

Reporterska gonzo(auto)biografia. O „Królestwie lęku” Huntera S. Thompsona

Edyta Żyrek-Horodyska

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

REPORTERSKA GONZO(AUTO)BIOGRAFIA O „KRÓLESTWIE LĘKU” HUNTERA S. THOMPSONA

Na początku 2020 roku premierę miał polski przekład książki *Królestwo lęku* Huntera S. Thompsona, określonej przez Dezyderego Barłowskiego jako „ostatnia pi-sarska eksplozja talentu” amerykańskiego twórcy¹. Wraz z wcześniejszymi publi-kacjami, takimi jak *Hell's Angels* czy *Lęk i odraza w Las Vegas*, tom ten osadzony jest w nurcie dziennikarstwa gonzo, któremu współcześni czytelnicy i badacze przyglądają się ze wzmożonym zainteresowaniem². W niniejszym szkicu chciałabym zwrócić uwagę na autobiograficzną dominantę *Królestwa lęku* oraz usytuować je w kontekście głównych założeń Nowego Dziennikarstwa. Ze względu na heteroge-niczne formy podmiotowej autoprezentacji, korespondujące z typowymi dla repor-tażu gonzo praktykami autokreacyjnymi, *Królestwo lęku* określić można mianem reporterskiej gonzo(auto)biografii, równie mocno zakorzenionej w dziennikarstwie, co w literaturze.

Omawiana książka należy do ostatnich prac w dorobku zmarłego w 2005 roku Thompsona, który dwa lata przed śmiercią opublikował tom będący swego rodzaju summa jego reporterskich i artystycznych doświadczeń³. Odwołując się do bliskiej

¹ D. Barłowski, *Zamiast noty translatorskiej*. W: H. S. Thompson, *Królestwo lęku. Odrażające sekrety nieszczęsnego dziecka w ostatnich dniach amerykańskiego stulecia*. Przekł., wstęp D. Barłowski. [Warszawa] 2019 [właśc. 2020], s. 14. Do książki tej odsyłam dalej za pomocą skrót-u K. Oprócz tego stosuję też następujące oznaczenia: A = *Ancient Gonzo Wisdom*. Interview with H. S. Thompson. Ed. A. Thompson. Cambridge, Mass. – New York 2009; H = H. S. Thompson, *Hell's Angels. Anioły Piekieł. Niezwykła i szokująca opowieść o wyjętych spod prawa motocy-klistach*. Przeł. J. Pypno, R. Pisula. [Warszawa] 2016; L = H. S. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*. Przeł. M. Wróbel, M. Potulny. Wyd. 2. [Warszawa] 2013. Po skrótach podaję numery stron.

² Zob. np. Z. Bauer, *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?* W zb.: *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*. Red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Słopek. Warszawa 2011. – I. Adamczewska, *Wariacje na temat pewnego paktu. O dzien-nikarstwie gonzo*. „Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 3. – K. Frukacz, *Amerykańskie Nowe Dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*. W zb.: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*. Red. W. Hajduk-Gawron. Katowice 2015. – E. Żyrek-Horodyska, *Od amerykańskiego snu Thompsona po ukraiński Mordor Szczerka. Estetyzacja świata w duchu gonzo*. „Konteksty Kultury” 2017, z. 2. – A. Kaliszewski, *Polski reportaż gonzo na tle historii i teorii podgatunku*. W zb.: *Literatura polska w świecie*. T. 7: *Reportaż w świecie – światowość re-portażu*. Red. K. Frukacz. Katowice 2019.

³ Po opublikowaniu w 2003 roku *Królestwa lęku* do druku trafił jeszcze m.in. głośny tom

mu od lat sześćdziesiątych XX wieku konwencji *gonzo*, autor dokonał jej przewartościowania i pokazał, że owa forma może z powodzeniem wykroczyć poza ramy szalonej, narkotycznej kontrkultury, by w pełni sprostać opisowi czasów o kilka dekad późniejszych, będących zmierzchem idei „amerykańskiego snu”. Znamienne, iż w tej z ducha retrospektywnej książce, mającej podsumować życie dziennikarza, Thompson zrzuca maski Raoula Duke’a czy Paula Kempa, znane czytelnikom z jego najgłośniejszych publikacji. Rezygnacja z fingowanej tożsamości wiąże się bezpośrednio z wyostreniem publicystycznego tonu *Królestwa lęku*, które staje się nie tylko książką z autobiograficznym kluczem, ale także ważnym komentarzem do twórczości autora oraz głośnym manifestem politycznym Amerykanina rozczarowanego realiami życia w Stanach Zjednoczonych po 11 IX 2001.

Hunter S. Thompson – biografia gonzocelebryty

Zanim 20 II 2005 strzałem w głowę Thompson odebrał sobie życie, przygotował krótką notatkę zapowiadającą to wydarzenie: „Skończył się dla mnie sezon futbolowy. Nie będzie już gier. Mam 67 lat, o 17 za dużo. Spokojnie. To nie będzie bolało” (K 475). Przyglądając się burzliwej biografii mistrza reportażu *gonzo*, możemy zaryzykować stwierdzenie, iż jego twórczość właśnie dzisiaj – w dobie silnej celebrytyzacji dziennikarzy oraz coraz bardziej świadomego kreowania przez nich marki osobistej⁴ – da się odczytywać jako przykład osobliwego projektu agregującego niezwykle zróżnicowane pola praktyk autobiograficznych.

Swoistym „przeżyciem pokoleniowym” dla urodzonego w 1937 roku autora były nieobojętne dla rozwoju amerykańskiej kontrkultury wydarzenia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Wytyczyły one dwie drogi, które w biografii Thompsona nieustannie się ze sobą spletały: dziennikarską i literacką.

Z prasą reporter związał się jeszcze jako dziecko, dołączając w latach czterdziestych do zespołu efemerycznego pisma „Southern Star”⁵. W późniejszych latach pracował jako dziennikarz sportowy i publicysta. Gdy trafił do redakcji „New York Herald Tribune”, „Louisville Courier Journal” i „National Observer”, jego kariera zdecydowanie nabrała tempa. Momentem przełomowym było przygotowanie dla magazynu „The Nation” głośnego reportażu na temat motocyklowego gangu Hell’s Angels, który to tekst ukonstytuował myślenie o Thompsonie jako o dziennikarzu szalonym, w pełni zaangażowanym w wykonywane zajęcia, sytuującym się zawsze wśród swych bohaterów i przelamującym stereotypy. Ogromną popularność przyniosła reporterowi także współpraca z czasopismem „Rolling Stone”; zaowocowała ona bodaj najważniejszym w karierze autora dziełem – utrzymaną w stylu *gonzo* książką *Lęk i odraza w Las Vegas*.

Istotnym punktem w biografii Thompsona jest włączenie się w liczne aktywno-

H. S. Thompsona *Hey Rube: Blood Sport the Bush Doctrine, and the Downward Spiral of Dumbness Modern History from the Sports Desk*.

