnie dlatego, że Simpson przestał brać leki na reumatyzm): uniewinnienie stało się aktem przywrócenia sprawiedliwości, jedynym możliwym wyborem.

angażujących obecnie spraw z nurtu *crime story* korzysta z nieco innego wzorca przedstawienia, ponieważ opiera się na przypadkach zdecydowanie mniej pewnych niż sprawa sportowca. O ile O.J. Simpson był najprawdopodobniej najsłynniejszym człowiekiem winnym zbrodni, który został legalnie uniewinniony, o tyle Adnan Syed, skazany na dożywocie i trzydzieści lat więzienia, jest najprawdopodobniej najsłynniejszym niewinnym, wciąż odbywającym wyrok więzienia.

Podobnie jak Simpson, Syed zainspirował kilka formatów dokumentów, opowiadających o jego – od razu zaznaczę – zdecydowanie mniej jednoznacznej sprawie. Syed został skazany za morderstwo Hae Min Lee, swojej byłej dziewczyny. Jego sprawa zainspirowała powstanie pierwszego z szerzej znanych reportaży śledczych publikowanych w formie podcastu, czyli *Serialu* Sarah Kenning²³. Po nim powstało jeszcze kilka mniej popularnych dokumentów²⁴, obecnie zaś publikowany jest reportaż wyprodukowany przez HBO. Moim zdaniem warto przyjrzeć się ponownie, co zmienia podejście do tej samej sprawy w odmiennych mediach. *Serial* był podcastem realizowanym początkowo dla niszowej widowni, stał się jednak światowym fenomenem z ilością odsłuchań przekraczającą 80 milionów (liczonych zaledwie w ciągu dwóch lat od daty publikacji). Jego niewątpliwe nowatorstwo brało się z formy: tym razem opowieść o zbrodni i najprawdopodobniej niewinnym człowieku, który odsiaduje wieloletni wyrok, była realizowana w formie radiowego słuchowiska, w dodatku z jednym odcinkiem publikowanym tygodniowo²⁵ – inaczej niż młodą widownię przycyzczył np. Netflix.

Interpretację tego zjawiska warto zacząć od opisu doświadczenia odbiorcy. Byłam jedną z tych osób, które słuchały *Serialu* od początku, tydzień po tygodniu, jak było to zaplanowane. Nie wiedziałam wcześniej, kim był Adnan Syed, znałam jednak format opowieści o niewinnych skazanych dość dobrze. Od innych wybitnych produkcji, albo dokumentalnych (jak – klasyczne już

23 *Serial*, podcast, sezon 1, Sarah Koenig, <https://serialpodcast.org/season-one> (10.06.2019). Do tej pory powstały już trzy sezony podcastu, każdy o nieco innej problematyce, wszystkie utrzymane w formie reportażu.

24 Por. podcast *Undisclosed: The State vs. Adnan Syed*, R. Chaudry, S. Simpson, C. Miller, książki A. McClain *Confessions of a Serial Alibi*, Post Hill Press Books, New York 2016 oraz R. Chaudry *Adnan's Story: The Search for Truth and Justice After Serial*, St. Martin Press, New York 2016.

25 Słuchowisku od razu towarzyszyła strona internetowa, na której sukcesywnie umieszczano istotne dla sprawy dokumenty, przez co słuchacz mógł konfrontować się z zebranymi w toku dziennikarskiego śledztwa dowodami (strona zawierała nagrania zeznań, zdjęcia, mapy etc.).

dla gatunku *Making a Murderer*²⁶), albo fikcjonalizowanych (jak *The Night Of*²⁷), różnił się on początkowo dotkliwym, a później wyzwalającym brakiem strony wizualnej. Nie widziałam ani zdjęć Adnana Syeda, ani zamordowanej Hay Min Lee, nie widziałam rodziny skazanego, mówiącej o jego niewinności. Słyszałam tylko głosy, które starały się być w miarę spokojne i wiarygodne, resztę – a więc większość – trzeba było sobie albo wyobrazić, albo sięgnąć do strony internetowej, która również nie epatowała treściami mającymi wzbudzać współczucie. Przeciwnie, *Serial* był jednym z najbardziej umyślnie nieafektujących form realizacji *crime story*, z jakimi udało mi się zetknąć. Ale równocześnie był przez to chyba najbardziej dotkliwy, chcąc – lub nie chcąc – wikłał odbiorcę w wątpliwości reporterki, która chciałaby wiedzieć, wiedzieć na pewno, czy Adnan Syed jest ofiarą systemu sprawiedliwości, czy przestępcą, który szuka sposobu na wyjście na wolność.

