

„Z zimną krwią się zbliżyć”. Historyczne reportaże kryminalne Cezarego Łazarewicza i Przemysława Semczuka jako *true crime novels*

IZABELLA ADAMCZEWSKA-BARANOWSKA

Uniwersytet Łódzki

izabella.adamczewska@uni.lodz.pl

Pomiędzy reportażem a powieścią

True crime novel to dziennikarsko-literacka „powieść o prawdziwej zbrodni”, najczęściej zabójstwie lub serii morderstw, ale też spektakularnych rabunkach lub działalności grup przestępczych. Jej bohaterem bywa psycho- lub socjopatyczny morderca i/lub gwałcień (jak Kuba Rozpruwacz, Ted Bundy, Charles Manson, Joseph Fritzl, Karol Kot czy Leszek Pękalski), narkotykowy baron (Pablo Escobar) czy terrorysta (Anders Breivik). Zdarza się, że autor próbuje wniknąć w psychikę mordercy, innym razem osią fabularną jest relacjonowanie śledztwa czy procesu sądowego¹. Osobiste, reporterskie angażowanie się w proces *researchu* sprawiało, że autorzy sympatyzowali niekiedy z przestępcami, bywali ich adwokatami albo pomagali w zbieraniu dowodów (Murley 2008: 60). Czytelnik dysponuje na ogół znajomością sprawy, odpowiedź na pytanie „kto zabił” nie jest więc zazwyczaj kluczowa. „Powieść o prawdziwej

¹ Stąd zbliżenie powieści o prawdziwej zbrodni do wzorca powieści psychologicznej lub na przykład sądowej.

zbrodni” szybko reaguje na przemiany społeczne – jej najnowszym wariantem są fabularyzowane doniesienia o tak zwanych szkolnych masakrach².

Ten hybrydyczny gatunek *faction* wiąże się nie tylko z różnymi odmianami *crime fiction* (jak powieść tajemnic, detektywistyczna i kryminalna), ale też z literaturą dokumentalną (na przykład biograficzną, wspomnieniową czy prasowym dziennikarstwem śledczym), zadłużając się w tradycji reportażu sądowych i na przykład angielskiej powieści *Newgate*³. Może występować w dwóch wariantach – upowieściowionego lub zbeletryzowanego reportażu oraz powieści mniej lub bardziej luźno opartej na faktach (w tym – powieści reporterskiej)⁴. Biorąc pod uwagę dystans czasowy wobec przedstawianych zdarzeń, można wyodrębnić dwie odmiany *true crime novel* – historyczną lub bieżącą, pisaną na gorąco, na fali zainteresowania medialnym tematem. Jeszcze inną typologię można zaproponować, skupiając się na intencji twórcy – reporterska różni się od akademickiej, zdarza się też, że opowieść o prawdziwej zbrodni realizowana jest w formie powieści popularnej (polskim przykładem z ostatnich lat jest powieść Marty Szreder o Karolu Kocie; Szreder 2016).

Nazwę gatunkową wypromował Truman Capote, jeden z prekursorów nowoczesnej odmiany „powieści o prawdziwej zbrodni”, powstałej na fali Nowego Dziennikarstwa. Popularność *Z zimną krwią* (1966), opowieści o socjopatycznych Dicku Hickocku i Perrym Smithcie, którzy zamordowali farmerską rodzinę Clutterów sprawiła, że powstał popyt na tego typu litera-

² Na przykład *Columbine*, książkowy reportaż Dave’a Cullena o strzałach w Columbine High School, do których doszło w 1999 roku, opublikowany w 2009 roku.

³ *Newgate novel* – etykieta gatunkowa stosowana przez krytyków wobec angielskich powieści z lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, których bohaterami byli przestępcy osadzeni w londyńskim więzieniu Newgate; w tej tematyce specjalizował się na przykład Edward Bulwer-Lytton; do *Newgate novels* zalicza się też niektóre powieści Dickensa. Monografię tego gatunku napisał Michael Hollingsworth: *The Newgate Novel 1830-1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray* (Hollingsworth 1963); odsyłam do hasła słownikowego (Ostrowski 2012: 606-607).

⁴ Wprowadzając to rozróżnienie, odwołuję się do rozpoznania Michała Głowińskiego, który w artykule *Dokument jako powieść* (Głowiński 1997: 125-142) wyjaśniał je następująco: beletryzacja to „przypadkowe, niesystematyczne stosowanie ujęć i procedur właściwych narracyjnym formom literackim (w praktyce – przede wszystkim powieści) w tekstach, które mają być dokumentem społecznym”, upowieściowienie – „zasadnicze i systematyczne kształtowanie tekstu na wzór i podobieństwo powieści, nie prowadzące jednak do pełnej z nią identyfikacji, za którego sprawą dokument utraciłby swe cechy specyficzne, decydujące o jego odrębności i właściwościach szczególnych”. Zdaniem Głowińskiego: „Beletryzacja to literackość fragmentaryczna i przygodna, upowieściowienie zaś to literackość jako podstawowa zasada wypowiedzi” (Głowiński 1997: 129).