⁴ Zob. W. Świerczyńska-Głównia, *Od dziennikarza do celebryty. Wizerunek dziennikarza jako narzędzie marketingowe kampanii informacyjnych*. „e-Politikon” 2014, nr 12.

⁵ Zob. *Conversations with Hunter S. Thompson*. Ed. B. Torrey, K. Simonson. Jacksons, Wys., 2008, s. XVII.

ści niezwiązane – niektóre, rzecz jasna, tylko pozornie – z działalnością pisarską. Już jako dziecko późniejszy twórca *Królestwa łęku* założył drużynę sportową Hawks Athletic Club. W latach pięćdziesiątych wstąpił do Sił Powietrznych. Następnie, będąc uznanym dziennikarzem i prozaikiem, postanowił rozwijać się politycznie. Startował w wyborach na szeryfa Aspen, a nawet powołał własną partię – Freak Power⁶. Nie pozostało to bez wpływu na karierę Thompsona jako reportera: młodzieńcze zainteresowania sportem przekuł on w rozmaite teksty dziennikarskie o tematyce sportowej, z kolei ślady zaangażowania politycznego, np. nieskrywaną niechęć do prezydentów Richarda Nixona czy George'a W. Busha, czytelnik z łatwością dostrzeże w obszernej publicystyce politycznej.

Biografowie zwracają uwagę na szalenie awanturniczy tryb życia Thompsona, odzwierciedlający się w praktykowanym przez niego nurcie dziennikarstwa *gonzo*⁷. Reporter wielokrotnie wchodził w konflikt z prawem, trafiał do więzienia, niestrudzenie krytykując opresyjność amerykańskiej władzy. Nie stronił od alkoholu i narkotyków, te ostatnie z dużym znanstwem opisywał i katalogował na kartach reportaży. Pasjonował się bronią.

Pisarstwo Thompsona, który przyznał sobie nawet zaszczytny tytuł „doktora dziennikarstwa”⁸, formowało się pod istotnym wpływem bitników. Choć autor *Królestwa łęku* sam się do nich nie zaliczał, wyjątkowym szacunkiem darzył Allena Ginsberga. Wspominał go jako mentora i towarzysza szalonych podróży:

Allen był wyjątkowym przyjacielem, moim prawdziwym bohaterem. Znałem go niemal tak długo, jak pisałem... [...] Gdy trafiliśmy do aresztu, bardzo mnie wspierał. Jako jeden z niewielu zapoznał się z twórczością nieznanego nikomu pisarza⁹.

Thompson przepadał również za towarzystwem popularnych aktorów i celebrytów – by przypomnieć zażyłość z Johnnym Deppem czy Jackiem Nicholsonem. Przyjaźnił się ponadto ze słynnym prawnikiem Oscarem Zetą Acostą, którego na kartach *Łęku i odrazy w Las Vegas* uwiecznił pod postacią Doktora Gonzo, nieobliczalnego samoanckiego towarzysza narkotycznej podróży w poszukiwaniu „amerykańskiego snu”.

Zasadność określenia Thompsona mianem gonzocelebryty ma co najmniej dwojakie uzasadnienie. Po pierwsze, autor ten precyzyjnie i na szeroką skalę kreował własny wizerunek. Po drugie, w ciągu ostatnich dekad zainteresowanie mediów jego osobą zyskało na sile. W roku 1980 dziennikarz sportretowany został w filmie *Tam wędrują bizona* Arta Linsona, a 18 lat później do kin trafiła ekranizacja *Łęku i odrazy w Las Vegas*, gdzie w rolę Duke'a, czyli głównego bohatera, wcielił się Depp. Po śmierci pisarza, w 2011 roku, aktor zagrał również w *Dzienniku zakrapianym rumem*, będącym adaptacją Thompsonowskiego *Dziennika rumowego*.

Popularność – w tym wypadku jednak całkowicie niepożądana – przyniosło

⁶ Zob. H. S. Thompson, *The Battle of Aspen*. „Rolling Stone”. Na stronie: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/the-battle-of-aspen-204542> (data dostępu: 4 III 2020).

⁷ Zob. J. Wenner, C. Seymour, *Gonzo: The Life of Hunter S. Thompson. An Oral Biography*. New York 2007. – W. McKeen, *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*. New York 2009.

⁸ Zob. H. S. Thompson, *Songs of the Doomed*. New York 1990, s. 170.

⁹ *Hunter S. Thompson and the Beats: Fleeting Encounters*. „Beatdom” 2009, nr 4, s. 15.

reporterowi również sportretowanie w popularnym komiksie *Doonesbury*. Garry Trudeau przedstawił go jako ironicznego i amoralnego kontestatora rzeczywistości, chętnie sięgającego po używkę. Tak ukształtowany wizerunek zdecydowanie nie przypadł Thompsonowi do gustu – w wielu wywiadach z nieskrywaną pogardą wypowiadał się na temat projektu Trudeau: „Gdy odkrywasz, że cokolwiek zrobisz, następnego ranka możesz trafić do *Doonesbury*, odbiera to całą zabawę” (A 145).

Zrekapitulowana tu w koniecznym skrócie biografia Thompsona pozwala sformułować hipotezę, iż twórca ten wyraźnie eksponował swą medialną obecność, znacząco multiplikując podejmowane w kolejnych dekadach pozadiennikarskie aktywności. Michał Witkowski zauważył, że powstawaniu i promocji dzieł literackich często towarzyszy medialny *show*, którego bohaterem staje się sam autor, udzielający wywiadów w komercyjnych programach, ujawniający kontrowersyjne fakty z własnej biografii, szokujący ekscentrycznym strojem, poglądami bądź stylem życia¹⁰. W przypadku Thompsona skandalizujące zachowanie, publiczne pojawianie się w towarzystwie gwiazd filmu, spektakularne kontestowanie norm oraz bulwersujące opinie zdecydowanie sprzyjały stale wzrastającemu zainteresowaniu społecznemu jego życiem. Autobiografia, reprezentująca gatunek o zauważalnym „marketingowym potencjale”¹¹, musiała dodatkowo przyczynić się do ukonstytuowania przypisywanego Thompsonowi statusu gonzocelebryty.

Nowe Dziennikarstwo i styl gonzo

Rozwijające się w USA w latach sześćdziesiątych XX wieku Nowe Dziennikarstwo (*New Journalism*) było odpowiedzią na dynamiczne przemiany społeczne, szczególnie na ferment wywołany hipisowską i kontrkulturową rewolucją. Przekształcenia te, dotykające jednocześnie wiele dziedzin życia i pozostające nie bez wpływu na ówczesną literaturę, znacząco oddziaływały także na prasę, uprzednio krytykowaną za powierzchowność sądów, lakoniczność, pozorowanie obiektywizmu i uzależnienie od medialnych korporacji¹². Chaos spowodowany wystąpieniami studentów, rewolucją seksualną czy antywojennymi manifestacjami domagał się od dziennikarzy zdecydowanie innego języka i nakładał na nich obowiązek sięgnięcia po nowe formy wypowiedzi prasowej, nierzadko wykraczające poza ramy tradycyjnej genologii dziennikarskiej.