By zrozumieć emocje związane z tą sprawą, trzeba znowu odwołać się do przykładu nam bliższego. Tomasz Komeda stał się ostatnio symbolem niewinnie skazanych, znakiem wadliwego funkcjonowania systemu²⁸. Gdyby Adnan Syed okazał się niewinny, byłoby to – ośmielał się spekulować – dla wymiaru sprawiedliwości jeszcze gorszym potknięciem, a nawet upadkiem i kompromitacją. W przypadku skazania Syeda istotny był również wątek rasowy i religijny (co znaczące, prawie przezroczyście w *Serialu* – gdy słyszymy głos skazanego, brzmi on po prostu jak Amerykanin, jednak gdy go widzimy, np. w innych produkcjach – widzimy najpierw chłopa o orientalnej urodzie, zaś na późniejszych zdjęciach – mężczyznę ubranego już w tradycyjnie muzułmański strój), stanowiący podstawę sformułowanego przez prokuraturę oskarżenia. Syed, wtedy nastolatek, miał zabić swoją byłą dziewczynę z zazdrości, zemsty za rozstanie lub z obawy, że rodzina dowie się o ich zabronio-

26 *Making a Murderer*, scen. i reż. L. Ricciardi, M. Demos, 2015. Seria opowiada historię Stevena Avery'ego, niewinnie skazanego za usiłowanie zabójstwa i gwałt w roku 1985 (Avery został oczyszczony z zarzutów na podstawie badań DNA, które wskazały prawdziwego sprawcę w roku 2003 i dopiero wtedy wypuszczony z więzienia), a następnie skazanego za morderstwo w roku 2005. W sprawie istnieje silne podejrzenie podłożenia dowodów przeciwko Avery'emu przez lokalną policję, wobec której w roku 2005 toczył się proces w sprawie niewinnego skazania Avery'ego.

27 *The Night Of*, reż. R. Price, S. Zaillian, 2016, miniseriał wyprodukowany przez HBO, BBC Worldwide oraz Film Rites, częściowo na podstawie serialu *Criminal Justice* (historia opowiedziana w *The Night Of* stanowiła przedmiot fabuły jednego z odcinków *Criminal Justice*).

28 Por. chociażby materiał reportażowy G. Głuszaka *25 lat za niewinność* opublikowany w *Superwizjerze*.

nej relacji (co ciekawe, to odmienne powody były przez prokuraturę używane jako motyw zamiennie, jakby nie było między nimi różnicy), a każda z tych motywacji miała mieć źródło w kulturze i religii chłopaka.

Serial przedstawia sprawę Syeda w zasadniczo bezstronny sposób, pokazując i niepokojące wyrwy w wersji obrony, i – jednak zdecydowanie wyraźniejsze, biorąc pod uwagę domniemanie niewinności – luki w wersji oskarżenia. Pozostawia więc widza w niewygodnej sytuacji, wskazując na wiele powodów, dla których Syed raczej nie jest mordercą (brak motywu, brak wcześniejszych – jakichkolwiek – skłonności do przemocy, brak jakiegokolwiek niepodważalnego materialnego dowodu, a w zasadzie po prostu brak dowodów materialnych, nieuwzględnione podczas procesu alibi, udzielone przez osobę niezainteresowaną, na dokładny czas popełnienia zbrodni w wersji zdarzeń przyjętej przez prokuraturę, brak zbadania innych wersji zdarzeń, zupełnie niewiarygodne odtworzenie czasu zbrodni i jej przebiegu), z drugiej strony – nie unieważnia najważniejszych powodów, dla których znalazł się on na ławie oskarżonych, a więc obciążających go zeznań osoby, która wiedziała, gdzie znajduje się samochód zamordowanej dziewczyny²⁹.