turę faktograficzną, a Nagroda Pulitzera dla Normana Mailera za *Pieśń kata* ugruntowała ten trend. Niektórzy badacze wręcz utożsamiają narodziny gatunku z „efektem Capote’a”; to wówczas powstał neologizm „fakcja”. Amerykańską proweniencję *true crime novel* podkreśla Jen A. Huntley, wskazując, że na powstanie tej odmiany gatunkowej wpłynęła „fascynacja przemocą [...] i dążeniem do sprawiedliwości” (Huntley 2013: 269). Już wcześniej prasa groszowa przyczyniła się do powstania kategorii mordercy-celebryty, a bohaterami literackimi stali się znani z prasy zbrodniarze, na przykład Gary Gilmore, który medialną popularność zdobył dzięki domaganiu się zasądzenia kary śmierci, wbrew staraniom obrony (*Pieśń kata* Mailera – 1979, *Strzał w serce* Mikala Gilmore’a, brata Gary’ego – 1994).

Serie „Na F/Aktach” i „Prawdziwe zbrodnie”. Genologia rynkowa

Obserwowany obecnie renesans polskiej *true crime novel* wynika z popularności szeroko rozumianej literatury faktograficznej, docenianej również przez profesjonalną krytykę, czego dowodem jest Nagroda Nike 2017 dla Cezarego Łazarewicza za reportaż książkowy *Żeby nie było śladów*. Natomiast aktualizację nazwy gatunkowej zawdzięczamy dziennikarzowi Tomaszowi Sekielskiemu, który, zakładając wydawnictwo Od Deski do Deski, postanowił je wypromować projektem wydawniczym zatytułowanym „Na F/Aktach”. Udostępnił zaproszonym do współpracy pisarzom listę medialnych polskich zbrodni ostatnich dziesięcioleci, służąc też dostępem do akt sądowych. Seria promowana była właśnie etykietą gatunkową *true crime* i odwołaniem do Capote’a. Dotychczas opublikowano w niej osiem tytułów. Faktograficznym pretekstem do napisania *Preparatora* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego jest historia Adama Deptucha – pracownika łódzkiego prosektorium, który został skazany na dożywotnie więzienie za kazirodztwo, profanację zwłok i podwójne morderstwo – w 2011 roku zabił matkę i siostrę. Łukasz Orbitowski (*Inna dusza*) wybrał historię Jacka Balickiego, który w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w Bydgoszczy zamordował kuzyna i sąsiadkę, a w 2000 roku został skazany na karę dożywotniego pozbawienia wolności. Za tę książkę Orbitowski dostał Paszport Polityki. Sylwia Chutnik (*Smutek cinkciarza*) za temat utworu wybrała tajemniczą śmierć Józefa R., sopockiego spekulanta, która miała miejsce w 1985 roku (sprawa uległa przedawnieniu). Wojciech Kuczok w *Czarnej* zainspirował się historią Marioli Myszkiewicz, nauczycielki z Czarnej Białostockiej, skazanej

na dwadzieścia pięć lat więzienia za zabójstwo ucznia. Jacek Ostrowski (*Ostatnia wizyta*) powrócił do lat siedemdziesiątych i tajemniczego uprowadzenia płockiej lekarki Stefanii Kamińskiej. Anna Fryczkowska w *Równonocy* – do tajemniczych zaginięć dzieci, które elektryzowały media pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku (w województwie zachodniopomorskim zginęło wówczas czterech chłopców; sprawa nie została rozwiązana, a faktów, do których można by się w książce odnieść, było w aktach niewiele. Punkt ciężkości przeniesiony został przez autorkę z zabójcy [zabójców?] lub ofiary [?] na rodziców pozbawionych możliwości przejścia procesu żałoby).

Inspiracja sygnalizowana jest w wymienionych wyżej powieściach na karcie wydawniczej (konwencjonalna formuła: „Zarys fabuły [...] oparty jest na prawdziwych zdarzeniach”), ale wskazówki, do jakich niefikcyjnych historii autorzy się odnoszą, znaleźć można wyłącznie w wypowiedziach prasowych i przygotowanych przez wydawnictwo informacjach promocyjnych. Tylko w przypadku powieści Janusza L. Wiśniewskiego (*I odpuść nam nasze...*) w okładkowym *blurbie* podano konkrety dotyczące zbrodni, która zainspirowała pisarza – tragicznej śmierci Andrzeja Zauchy (to ofiarę zbrodni można by określić mianem celebryty. Ponadto, ponieważ Zaucha nie żyje, podanie jego nazwiska nie naraża oficyny na proces).