Jak zauważa Laurel Brake, nazwa „Nowe Dziennikarstwo” nie jest ściśle związana z okresem rozkwitu amerykańskiej kontrkultury. Posługiwał się nią już w latach osiemdziesiątych XIX stulecia Matthew Arnold, odróżniając starą, redagowaną często przez intelektualistów prasę od dziennikarstwa traktowanego jako całkowicie osobna forma aktywności zawodowej, coraz mocniej profesjonalizująca się, ale też obniżająca swoje standardy¹³. Do rangi symbolu XIX-wiecznego Nowe-

¹⁰ M. Witkowski, *Pisarz w medialnej sieczce*. 21 X 2009. Na stronie: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1500121,1,kawiarnia-literacka.read> (data dostępu: 3 III 2020).

¹¹ I. Adamczewska, *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt (auto-promocyjny)*. „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 301.

¹² Zob. A. Kaliszewski, E. Żyrek-Horodyska, *Fakty i artefakty. Formy paraartystyczne w mediach*. Kraków 2018, s. 78–79.

¹³ M. Arnold pisał o tym w artykule *Up to Easter*, zamieszczonym w 1887 roku na łamach „Nine-

go Dziennikarstwa urastał William Thomas Stead, redaktor śledczy „Pall Mall Gazette”, którego sposób przygotowywania materiałów prasowych określano jako „sprawny, świeży, różnorodny, wrażliwy, pełen współczucia i hojnych instynktów”¹⁴. Niecałe 100 lat później, w roku 1973, Tom Wolfe w antologii *The New Journalism* posłużył się tytułowym określeniem, by nazwać jeszcze dalej idące przemiany na rynku prasowym. *Differentia specifica* tego nurtu opiera się na budowaniu dziennikarskiej narracji na subiektywizmie, dosadności w relacjonowaniu zdarzeń i silnym upodmiotowieniu publikowanych tekstów. Efektem tych przekształceń – prognozował Wolfe – ma być powstawanie tekstów dziennikarskich, które „dałoby się czytać jak powieść”¹⁵.

Wraz z rozwojem nowodziennikarskiej poetyki na jej obrzeżach uformował się nurt obdarzony mianem dziennikarstwa gonzo. Thompson pisał, że „jest to styl reporterski oparty na myśli Williama Faulknera, że najlepsza fikcja jest o wiele bardziej prawdziwa niż jakikolwiek rodzaj dziennikarstwa – najlepsi dziennikarze wiedzieli o tym od zawsze”¹⁶. Zapytany swego czasu o relacje między Nowym Dziennikarstwem a gonzo, reporter lakonicznie określił te nurty jako „splecione” (A 238).

Enigmatycznie brzmiącą nazwę dziennikarstwo gonzo zawdzięcza eksklamacji Billa Cardoso, redaktora „Boston Globe”, który przeczytawszy reportaż Thompsona *Gonitwa Kentucky jest dekadencja i zdegenerowana*, miał wykrzyknąć: „To gonzo w czystej postaci!”¹⁷.

Badacze i komentatorzy prac Thompsona do dzisiaj nie pozostają zgodni co do etymologii leksemu wykorzystanego do nazwania awangardowego nurtu. Ich rozbieżne hipotezy zebrał Jason Mosser – warto dla porządku przywołać kilka z nich: Peter Tamony w 1983 roku pisał, że gonzo „wygląda na coś hiszpańskiego”, *The Oxford English Dictionary* (1989) podaje, iż słowo to wywodzi się z języka włoskiego i oznacza naiwniaka; z kolei Peter O. Whitmer (1993) wyraził pogląd, iż Irlandczycy z południowego Bostonu używali tego leksemu, by opisać „odwagę i wytrzymałość ostatniego mężczyzny, który stał na własnych nogach po zakończeniu alkoholowego maratonu”¹⁸. Thompson także wskazywał na trudności definicyjne: w wywiadzie z 1976 roku, w którym przyznał sobie zaszczytny tytuł „guru dziennikarstwa gonzo”, stwierdził: „To stare bostońskie słowo oznaczające coś szalonego i dziwnego. Coś w rodzaju wielkiego szaleństwa. Obłąkane szaleństwo” (A 62). Z kolei w rozmowie z 2001 roku wyznał:

nigdy nie udało mi się zrozumieć pewnych podstawowych spraw, np. tego, czym jest dziennikarstwo gonzo albo amerykański sen [...]. Czasami myślę, że tak naprawdę od piętnastego roku życia nie nauczyłem się niczego ważnego. [A 284]

teenth Century” – zob. L. Brake, *The Old Journalism and the New: Forms of Cultural Production in London in the 1880s*. W: *Subjugated Knowledges*. London 1994.

¹⁴ Cyt. za: K. Jackson, *George Newnes and the New Journalism in Britain, 1880–1910*. New York 2016.

¹⁵ *The New Journalism: With an Anthology*. Ed. T. Wolfe, E. W. Johnson. London 1977, s. 21–22.

¹⁶ H. S. Thompson, *The Great Shark Hunt: Strange Tales from a Strange Time*. New York 2003, s. 106.

¹⁷ *Ibidem*, s. 207.

¹⁸ J. Mosser, *What's Gonzo about Gonzo Journalism?* „Literary Journalism Studies” 2012, nr 1, s. 85–90.

Relacje między stylem *gonzo* a Nowym Dziennikarstwem doskonale obrazuje przywoływana przez Thompsona anegdota dotycząca genezy jednego z jego najważniejszych reportaży – *Hell's Angels*. Jako kluczowy element pracy nad tekstem reporter wskazał możliwość towarzyszenia motocyklistom w trakcie ich wyprawy. Przez ponad rok podróżował z Aniołami, rejestrował wypowiedzi i zachowania członków, wszczynane przez nich burdy, słuszne i niesłuszne oskarżenia formułowane pod ich adresem. Materiały do książki, które Thompson skrupulatnie gromadził, zostały kolejno udostępnione Wolfe'owi, pracującemu nad swym najgłośniejszym nowodziennikarskim projektem, *Próba kwasu w elektrycznej oranżadzie*. Opierając się na zapiskach bezpośrednich relacji Thompsona, skonstruował on rozdział dokumentujący pobyt Aniołów Piekieł w domu Kena Keseya.