Co ciekawe, reporterka w odcinku podsumowującym cykl, zdając sobie sprawę z niemożliwości powiedzenia ponad wszelką wątpliwość: on tego nie zrobił, nie uchyla się od przyjęcia stanowiska. Można je streścić mniej więcej tak: być może on to zrobił. A być może nie. Jednak nie powinniśmy trzymać w więzieniu ludzi na 30% winnych ani nawet winnych na 70%. Syed raczej nie jest mordercą, a nawet jeśli nim jest, to – choć brzmi to paradoksalnie – nie powinien zostać skazany, ponieważ ilość racjonalnych wątpliwości, które wzbudza ta sprawa, jest zdecydowanie za duża. To dość chłodne stanowisko okazuje się dla odbiorcy skrajnie afektujące. Jak pogodzić się z tym, że po Bo jak to? tyłu – odpowiednio dla odbiorcy i twórcy – godzinach/miesiącach poświęconych na słuchaniu/szukaniu dalej nic nie wiadomo na pewno? Z tym, że dalej mamy wyłącznie obraz zdarzeń, w dodatku zmediatyzowany przez słuchowiskową formę, a nie wiedzę lub pewność? W dalszym ciągu wydarzenia są dla nas raczej za szybą niż na wyciągnięcie ręki.

Tę samą sprawę odmiennie formatuje opublikowany w roku 2019 przez HBO dokument, powstający częściowo na podstawie *Serialu*³⁰. Dla osoby,

29 Główny dowód oskarżenia opierał się na zeznaniach znajomego Adnana Syeda, który twierdził, że widział zwłoki dziewczyny w samochodzie oskarżonego i wiedział, gdzie – już po odnalezieniu jej zwłok – znajduje się samochód zamordowanej, zaginiony od dnia zniknięcia nastolatki.

30 *The Case Against Adnan Syed*, reż. A. Berg, 2019, miniseriał dokumentalny HBO.

która z podstawowymi faktami na temat sprawy była zaznajomiona już wcześniej, dzięki podcastowi, nie wnosi on wiele nowego: owszem, wynajęci prywatni detektywi pokazują kolejne nieścisłości w wersji wydarzeń przyjętej przez oskarżenie, przeprowadzają całkiem ciekawe eksperymenty procesowe³¹, niemniej – w porównaniu do *Serialu* – produkcja HBO jest raczej podsumowaniem pewnego zjawiska i fenomenu kulturowego niż jego zaczynem. Tym jednak, co ten format przynosi – a co ma i dobre, i złe strony – jest zderzenie z wizualną stroną opowiadanej rzeczywistości. Tu nie mamy wyboru: zdjęcia zwłok dziewczyny zostaną nam pokazane, podobnie jak rozpacz poszczególnych osób: najpierw rodziny zamordowanej, później zaś oskarżonego. Nie uciekniemy również – zwłaszcza ci, którzy wcześniej wysłuchali podcastu – ze zderzaniem się z wcześniej wytworzonymi obrazami tego, co zaszło i kim są ludzie zaangażowani w tę historię. Osoby te, zyskując twarze, zostaną również obciążone stereotypami. Kto słyszał w *Serialu* Aishę, brzmiącą na pewną siebie i wykształconą prawniczkę, wesołą, a zarazem wyjątkowo profesjonalną, raczej nie wyobrażał jej sobie jako kobiety w chuście, silnie związanej z muzułmańską mniejszością Baltimore. Kontekst rasowy, przez *Serial* zupełnie – chyba niechcący – wyglądzony, w dokumencie HBO wręcz eksploduje.

W *Sprawie przeciwko Adnanowi Syedowi* rezygnuje się również z założonej przez *Serial* bezstronności. Punktem wyjścia, niestety niewypowiedzianym, jest założenie niewinności Syeda i odkrycie, co stoi – jakie stereotypy czy błędy procesowe – za jego skazaniem. Przez to zbliża się nieco do opisanej wcześniej funkcji lustra. Tymczasem, jakkolwiek dziwnie może to brzmieć, *Serial* nie chciał być dla nikogo lustrem, był raczej szybą, przez którą mieliśmy zobaczyć pewną historię, po to, by na koniec sami – tak jak reporterka – odpowiedzieć sobie na pytanie, co myślimy o tej sprawie. Oczywiście, pisząc o bezstronności, mam pełną świadomość niemożliwości takiego przedstawienia sprawy, które jest neutralne: reportaż jest zawsze zmediatyzowaną opowieścią, snutą przez kogoś i z czyjejś perspektywy. Ale choć słyszymy prawie wyłącznie głos reporterki, a więc dostajemy mocno zapośredniczoną historię, to widzimy również staranie przedstawienia wszystkiego, co może być istotne, zarówno w słuchowisku, jak i na stronie internetowej poświęconej

31 Moim ulubionym pozostanie sprawdzanie, czy trawa, wyrosła w Baltimore na przełomie stycznia i lutego, powinna być nadal zielona, gdy stoi na niej przez sześć tygodni samochód. Jeśli trawa powinna już uschnąć lub zgnieć, to kluczowy dowód oskarżenia, a więc samochód zamordowanej znajdujący się w miejscu, które wskazała jedyna osoba oskarżająca Adnana Syeda, został przestawiony, a więc cała przyjęta przez prokuraturę wersja wydarzeń jest bezwartościowa.

sprawie. Reporter nie chowa się za wytrychem mówienia w czyimś imieniu, mówi w swoim, jest między nami a sprawą, ale stara się być przezroczysty do momentu, w którym nie zbierze wszystkiego, co istotne. Gdy to się dzieje, zmusza i siebie, i odbiorców do wybrania określonej perspektywy spojrzenia na sprawę, a wtedy szyba zmienia się po części w lustro – możemy w niej oglądnąć własny stosunek do tego, co to znaczy „być niewinnym”. Czy znaczy to być absolutnie i ponad wszelką wątpliwość niewinnym, czy wystarczy być nie-winnym, co najlepiej oddaje angielskojęzyczne przeciwstawienie *innocent* i *not guilty*.

Podjęcie tej decyzji zależy jednak nie od chłodnego, racjonalnego oglądu, lecz od gry afektu i utożsamienia: gdy w Adnanie Syedzie widzimy siebie, gdy jego afekt, kiedy mówi o tym, że jego życie, nawet jeśli zostanie w więzieniu, nie zostało złamane, ponieważ na pewno nie jest złym człowiekiem, stanie się naszym afektem, uznamy go co najmniej za nie-winnego, a być może nawet za niewinnego. Gdy zaafektuje nas nie potencjalna niewinność, lecz niewątpliwa zbrodnia, być może będziemy bardziej skłonni uznać, że np. bycie niewinnym na 50% to za mało, by wypuścić potencjalnego mordercę. Jednak w obu przypadkach zaczynamy zdawać sobie sprawę, że gdy brakuje nam faktów albo raczej możliwości ich jednoznacznej interpretacji, zostaje nam albo afekt, albo legalistyczne rozważania na temat bycia nie-winnym, które nie pozostawiają miejsca na dyskusję o niewinności.

4. Afektywne rozczarowanie. *Jinx* jako naruszenie konwencji

Ostatnim przykładem, o którym trzeba – analizując teksty kultury z grupy *true crime stories* w przyjętym kluczu interpretacyjnym – wspomnieć, jest produkcja HBO *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* [Przekłety: Życie i śmierci Roberta Dursta]³². Sześciocinkowy miniserial opowiada historię życia i morderstw Roberta Dursta, mężczyzny zdecydowanie uprzywilejowanego, któremu – do czasu publikacji dokumentu – udało się uniknąć odpowiedzialności za najprawdopodobniej trzy morderstwa (być może więcej). Nie jest to jednak klasyczny reportaż na temat prawdopodobnego mordercy, głównie dlatego, że budzi on – i reportaż, i przypuszczalny morderca – bardzo skomplikowaną reakcję afektywną. By zanalizować ten fenomen, konieczne jest jednak przybliżenie zarówno historii tego reportażu, jak i samego Dursta.

³² *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, reż. A. Jarecki, wyprodukowano dla HBO w roku 2015.

Przed dokumentem zrealizowano film fabularny *All Good Things* (2010)³³, reżyserowany przez Andrew Jareckiego. Fabuła *All Good Things* opiera się dość mocno na historii pierwszego małżeństwa Dursta, zakończonego zaginięciem lub – na co wskazuje wiele poszlak – morderstwem jego żony, Kathleen McCormak. Chociaż obraz wyraźnie sugeruje to drugie, Durst nie tylko nie blokował powstania filmu, ale nawet skontaktował się z reżyserem po jego emisji. Sam Jarocki, który w *Jinxie* krótko zdaje sprawę z tego trudno przewidywalnego obrotu sprawy, mówi, że Durst był z filmu zadowolony (i raczej – tu dodaję już od siebie – nie tylko dlatego, że postać inspirowaną milionerem grał Ryan Gosling) i dlatego zgodził się na dalszą współpracę.

Jinx utrzymany jest w konwencji reportażowej, wydobywanej przez sceny, w których widzimy Jarockiego konfrontującego się z Durstem. Jest to istotny element budowania napięcia w serii: jeśli, jak sugerują twórcy, milioner jest najprawdopodobniej seryjnym mordercą (a że zabił i poćwiartował człowieka jest pewne, gdyż sam się do tego przyznał)³⁴, to być może nie jest zbyt rozsądne rozmawiać z osobą, wobec której nawet najbliższa rodzina pozostaje do tego stopnia nieufna, że nałożyła na niego zakaz zbliżania się.