Przywołana tu historia uwypukla dwie odmienne strategie pracy nad reportażem: nowodziennikarską rekonstrukcję oraz charakterystyczne dla *gonzo* uczestnictwo w opisywanych wydarzeniach, bycie częścią dokumentowanej opowieści. Zwracał na to uwagę Thompson:

W odróżnieniu np. od Toma Wolfe'a czy Gaya Talese'a, prawie nigdy nie próbuję rekonstruować historii. Oni są znacznie lepszymi reporterami ode mnie, ale ja tak naprawdę nie uważam się za reportera. [...] Oni zwykle wracają i odtwarzają historie, które już się wydarzyły, a ja lubię być w samym środku tego, o czym piszę – tak zaangażowany, jak to tylko możliwe. [A 47]

W *gonzo* nad skrupulatnym relacjonowaniem faktów biorą górę zazwyczaj doświadczenia piszącego. Stąd w narracji tak wiele prześwitów autobiograficznych, zasadzających się na możliwości włączenia „ja” w szerszy polityczno-społeczny kontekst wydarzeń. Tym sposobem Thompsonowskie gonzo-reportaże, czytane według klucza autobiograficznego, zyskują nowy, pozadziennikarski wymiar, stając się filarami autoportretu pieczołowicie konstruowanego przez reportera.

Poza kwestią osobistego zaangażowania w opisywane wydarzenia analiza prac Thompsona, poczynszy od opublikowanej w 1970 roku *Gonitwy Kentucky*, pozwala wyróżnić kilka innych elementów ważnych dla poetyki *gonzo*. Wśród nich wskazać należy częstą obecność męskiego towarzysza podróży (w *Gonitwie Kentucky* jest nim rysownik Ralph Steadman, w *Lęku i odrzynie w Las Vegas* – Doktor Gonzo, czyli Oscar Zeta Acosta), odrzucenie dziennikarskiego dążenia do obiektywizmu na rzecz silnej subiektywizacji dyskursu, ekspresyjny, przepehniony wulgaryzmami język, podważanie paktu referencjalnego i włączanie do tekstu elementów fikcjonalnych, autotematyzm nierzadko wiążący się z podejmowaniem przez reportera refleksji profesjograficznej, anegdotyczność narracji i uzupełnianie jej o przedruki telegramów, magnetofonowych transkrypcji, wywiadów, dominujący w reportażu motyw awanturniczej podróży realizowanej pod wpływem rozmaitych używek oraz bogactwo środków retorycznych, takich jak metafory, elipsy, metonimie, eksklamacje, pytania retoryczne czy zwroty kierowane wprost do czytelników.

Analizując cechy omawianego tu nurtu, Aldona Witkowska podkreśla, iż „*gonzo* było czymś znacznie więcej niż tylko stylem dziennikarskim. W rękach charyzmatycznego pisarza [tj. Thompsona] przekształciło się w pewnego rodzaju kreację [...]”¹⁹.

¹⁹ A. Witkowska, „*Totalne gonzo*”, czyli humor zakrapiany odrząz. „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” t. 8 (2012), s. 204.

Stąd w pełni uzasadnione wydaje się pytanie, czy autor *Lęku i odrazy w Las Vegas* powinien być traktowany tylko jako ojciec (inicjator) i pomysłodawca nowego sposobu myślenia o reportażu, czy może raczej jako twórca, który jako jedyny w pełni realizował założenia wytyczonego przez siebie projektu. Sam Thompson otwarcie deklaruje, że *gonzo* wykreował niejako na własny użytek: „Pomyślałem, że jeśli mam zostać dziennikarzem, to równie dobrze mogę być sobą” (A 62).

Dziennikarskie tropy „ja”. Gonzo(auto)reportaże i gonzo(auto)biografistyka

Wśród przywołanych elementów współkonstruujących styl *gonzo* na plan pierwszy wysuwa się zdecydowanie nietypowa dla form dziennikarskich konstrukcja reportera-narratora, którego tekstowa reprezentacja wykazuje co prawda wiele cech zbliżonych z cechami autora zewnętrznego, nierzadko jednak sygnowana jest innym imieniem i nazwiskiem. Jako przykład upłynnienia granicy między kreacją a dokumentaryzmem można wskazać chociażby *Lęk i odrazę w Las Vegas*, gdzie Thompson zakłada maskę Raoula Duke’a. Zastosowanie tej dualnej konstrukcji pozwala piszącemu sprawnie łączyć autobiografizm z biograficznością. Dziennikarz nigdy nie jest tu biernym obserwatorem, lecz kreuje obraz „ja” jako zaangażowanego uczestnika zdarzeń, stając się bohaterem własnego reportażu. Deklarację taką odnajdujemy na kartach *Hell’s Angels*: „w środku lata byłem już tak pochłonięty całą tą akcją, że nie wiedziałem już, czy jeszcze zbieram informacje na temat Aniołów Piekiel, czy może powoli się z nimi stapiam” (H 67).

Elementy autofikcji, będącej – jak twierdzi Anna Turczyn – „wahaniem się autora: »c’est moi et ce n’est pas moi«”²⁰, istotnie rozszerzają spektrum dziennikarskich źródeł informacji, choć jednocześnie problematyzują status autora. Stosowane zabiegi, zwłaszcza w przypadku utrzymanych w stylu *gonzo* publikacji Thompsona, odgrywają bez wątpienia niezwykle użyteczną rolę. Sposób kamuflowania tożsamości opierający się na jawnej autokreacji jest niewątpliwie wygodnym alibi dla reportera, opisującego bagażnik swojego samochodu po brzegi wypełniony substancjami odurzającymi, demolującego hotelowe pokoje, a nawet – jak czytamy w *Lęku i odrazie w Las Vegas* – planującego poważne przestępstwa, z sutenerstwem, kradzieżą tożsamości i morderstwem włącznie.

Duke, główna postać *Lęku i odrazy*, podobnie jak Thompson tytułuje się mianem „doktora nauk dziennikarskich” (L 91–92), interesuje się bronią, nie stroni od używek i zarabia na życie, relacjonując wydarzenia sportowe. Konstrukcja narratora reportażu *gonzo* przypomina opisane przez Ryszarda Nycza „ja” sylleptyczne, które „musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”²¹. Ponieważ prace Thompsona wykazują liczne cechy autoreportażu i autofikcji, przelamują *stricte* dokumentarną konwencję. W pracach tych krnąbrny, ekscentryczny podróżnik z wyraźnym upodobaniem do półświatka, sięgając po

²⁰ A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 206.

²¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wyd. 3. Toruń 2013, s. 114.

ostrze humoru, ironii i satyry, stara się zdiagnozować przyczyny upadku idei „amerykańskiego snu”. Cel ten – co warto podkreślić – jest realizowany także na kartach *Królestwa łęku*.

Autobiografizacja gonzoreportaży Thompsona wyraźnie koresponduje z widoczną „gonzoidalnością” jego autobiografii. W obu formach – nasyconych „żywiołem autobiograficznym” (by posłużyć się określeniem Małgorzaty Czermińskiej)²² – dochodzi do ścisłego skorelowania tego, co publiczne, z tym, co prywatne. *Gonzo*, przy całym balaście fikcjonalizowanej i hiperbolizowanej narracji, staje się również oryginalną koncepcją pisarstwa autobiograficznego. Zastanawiając się nad możliwościami genologicznego zaklasyfikowania *Królestwa łęku*, Barłowski pisze:

Określane „biografią *gonzo*” bądź „gonzobiografią”, daje się [ono] odczytywać jako domknięcie klamry obejmującej cały dorobek, a także publiczny testament autora, za pomocą którego sofistycznie podsuwa „projektowaną” linię interpretacyjną własnej twórczości²³.