Choć od początku wiemy, o co Durst jest podejrzewany, człowiek ten okazuje się całkiem interesującym i wciągającym rozmówcą. Budzi sympatię (także u Jarockiego). Odczucie to jest powszechne oraz na tyle silne, że Durst został uniewinniony od zarzutu morderstwa w sprawie, w której udowodniono mu, że zabił sąsiada, następnie zaś rozczłonkował jego ciało (włącznie z obcięciem głowy) i je ukrył (wrzucił w częściach obciążone do wody). Z powodu przedziwnej ujmującej osobowości – oraz doskonałych adwokatów – zostało to uznane za działanie w ramach obrony koniecznej. Fenomen Dursta pokazuje najlepiej dokumentacja z procesu: mężczyzna jest w stanie wzbudzić w sędziach przysięgłych głośny śmiech, nie żartami, lecz inteligentnym i zdystansowanym sposobem odnoszenia się do pytań prokuratury³⁵. Ponadto Durst jest w sporym stopniu szczerzy, nie wypiera się

33 *All Good Things*, reż. A. Jarocki, 2010.

34 Technicznie rzecz biorąc, Durst przyznał się do zabójstwa w obronie własnej i znieważenia zwłok. Nie udowodniono mu przekroczenia obrony koniecznej.

35 Pozwolenie oskarżonemu o morderstwo na zeznawanie jest zazwyczaj błędem. W sprawach będących inspiracją opisywanych w tym artykule dokumentów lub reportaży nie zeznawał nikt, ani cieszący się świetnią opinią, sympatyczny celebryta, w dodatku przystojny i tej samej rasy, co większość ławy przysięgłych (czyli O.J. Simpson), ani zdecydowanie mniej obciążony

stosowania określonych trików: pytany przez filmowców o przebieg wydarzeń oraz o późniejszy proces, tłumaczy się z każdego swojego zachowania w bardzo logiczny sposób. Również, gdy opowiada o linii obrony:

W stanie Teksas, gdy znajdziesz kogoś w swoim domu, kogoś, kto nie powinien tam być, nie ma zbyt wielu rzeczy, których nie możesz mu zrobić. W większości innych stanów jesteś zobowiązany zadzwonić na policję albo zrobić coś innego. Na przykład masz obowiązek wyjść. W Teksasie nie masz tego obowiązku. Możesz postępować tak, jak mniej więcej uznajesz za stosowne. Oczywiście, nie powinieneś tego kogoś od razu zabijać.³⁶

Durst w tym fragmencie jasno mówi, że teksańskie prawo pozwala mu rozwiązać konflikt z sąsiadem, kiedy ów sąsiad nieproszony znalazł się w jego domu, w praktycznie każdy możliwy sposób. Nie może jedynie mieć i n t e n c j i kogoś zabić, ale jeśli podejmie decyzję o wyrzuceniu tej osoby siłą, a sytuacja eskaluje – to wciąż działa w granicach prawa. W dodatku, co dopowiada już jego adwokat, w stanie Teksas obrony koniecznej nie trzeba udowadniać: jeśli oskarżony się na nią powoła, zadaniem prokuratury jest ją – ponad wszelką rozsądną wątpliwość – obalić jako możliwy przebieg zdarzeń. A udowodnienie, co wydarzyło się w mieszkaniu oskarżonego bez świadków, na podstawie dowodu w postaci rozczłonkowanych i niekompletnych zwłok, jest niemożliwe.

Skalę oddziaływania Dursta ukazuje również proces głosowania ławników: mężczyzna nigdy nie był uznawany za winnego przez więcej niż trzech sędziów. Zawsze co najmniej dziewięć osób było przekonanych o jego niewinności. To przekonanie, a przynajmniej niemożliwość wykluczenia niewinności, towarzyszy reportażyście (i widzom) przez prawie cały film. Zostaje ono jednak złamane przez jedną z najsłynniejszych scen reportażowych, wyznaczającą nowe ramy gatunku. Scena, o której mówię, wymaga pewnego wprowadzenia.

Druga z prawdopodobnych ofiar Dursta, Susan Berman, była jego wieloletnią przyjaciółką, która – najprawdopodobniej – wiedziała o poprzednim morderstwie. W toku zdarzeń rekonstruowanych przez reporterów zakłada

jakimkolwiek dowodami winy, młody, piątkowy uczeń, jakim był Adnan Syed. Decyzja o wystawieniu oskarżonego na pytania prokuratury musi być poparta pewnością, że oskarżony nie straci panowania nad sobą.

36 *The Jinx*, odcinek 4.

się, że milioner wspierał ją finansowo. Jednak w pewnym momencie kobieta została zamordowana, a ktoś zawiadomił służby o morderstwie. Podejrzewano, że zrobił to właśnie zabójca, nie chcąc, by ciało kobiety przez wiele dni rozkładało się w domu. W liście, który sprowokował policję do przeszukania domu ofiary, była pomyłka: charakterystycznym, drukowanym pismem napisano Beverley zamiast Beverly Hills.

Durst po śmierci kobiety pomagał również jej synowi, który początkowo uznawał, że milioner nie miał nic wspólnego z morderstwem. Wątpliwości zaczęły się w nim budzić po latach, częściowo także w toku współpracy z reportażystami. Mężczyzna odgrzebał więc różne dokumenty, w tym listy do jego matki od Dursta. Na jednym z nich, na kopercie, znajdował się adres z dokładnie tym samym błędem w adresie: Beverley, zapisany łudząco podobnym, nieco skośnym, drukowanym pismem.

Jarocki decyduje się skonfrontować Dursta z tą znaczącą pomyłką. Mężczyzna, choć wyraźnie zdenerwowany, nie traci panowania nad sobą i przyznaje, że od razu w oczy rzuca się przekreślona nazwa. Stwierdza fakt, nie wypiera się, że jest on dziwny i niepokojący, ale na tym poprzestaje, zaznaczając zarazem, że nie jest autorem listu do policji. Następne istotne zdania padają w trakcie przerwy w nagraniu, w łazience, do której wychodzi Durst, nieświadomy faktu, że jest wciąż nagrywany. Nie jest to reporterska pułapka: wszyscy byli na tyle zdenerwowani, że nikt, w tym Durst, nie wyłączył nagrywania w mikrofonie przypiętym do ubrania. A oto, co Durst mówi w łazience:

Stało się. Złapali cię... Masz rację, oczywiście. Ale nie możesz sobie wyobrazić... Aresztować go.

Nie wiem, co jest w domu.

Chcę tego.

Co za katastrofa. On miał rację. Ja nie miałem. I jeszcze ta czkawka.

Mam problemy z pytaniem. Co ja do diabła zrobiłem?

Zabiłem ich wszystkich, oczywiście.³⁷

Jeśli potraktować padające tam zdania jako przyznanie się do winy, to jest to chyba pierwszy przypadek, w którym w reportażu filmowym

37 „There it is. You're caught. You're right, of course. But you can't imagine. Arrest him. I don't know what's in the house. I want this. What a disaster. He was right. I was wrong. And the burping. I'm having difficulty with the question. What the hell did I do? Killed them all, of course”, *Jinx*, odcinek 6, 32 min. – 33 min. 30 sek. Reportażysty również nie są świadomi nagrania, odkrywają je dopiero pod koniec dnia, przeglądając zarejestrowany materiał.

padło zarejestrowane przyznanie do winy. W dzień publikacji ostatniego odcinka dokumentu Durst został aresztowany. Spełnił się więc jeden z istotniejszych postulatów dziennikarstwa zaangażowanego: udało się ożywić sprawę przeciwko domniemanemu mordercy i dostarczyć istotnych dowodów, włącznie z tym najciekawszym oraz najbardziej nietypowym, jakim jest nieświadome – w znaczeniu świadomości bycia utrwalonym – przyznanie do winy.