W podobnym duchu wypowiadał się Thompson, tłumacząc, że *Królestwo łęku* jest zwieńczeniem spójnego projektu autobiograficznego, konsekwentnie markowanego sygnaturą *gonzo*. Reporter – co warto podkreślić – deklaruje radykalne zerwanie w tym tomie z naiwną retoryką autoprezentacji poprzez sprawne połączenie kilku żywiołów genologicznych:

To ma być pamiętnik. Nie jestem pewien, czym jest pamiętnik; musiałem to sprawdzić. Mam definicję na ścianie. [...] Cholera, wygląda na to, że już jej tam nie ma. [...] Jestem pisarzem! To nie żadna autobiografia czy „wyznanie”. Tak naprawdę nigdy nie chciałem, by [książka ta] nimi była. Cholera, cała moja twórczość jest w pewnym sensie autobiograficzna. [A 311]

Celem tomu autobiograficznego nie jest – paradoksalnie – dokumentarne odtworzenie biegu własnego życia, lecz zabawa, przyjemność, jaką odbiorca czerpać może z lektury. Stąd programowe odrzucenie przez Thompsona modelu biografii konfesyjnej i intelektualnej oraz zastąpienie ich pojemniejszą formułą:

Myszę, że zaczęło się od wspomnień. Wiesz, to po prostu bardzo szybka i dynamiczna historia o tym, jak stałem się tym, kim jestem dzisiaj, podczas różnych ważnych przygód w moim życiu. Przede wszystkim zabawa [...]. To przyjemna lektura. [A 298]

W gonzo(auto)biografii, za którą – jak zakładam – uznać można wpisujące się w nurt literatury dokumentu osobistego *Królestwo łęku*, dochodzi do programowego podważania paktów referencjalnego i autobiograficznego. W efekcie czytelnik musi znaleźć się w stanie permanentnej niepewności: nie wie, w którym miejscu pisarstwo autobiograficzne płynnie przechodzi w biografię, w którym natomiast biografia staje się opowieścią o autentycznych wydarzeniach z życia pisarza-dziennikarza. W kolejnych wypowiedziach, wywiadach, reportażach Thompson wikła się w sprzeczności; raz deklaruje, że jest przede wszystkim pisarzem (w rozmowie z 2003 roku, wspominając Marka Twaina, który był i pisarzem, i dziennikarzem, Thompson dookreślił także swoją profesję, twierdząc: „Cóż, jestem pisarzem” <A 312>), kiedy indziej, definiując ideę dziennikarstwa *gonzo*, konstatuje:

²² M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*. W zb.: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, J. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 223.

²³ Barłowski, *loc. cit.*

Jestem wielkim fanem rzeczywistości. Prawda jest łatwiejsza. I dziwniejsza. I zabawniejsza. [...] Jestem leniwy. Jeśli znam fakt, to już nie muszę się martwić, czy wykonałem właściwy ruch lub czy powiedziałem to w odpowiedni sposób. [A 153]

Postać Thompsona/Duke'a stale wymyka się czytelnikowi, prowokuje go do postmodernistycznej gry z konwencją i każe zarzucić realistyczny tryb lektury. W *gonzo* (reportażu i autobiografii) autoprezentacja zazwyczaj przebiega wielopoziomowo, a wizerunek pisarza-dziennikarza staje się uniwersalną sygnaturą tekstu. Otwarcie naruszając zasady paktu autobiograficznego²⁴, Thompson przedstawia się czytelnikowi jednocześnie jako reporter i pisarz, jako autor i bohater, pokazując, że role te nieustannie się przenikają.

Królestwo lęku jako przykład gonzo(auto)biografii

Opublikowany w 2003 roku tom *Kingdom of Fear: Loathsome Secrets of a Star-Crossed Child in the Final Days of the American Century* wieńczy i podsumowuje dorobek Thompsona, gromadzący najważniejsze tematy, jakie podejmował on w ciągu 50-letniej drogi twórczej. Wątki autobiograficzne współlistnieją tam z uderzającymi w polityków ognistymi wypowiedziami publicystycznymi, a osobiste doświadczenia wkomponowane zostają w refleksję nad gorzkim rozczarowaniem ideą „amerykańskiego snu” i dobiegającym końca „amerykańskim stuleciem”.

Z perspektywy genologicznej Thompsonowska gonzo(auto)biografia stanowi formę hybrydyczną, programowo zrywającą z linearnością i chronologią, a w licznych fragmentach odchodzącą nawet od modelu literatury dokumentu osobistego. Gatunkowe zróżnicowanie tekstu, jak również przejęcie wielu elementów dziennikarskiego stylu *gonzo* (ekspresjonistyczny, inkrustowany wulgaryzmami język, wielokrotne powracanie do tematów związanych z narkotykami, rozczłonkowana narracja, satyra i humor, awanturnicze przygody, programowa antysystemowość) pozwalają myśleć o omawianej publikacji jako o ważnej pozycji w gonzoidalnym dorobku amerykańskiego twórcy.

Tekst nosi liczne znamiona autobiograficzności (główny tok narracyjny utrzymany w pierwszej osobie, racjonalizowanie historii życia, introspekcja), ale i biograficzności (drukowane odmienną czcionką fragmenty narracji trzecioosobowej, wypowiedzi innych komentujące poszczególne fakty z życia reportera, obszerna nota redakcyjna traktująca o aresztowaniu Thompsona w związku z jego protestami przeciwko chaotycznej zabudowanie Aspen (K 168)). Wszystko to pozwala dostrzec w *Królestwie lęku* towarzyszący piszącemu zamysł mitologizowania postaci Thompsona-Duke'a i kreowania go na wzór idola masowej wyobraźni. Jak stwierdził Louis A. Renza, „autobiografia przeistacza fakty empiryczne w artefakty: da się ona zdefiniować jako forma »fikcji prozą«”²⁵. Niewątpliwie *Królestwo lęku* ma w założe-

²⁴ Szerzej zagadnienie to omawiała I. Adamczewska w audycji *Dwukropek* (Polskie Radio Program 2) – zob. na stronie: <https://www.polskieradio.pl/8/3866/Artykul/2469663,Dwukropek-8-marca-godz-1600> (data dostępu: 10 III 2020).

²⁵ L. A. Renza, *Wyobraźnia stawia weto. Teoria autobiografii*. Przeł. M. Orkan-Łęcki. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 280.

niu autora stać się tekstem konstytuującym legendę Thompsona, chcącego uchodzić za pełnoprawnego bohatera popkultury i nieustrudzonego piewce wolności.

Królestwo lęku jawi się jako postmodernistyczny amalgamat form i gatunków. Obok narracji biograficznej i autobiograficznej znajdujemy w nim fragmenty *stricte* dziennikarskie, przypominające o wieloletnim zaangażowaniu autora w pracę redakcyjną. Ważne miejsce zajmują partie felietonowe (np. rozdział *Tempoholizm*, kontemplujący w lekkiej, zabawnej formie kult prędkości i stan narkotycznego odurzenia (K 239)), artykuły publicystyczne (m.in. rozdział *11 września 2001*, uderzający w politykę prowadzoną przez prezydenta Busha (K 232)), zapiski Thompsonowskich korespondencji wojennych (np. *Inwazja na Grenadę* (K 276)) i zagranicznych (doniesienia o sytuacji na Kubie z 1999 roku (K 302–303)). Ta wielotematyczność pozwala piszącemu przemycać obraz siebie także w passusach publicystycznych, pozbawiając omawiany tom wyraźnego napięcia dramaturgicznego.

Konstrukcja *Królestwa lęku* ma charakter wielowymiarowy i polifoniczny. Źródła wielogłosowości szukać należy w mnogości form włączanych w tok Thompsonowskiej historii. Oprócz pierwszoosobowej opowieści utrzymanej w silnie spersonalizowanym tonie oraz przywołanych już passusów o charakterze publicystycznym czytelnik znaleźć może przedruki listów pisanych przez dziennikarza i adresowanych do niego, teksty liryczne, noty redakcyjne, krótkie publikacje określone jako „notatki”, transkrypcje rozmów, wywiad z reporterem i kopie oficjalnych dokumentów. Ten gatunkowy chaos ma swoje odbicie także w zaburzonej chronologii. Po obszernych wspomnieniach z okresu młodości Thompson przedrukowuje fragment wywiadu z 2000 roku („Paris Review”, nr 156) (K 97) oraz wypowiedzi publicystyczne krytykujące ideę „zabójstwa kwalifikowanego” (K 114). Następnie wraca do narracji autobiograficznej i przywołuje swój start w wyborach na szeryfa Aspen w latach siedemdziesiątych XX wieku (K 129). Podobne zabiegi, implikujące brak linearności, czytelnik znajdzie w wielu poprzednich pracach Thompsona – by przywołać *Hell's Angels*, gdzie reporter własną narrację przeplata obszernymi fragmentami cudzych artykułów prasowych. Gatunkowa dyspersja pozostaje nie bez wpływu na potencjalne sposoby odczytania tekstu i postrzeganie osoby mówiącej. Reporter jawi się jako wielokształtny podmiot, dąży nie tyle do obiektywizmu przedstawienia, ile do kubistycznego oglądu „ja”.

O formalnym i tematycznym powiązaniu *Królestwa lęku* z wcześniejszymi dokonaniem Thompsona świadczą dwa szczególnie ważne w karierze reporterskiej tego autora leksemy, które zanotował on także w tytule i podtytule swej osobliwej autobiografii: „*fear* [lęk]” oraz „*loathsome* [odrażający]”. Kategorie te to swoiste „miejsca wspólne”, szablonowe motywy, które wytyczają centralną oś Thompsonowskiej konwencji pisania. Przypomnijmy, iż pojawiły się one w *opus magnum* reportera (*Fear and Loathing in Las Vegas*), w tytule książki zawierającej publicystykę polityczną (*Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*) i w dwóch zbiorach korespondencji (*The Fear and Loathing Letters*, *Fear and Loathing in America*)²⁶.

²⁶ H. S. Thompson: *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*. New York 2022; *The Fear and Loathing Letters*. T. 1: *The Proud Highway: The Saga of a Desperate Southern Gentleman, 1955–1967*. New York 1998; *The Gonzo Letters*. T. 2: *Fear and Loathing in America: The Brutal Odyssey of an Outlaw Journalist, 1968–1976*. New York 2000.

„Lęk” i „odraza” jawią się jako swoiste lejtmotywy, spinające bogaty i zróżnicowany pod względem formalnym dorobek Amerykanina. To właśnie te kategorie dziennikarz uczynił sztandarowymi hasłami swej reporterskiej *ars poetica*, podkreślając ich uniwersalny charakter oraz intertekstualne powiązania z osiągnięciami wcześniejszych twórców: „Oskarżano mnie, że ukradłem [lęk i odrazę] Nietzschemu czy Kafce, czy komuś takiemu. Wydawało się to czymś naturalnym” (A 207).

George Gusdorf pisał, iż uprzywilejowanie autobiografii polega na tym, że „ukazuje nam ona nie obiektywne etapy jakiegoś życia – ich dokładne zbadanie jest zadaniem historyka – lecz wysiłek twórczy, aby przekazać sens własnej legendy”²⁷. Występujące w *Królestwie lęku* elementy autoprezentacyjne dostrzec można już w pierwszej części książki (a zatem tej, która w świetle przywołanych deklaracji Thompsona miała być zaczątkiem pamiętnika). Amerykanin rozpoczyna opowieść od opisu domu rodzinnego w Louisville, gdzie latem 1946 zapukali agenci FBI, oskarżając 9-letniego wówczas Huntera o zdewastowanie skrzynki na listy. Thompsonowi – mimo oczywistej, jak się okazuje, winy – za pomocą zgrabnego fortelu udało się uniknąć odpowiedzialności. Stanowiło to przełomowy moment w jego życiu:

Sprawa przewróconej skrzynki na listy, na przykład, nauczyła mnie, że FBI również można pokonać, co jest niezwykle ważną lekcją, gdy ma się dziewięć lat i mieszka w Ameryce. Bez tego byłbym dziś kompletnie innym człowiekiem, wytworem zupełnie innego środowiska. Nie mówiłbym do was w ten sposób czy też nie siedziałbym przed tą kurewską maszyną do pisania o 4.23 rano [...]. [K 48–49]

Przytoczony fragment, podobnie jak wiele innych rozdziałów *Królestwa lęku*, wpisuje się w nakreśloną przez Michela Beaujoura koncepcję autoportretu, zamkniętą w sugestywnej formule: „Nie opowiem wam o tym, czego dokonałem, ale powiem wam, kim jestem”²⁸. Kluczowe są w niej silna tematyżacja procesu wytwarzania tekstu i kreowanie obrazu autora, który – na mocy osobistych doświadczeń – czuje się uprawniony do formułowania uogólniających wniosków:

Ta historia nie ma morału – a przynajmniej nie dla mądrych ludzi – jednak nauczyła mnie wielu użytecznych rzeczy, które ukształtowały moje życie w wielu istotnych kwestiach. Jedną z nich było poznanie różnicy między moralnością a rozsądkiem. Moralność jest przejściowa, rozsądek stały... He, He. Prześpijcie się z tym dziś. [K 48]

Wbrew pierwotnym deklaracjom co do braku morału mniemać można, iż Thompson formułuje go w sposób nad wyraz dosadny. Wydarzenia z młodości zyskują bowiem szczególnie sens w momencie skonfrontowania ich z późniejszymi doświadczeniami pisarza, będącymi efektem nadmiernego – jak to ocenia Thompson – ingerowania państwa w wolność obywateli.