Ostatnie słowa, jakie padają w reportażu, należą do Dursta. Po „zabiłem ich wszystkich, oczywiście”, nie ma żadnego komentarza. Nie mamy obrazu Dursta, w filmie tłem dla głosu pozostaje pusty pokój, w którym wcześniej odbywała się rozmowa. Nie ma obrazu, jest tylko głos, niepewny i niespieszny: wypowiedzenie tych paru zdań zajmuje aż 90 sekund. Odbiorca zostaje sam z tym wyznaniem, silnie afektującym, zwłaszcza jeśli brać pod uwagę słowa „chciałem tego” i „nie możesz sobie wyobrazić”. Czy tym, czego nie sposób sobie wyobrazić, są emocje mordercy, który – w pewien sposób – chciał być złapany? Czy to, co mówi Durst, mówi sam do siebie, czy może ćwiczy, co powiedzieć, kiedy padną następne pytania? I jak zinterpretować fakt, że reakcją na wyznanie Dursta jest nie tylko – przynajmniej w moim przypadku tak było – satysfakcja, zazwyczaj pojawiająca się, kiedy uda się złapać przestępcę, albo kiedy – w przypadku spraw fikcyjnych – dobrze obstawimy, czy ktoś był winny, ale i rodzaj empatii, gdy widzi się osobę naprawdę z ł a p a n ą, duszącą się ze stresu? Stresowa, afektywna reakcja Dursta jest tak dojmująca, że staje się – nawet mimowolnie – podzielana, jego afekt wyzwała w odbiorcy odczucia inne od tych, których się spodziewał. Zamiast ulgi, która powinna się pojawić, gdy wreszcie udaje się przyłapać mordercę lub satysfakcji ze zbliżenia się do faktów, zostajemy z obezwładniającym poczuciem lęku. Lęku współdzielonego z Durstem, ale i lęku przed tym, jak zwyczajny może być morderca. Innowacyjność *Jinx* objawia się moim zdaniem w ten właśnie sposób, na płaszczyźnie afektywnej, a nie faktualnej: zamiast satysfakcji z odkrycia faktów przeżywamy rozczarowanie, ponieważ w tym przypadku bardziej niż mieć rację chcieliśmy uwierzyć zabójcy.

5. W krzywym zwierciadle: afektywna konwencja i jej odbicie

Jeśli *Jinx* jest przykładem reportażu naruszającego podstawową zasadę oddziaływania opowieści o zbrodni, a więc przyjemności/satysfakcji wynikającej z obstawiania, co się naprawę wydarzyło, to ostatni reportaż, o którym wspomnę w tym artykule, wykorzystuje ową regułę do wykreowania

fikcjonalnej, ale nie mniej wciągającej rzeczywistości. *American Vandal*³⁸, nowa produkcja Netflix, jest przykładem wyraźnego grania z konwencją *crime story*. Serial jest fabułą, stylizowaną na reportaż *crime story*, bez łamania zasad realności przedstawionych zdarzeń. Jak zawsze w takim formacie mamy przestępstwo, tym razem jednak nie jest to morderstwo, lecz akt wandalizmu, polegający na narysowaniu na samochodach nauczycieli nieprzystojnych obrazków. Podejrzany i skazany w sprawie (na wydalenie ze szkoły oraz dozór policyjny) jest Dylan Maxwell. Dwóch uczniów z tej samej szkoły nie jest przekonanych do jego winy, więc w ramach projektu na zaliczenie zajęć kręci reportaż o koledze i zarazem stara się oczyścić jego dobre imię. Tym, co oglądamy w *American Vandal*, ma być właśnie ów reportaż, sprzedany do Netflix i lekko podrasowany technicznie³⁹.

Sprawa nie jest poważna, to, jak sam tytuł mówi – jedynie akt wandalizmu. Jednak dochodzenie prowadzone przez młodych reporterów jest zupełnie – biorąc pod uwagę środki, jakimi dysponują – poważne. Świadkowie, zarówno dający uczniowi alibi, jak i sugerujący jego odpowiedzialność, są skrupulatnie i profesjonalnie przesłuchiwani, podobnie jak – nieco bardziej oporni – nauczyciele. Odtworzony zostaje przebieg przestępstwa, zostaje zbadane alibi oskarżonego, zrekonstruowane ramy czasowe czynu, a także motywy – nie tylko jednego ucznia, ale i innych, potencjalnie podejrzanych. Na ekranie widzimy więc typowe dziennikarskie śledztwo. Jedyna różnica dotyczy wieku osób uczestniczących, zdecydowanie mniejszego kalibru sprawy oraz – co stanowi istotną część serii – rażącej nierównowagi, jaka powstaje, gdy nielubianego (całkiem zresztą zasłużenie) ucznia osądza pozostająca praktycznie poza czyjąkolwiek kontrolą szkoła.

American Vandal jest więc równocześnie pastiszem gatunku, jak i dokumentem kariery pewnego formatu, sprawnie operującym połączeniem fikcji (cały wykreowany świat jest fikcjonalny) oraz faktu (prawdziwe są wszystkie przytaczane dane statystyczne dotyczące niewinnie skazanych etc.). Przyjemność z oglądania *American Vandal*, choć można ją uznać za ten prowokujący do ukrywania przed otoczeniem rodzaj przyjemności, nie bierze się jednak – a przynajmniej nie przede wszystkim – z wartości komediowej czy satyrycznej. Jest ona warunkowana zaangażowaniem odbiorcy, który nawet w fikcjonalizowanej sprawie, dotyczącej nie morderstwa, lecz wandalizmu,

38 *American Vandal*, reż. i scenariusz D. Perrault, T. Yacenda, 2017-2018.