„Autobiografia to próba wyjaśnienia nie przeszłej, lecz obecnej sytuacji autora”, czytamy u Renzy²⁹. Wydaje się, że opisy poszczególnych wypadków z okresu dorastania Thompsona zasadniczo podporządkowane są temu właśnie założeniu. W *Królestwie lęku* zauważyć można, jak narracyjna terażniejszość, naznaczona takimi

²⁷ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przeł. J. Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 278.

²⁸ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*. Przeł. K. Falicka. Jw., s. 319.

²⁹ Renza, *op. cit.*, s. 282.

wydarzeniami jak atak na World Trade Center, walka z terroryzmem czy ograniczenie swobód jednostki, modeluje przeszłość autora i wpływa na jej interpretację. Doświadczenia z dzieciństwa traktuje Thompson jako lekcję, która istotnie zaważyła na jego dalszych losach. Ta uniwersalna „mądrość życiowa”, prawda absolutna wprowadza nieczęstą w *Królestwie lęku* perspektywę introspektywną:

Wiele szalonych i desperackich lat mojego życia przeleciało od momentu, w którym zdobyłem jedyne w swoim rodzaju doświadczenie, uczestnicząc w procesie sądowym jako praworządny obywatel poszkodowany przez wymiar sprawiedliwości. A moja trzydziestodniowa odsiadka nauczyła mnie jednego – jak żyć; i po dziś dzień tak żyję – czyli robię wszystko, na co mam ochotę, nie dając się przy tym wcisnąć z powrotem za kratki, i tyle. [K 82]

Performatywny ton *Królestwa lęku* przejawia się w regularnym „burzeniu czwartej ściany” – by posłużyć się metaforą teatralną – i w częstym zwracaniu się przez piszącego bezpośrednio do czytelnika. Co istotne, perspektywa ta dominuje zwłaszcza w pierwszej części tomu, gdzie pojawia się prowokacyjna gra, czyniąca ważny punkt odniesienia z odbiorcy, na którego zorientowana jest narracja. Warto przywołać kilka spośród licznych fragmentów utrzymanych w tej retoryce:

Taka kara. A jebać całą tę zgraje.

(CHWILA PRZERWY)

Wybaczenie, miałem właśnie telefon z nowojorskiego „Newsweeka” [...]. [K 54]

A więc niechaj się Bóg nad wami, warchlaczki, zlituje, że teraz to czytacie. [K 76]

Nie zrozumcie mnie źle, ludziska. To tylko podrasowana „figura retoryczna” albo nieudana metafora. [K 61]

Wprowadzone do autobiografii zwroty do czytelnika dramatyzują i uatrakcyjniają przekaz, który – mimo że *ex definitione* koncentruje się wokół dziejów pisarza-dziennikarza (a zatem wydarzeń już podsumowanych, historycznych) – zyskuje walor żywej mowy i opiera się na jawnej konfrontacji z odbiorcą. Taki sposób budowania opowieści o własnym życiu odpowiada scharakteryzowanej swego czasu przez Czermińską kategorii autobiografii jako wyzwania, zasadzającej się na założeniu, iż „zamiast relacji »ja« – świat albo »ja« – »ja« stawia na pierwszym planie relację »ja« – »ty«”³⁰.

Ślady oralności w *Królestwie lęku* są eksponowane na wielu poziomach. Trzymając się estetyki *gonzo*, Thompson stale prezentuje się jako podmiot zakorzeniony w skarnawalizowanej rzeczywistości lat sześćdziesiątych; nie stroni od języka potocznego, ekspresyjnego, sięga po wulgaryzmy. Swe wypowiedzi i uwagi, które nierzadko radykalnie wykraczają poza poprawność polityczną, wieńczy doskonale znaną już czytelnikowi z kart *Lęku i odrazy* formułą solilokwium, ukazującą niepewność autora co do faktu rzeczywistego wyrażenia tego, co zaprzątało jego myśli. Atakując na kartach *Królestwa lęku* prezydenta Busha, powiada:

Stwierdzenie, że ta durna prezydencka latorośl coraz bardziej przypomina Richarda Nixona z lata 1974, byłoby zniewagą dla Nixona.

³⁰ M. Czermińska, *Autobiografia jako wyzwanie. (O „Dzienniku” Gombrowicza)*. „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 54.

Ups! Czyżbym to powiedział? Czy to w ogóle możliwe, że jakaś skurwiona podróba prezydenta z „republikanizmu nowej ery” może postawić Nixona w roli liberała? [K 122]

W *Lęku i odrazie*, gdzie pobrzmiwają liczne sygnały autobiografizmu, możemy znaleźć zbliżoną w swej wymowie konstrukcję:

W jednej chwili zakapowałby nas jakimś naziolom z sił porządkowych, a oni pogoniliby za nami jak psy.

Jezu! Ja to powiedziałem czy tylko pomyślałem? Mówilem na głos? Słyszał mnie? [L 16]

Zapiski obnażające myśli reportera to ważny atrybut Thompsonowskiego piarstwa autobiograficznego, opierający się na intencjonalnym pozorowaniu szczerości i autentyzmu. Taki sposób prowadzenia narracji jest kolejnym już przykładem udanej autokreacji, która polega tu na dekonstruowaniu sztywnych ram narracyjnych. Thompson dzieli się z czytelnikiem nie tylko starannie dobranymi uwagami, ale również tym, co – przynajmniej teoretycznie – nie powinno wyjść poza obszar introspekcji.

Znaczące miejsce w *Królestwie lęku* zajmują różnego rodzaju parateksty, będące – jak pisał Gérard Genette – elementami towarzyszącymi głównej narracji. Wśród nich wymienić należy m.in. motta, dedykacje, przypisy, wprowadzenia, a także tytuły rozdziałów. Wypowiedzi te sygnalizują, w jaki sposób odbiorca winien czytać dany tekst, pokazują też, jak interpretuje go sam autor³¹, porządkują dyskurs, służą informowaniu i eksplikacji. Spośród zamieszczonych w *Królestwie lęku* paratekstów warto przyjrzeć się bliżej co najmniej dwóm – otwierającej tom *Notce z redakcji sportowej*, a także umieszczanym na początku poszczególnych rozdziałów mottom.

We wspomnianej *Notce* znajdujemy liczne fragmenty o charakterze autotematycznym, które z jednej strony profilują lekturę całego tomu, z drugiej zaś prowadzą do wyłonienia się po raz pierwszy podmiotu kreującego się na postać przewrotną i nietuzinkową:

Nota odautorska – o ile takowa w ogóle istnieje – na tle pozostałych części książki jest zawsze tą najslabszą i najbardziej wadliwą, natomiast w przypadku mojego własnego dzieła – mamy dokładnie to samo. A dzieje się tak, ponieważ stanowi ona nieuchronnie wieńczący, rozpaczliwy oraz w najwyższym stopniu ślepo-głupi „ostatni dotyk”, który trafia do książki tuż przed pójściem do druku [...].

Ale nie dajcie się zwieść. Najbliższe cztery bezsensowne strony tandetnego bełkotu są zdecydowanie najważniejszą częścią tej książki; nic więcej się nie liczy – jak to mawiają [...]. [K 32–33]

Ten tryb rozwijania wypowiedzi autobiograficznej ma charakter *par excellence* subwersywny. Thompson wikła się w sprzeczności, z jednej strony umniejszając znaczenie autorskiego wprowadzenia do tomu, z drugiej – prezentując je jako klucz do odczytania kolejnych rozdziałów gonzo(auto)biografii. „Bezsensowne strony” oraz „tandetny bełkot” mają okazać się – jak pisze – *de facto* najistotniejszym elementem książki. To operowanie paradoksem wydaje się swoistą grą z czytelnikiem, rodzajem twórczej prowokacji zasadzającej się na przeniecowaniu tradycyjnej roli przypisywanej zazwyczaj autorskim wprowadzeniom do książki.

Równie nietypowy okazuje się dobór mott, otwierających poszczególne rozdziały

³¹ Zob. I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice 2007, s. 19.

Królestwa. Wśród nich znajdujemy: autocytaty (np. sygnowana nazwiskiem Thompsona wypowiedź „Może i są haki na was lub na mnie, ale na Jezusa – nie” <K 74>); fragmenty tekstów wysoko cenionego przez reportera piosenkarza – Boba Dylana (K 89)³², czy zdanie wypowiedziane przez boksera Muhammada Alego („Nie ma żartów. A prawda jest najzabawniejszym żartem na świecie”, K 43), który – co warto podkreślić – w 1974 roku niechcący stał się bohaterem największej katastrofy w życiu zawodowym Thompsona³³. Pojawiają się ponadto cytaty charakteryzujące Amerykanina: „Hunter wymaga wiele od swoich przyjaciół, ale sam daje im jeszcze więcej” (K 164; autor nieznany) czy „Noc nie należy do Michelob; noc należy do Huntera Stocktona Thompsona” (K 212; Curtis Wilki z „The Boston Globe”). Thompson – co ciekawe – wybierając motta, najczęściej odchodzi od popularnej formuły przywoływania wypowiedzi klasyków literatury, filozofów czy polityków. Każda cytacja, jak również jej autor, zdają się mieć związek z osobą reportera, przez co w istotny sposób współtworzą jego iście gonzoidalny autoportret.

Królestwo lęku wykazuje wiele podobieństw z wcześniejszymi dokonaniem reportażowymi Thompsona. Za dystynktywną cechę autobiograficznej strategii tego autora uznać należy przede wszystkim usilne splatanie ze sobą dyskursu dziennikarskiego, literackiego oraz autobiograficznego. Podczas gdy publikacje prasowe, takie jak *Hell's Angels*, *Lęk i odraza* czy *Gonitwa Kentucky*, noszą wyraźne znamiona autoreportażu i generują perspektywę introspektywną, sama autobiografia naznaczona zostaje widocznym piętnem publicystycznym. Można zatem sformułować wniosek, iż bogaty oraz niezwykle różnorodny dorobek Thompsona to forma pisarstwa akumulująca różne style i gatunki, a przy tym starająca się na wiele sposobów przenicowywać właściwą dla literatury dokumentu osobistego kategorię szczerości.

Już od czasów romantyzmu teksty autobiograficzne przyjmowały kształt narracji nieciągłej, fragmentarycznej. Scalanie obrazu „ja” odbywało się poprzez lekturę listów, publicystyki, pamiętników czy dzienników. Mozaikowość tak tworzonego autoportretu wyraźnie uwidacznia się także w twórczości Thompsona, której poszczególne elementy – odczytywane razem – składają się na skomplikowany projekt autobiograficzny. *Królestwo lęku*, odchodząc od tradycyjnego modelu biografii, jawi się jako forma prowokująca czytelnika do scalenia opowieści rozbitej na wiele mikronarracji. Niewątpliwie służy ono też utrwaleniu legendy Thompsona, kreującego swój obraz na kształt literackiego bohatera, żywcem wyjętego z książki *W drodze* Jacka Kerouaca. *Królestwo lęku* jest próbą stworzenia monumentu artystycznego niejako na własnych zasadach; próbą gonzoidalnego unieśmiertelnienia autora, który zyskał już miano dziennikarskiej ikony.

Awanturnicze przygody, słabość do rozlicznych używek, ciągłe bycie w drodze i otwarte kontestowanie norm to szablonowe motywy składające się na portret szalonego gonzoreportera, z ogromną pieczołowitością eksponującego w *Królestwie*

³² Warto dodać, że utwór *Mr. Tambourine Man* towarzyszył w sierpniu 2005 ostatniemu pożegnaniu pisarza.

³³ W roku 1974 Thompson miał relacjonować dla magazynu „Rolling Stone” walkę, jaką Ali stoczył z George'em Foremanem w Zairze. Niestety, reporter zamiast oglądać to wydarzenie, spędził czas w hotelowym basenie. Zachowaniem tym naraził się na ostrą krytykę środowiska dziennikarskiego.

łeku performatywny wymiar pisarstwa autobiograficznego. Jak pokazały nakreślone ustalenia, obraz „ja” kreowany jest tu na dwóch płaszczyznach: retrospektywnej (szanującej porządek biograficzny i rekonstruującej losy reportera) oraz aktualnej (sytuującej się w obszarze *hic et nunc* i uwypuklającej dokonywany niejako na oczach czytelnika fakt penetrowania przez autora własnych dziejów). Nieustające ścieranie się tych obszarów staje się niewątpliwie wyrazem poszukiwania przez Thompsona jakiegoś ogólniejszego porządku, jest formą scalenia kończącego się życia, które w 2003 roku, a więc w momencie opublikowania autobiografii, trwało już i tak – co zaszygował dziennikarz w napisanej tuż przed śmiercią notce – o kilkanaście lat za długo.

Abstract

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-7276-1736

**REPORTER GONZO(AUTO)BIOGRAPHY ON HUNTER S. THOMPSON'S
“KINGDOM OF FEAR”**

The purpose of this article is to present a book *Kingdom of Fear* by Hunter S. Thompson in the context of reporter's biography and the main features of gonzo journalism and New Journalism. The examination shows that *Kingdom of Fear* is not only a text with an autobiographical key, but also an important commentary on the author's work, and a kind of political manifesto. This multi-thematic project is clearly reflected in a hybrid structure of the book which succinctly combines elements of journalism and personal document literature. Based on the considerations contained in the research, it can be concluded that due to the numerous forms of subjective self-presentation and autocreations, which correspond to the narrative practices typical of gonzo reportage, *Kingdom of Fear* can be described as a gonzo(auto)biography.