39 Fabuła drugiego sezonu jest zbliżona, dzieje się w innej szkole, a dotyczy ucznia, któremu przypisano odpowiedzialność za czyny osobnika terroryzującego szkołę fekalnymi żartami.

chce wiedzieć, kto jest sprawcą, kto to zrobił. Stawianie hipotez, opowiadanie się za takim lub innym przebiegiem zdarzeń, obstawianie winy lub niewinności, przekształcanie – w toku rozwoju rekonstruowanej przez reporterów sprawy – to główny mechanizm działania formatu, wikłającego odbiorcę w grę, której stawką jest ustalenie winy. Mechanizm ten działa doskonale nawet wtedy, gdy wiemy, że winy nie ma, ponieważ całość jest fikcyjna, albo gdy wiemy, że wina nie jest zbyt wielka (tytułowy akt wandalizmu).

American Vandal jest więc dla gatunku krzywym zwierciadłem, pokazującym w nieco wykoślawiony, ale wciąż interesujący sposób, skąd kariera tego typu formatów: nie z wagi przestępstwa, nie do końca z wpływu, jaki sprawa ma na odbiorców, lecz z przyjemności obstawiania, z silnego afektywnego pobudzenia, które pojawia się zawsze, gdy angażujemy się w ustalenie, co się tak naprawdę stało. Mechanizm afektujący działa bez zarzutów nawet wtedy, gdy nie ma już stawki, do której byliśmy przyzwyczajeni: prawdy, winy lub niewinności, takiego lub innego losu podejrzanego.

6. Podsumowanie

Celem prowadzonych w tym artykule analiz było nie tylko pokazanie, jak funkcjonują popularne typy opowiadania o prawdziwych przestępstwach, lecz również postawienie pytania o przyczyny ich popularności. Choć omawiane teksty kultury różnią się od siebie formalnie, gatunkowo oraz sposobem zaangażowania w sprawę, da się wyróżnić przynajmniej jedną cechę, która je łączy i w sporym stopniu odpowiada za ich popularność. Jest nią – paradoksalnie – zdolność do podziału opinii publicznej, umiejętność prowokowania sporu.

Każdy z przedstawionych dokumentów, nawet dość konkluzywny w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o winę *Jinx* albo zupełnie fikcyjny *American Vandal*, zmusza odbiorcę do zajęcia stanowiska. Do opowiedzenia się po stronie winy lub niewinności i skonfrontowania z tym, co ta decyzja przyniesienie. Czasem – jak w przypadku lekkiego, fikcjonalizowanego formatu – przynosi wyłącznie satysfakcję lub zaskoczenie, czasem jednak rozczarowanie, wynikające z niemożności ustalenia – nawet samemu ze sobą – co się ponad wszelką wątpliwość myśli o danej sprawie. Jednak w każdym przypadku jesteśmy prowokowani do konfrontacji nie tylko z przedstawioną, opierającą się na faktach rzeczywistością, ale i z naszymi reakcjami na nią, z własnym pojmowaniem winy, niewinności, prawdy czy sprawiedliwości. Format ten stawia nas przed wyborem, domaga się opowiedzenia po jednej ze

stron, a zarazem pokazuje, że najczęściej stanowisko zajmuje się nie wie-
dząc, ale przypuszczając, nie znając prawdy, ale snując domysły. W tym,
moim zdaniem skrajnie afektywnym, rozdwojeniu tkwi źródło siły opowieści
o prawdziwych przestępstwach, opowieści, które nigdy nie są tak naprawdę
prawdziwe, ale pokazują nam całkiem realne mechanizmy naszego funk-
cjonowania w świecie i angażowania się w określone sprawy oraz spory: bez
pewności, ale z poczuciem ważności podejmowanych decyzji.

Abstract

Justyna Tabaszewska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

True Crime: The Affective Career of a Certain Format

Tabaszewska examines contemporary reportages of the crime story genre as an example of a new type of affective reportage. Besides shedding light on the functioning of popular types of stories about real crimes, her goal is also to account for their popularity and for the changes affecting the whole genre as related, in part, to the popularity of film reportage on true crimes.

Keywords:

reportage, affect, film, series, crime story