Z książek zrealizowanych dotąd w ramach projektu „Na F/Aktach” tylko *Bestia. Studium zła* Magdy Omilianowicz (o Leszku Pękalskim) jest zbeletryzowanym reportażem, co podkreślono w metatekście: „dziennikarski reportaż wzbogacony o fabularyzowane fragmenty” (Omilianowicz 2016: loc. 53; między innymi o rekonstrukcje zbrodni czy fikcyjną scenę, w której Pękalski wychodzi z więzienia). Nie bez znaczenia jest to, że Omilianowicz jest reporterką (na stronie wydawnictwa figuruje jako dziennikarka współpracująca z „Polityką”, „Gazetą Wyborczą” oraz „Głosem Koszalińskim” i autorka zbiorów reportaży). W dwóch książkach z serii – *Preparatorze* Deptucha i *Równonocy* Fryczkowskiej – zastosowano zabieg odwrotny: nie beletryzację, ale mimetyzm formalny, stylizację na dokument. U Fryczkowskiej forma podawcza początkowych rozdziałów to monolog wypowiedziany, w domyśle: do reporterki. Fragmenty mające udawać dokumenty wyróżnione zostały typograficznie, tak zwanym krojem maszynowym.

Powolywanie się na dziedzictwo Capote’a to w wypadku serii „Na F/Aktach” zabieg promocyjny, co jest dowodem na to, że genologia literacka (również polska) staje się coraz bardziej genologią rynkową, a tendencja do „ugatunkowienia” dotyka też literatury dokumentarnej. W podręczniku *How to Write and Sell True Crime* Gary Provost, autor poczytnych *true crime novels*, sugeruje wręcz, że w tym wypadku wskazówka gatunkowa to przede wszystkim etykieta, którą opatruje się

teksty na potrzeby rynku wydawniczego, bo pomaga ona w profilowaniu *target* (Provost 2013: loc. 157-170). O tym, że rynek zareagował na projekt Sekielskiego korzystnie, świadczyć może szybka odpowiedź wydawnictwa Agora w postaci serii wydawniczej zatytułowanej „Prawdziwe zbrodnie”. Związana z „Gazetą Wyborczą” oficyna wykorzystwała potencjał własnych autorów – dziennikarzy (*Zatoka świń* Bożeny Aksamit i Piotra Głuchowskiego, *Tabloid. Śmierć w tytule* Piotra Głuchowskiego i Marcina Kowalskiego), ale w serii wydano również tłumaczenia – *Manson. Ku zbrodni* Jeffa Guinna oraz *Nadzieja. 10 lat w ciemności* Amandy Berry i Giny deJesus – książka wspomnieniowa ofiar porywaczy, napisana we współpracy z reporterami „The Washington Post”).

True crime novels Cezarego Łazarewicza

Inny charakter niż rynkowo sprofilowane serie wydawnicze mają książkowe reportaże kryminalne Cezarego Łazarewicza i Przemysława Semczuka.

Łazarewicz, dziennikarz publikujący między innymi w „Gazecie Wyborczej”, „Polityce”, „Newsweeku” i „Wprost”, w *Eleganckim mordercy* przypomniał czytelnikom sylwetkę Władysława Mazurkiewicza, cofając się do lat pięćdziesiątych XX wieku. W *Żeby nie było śladów* zajął się sprawą zabójstwa Grzegorza Przemyska, które wstrząsnęło opinią publiczną w latach osiemdziesiątych XX wieku. Wydana w 2018 roku *Koronkowa robota*, w której Łazarewicz opisuje proces Rity Gorgonowej, dotyczy jeszcze starszej historii (międzywojnie). Wydawcy – WAB i Czarne – nie posługiwali się nazwą gatunkową. Być może dlatego, że nie było to konieczne – wszystkie sprawy wybrane zostały z dziennikarską intuicją i świadomością, że wzbudzą zainteresowanie czytelnika. Ich medialny potencjał pozostaje niewyczerpany, co potwierdza trwała obecność bohaterów tych historii w kulturze popularnej. Z kolei Władysław Mazurkiewicz („morderca z kwiatkiem”, „upiór krakowski”, „potwór z Biskupiej”) – porównywany przez współczesnych mu dziennikarzy do Eugeniusza Bodo – był bohaterem prasowego „krwawego dreszczowca kryminalnego” w odcinkach⁵. Niedawno, podobnie jak o dekadę późniejszy Karol Kot, stał się on bohaterem zrealizowanego w konwencji *noir* filmu *Śpij kochanie* w reżyserii Janusza Langa, z amantem Andrzejem Chyrą w głównej

⁵ Łazarewicz czerpał ze sprawozdań Lucjana Wolanowskiego, drobiazgowo relacjonującego proces na łamach „Expressu Wieczornego”.

roli. Książkę o Gorgonowej z jeszcze większą pewnością można uznać za reporterski *blockbuster*, przejaw *history tainment/ histotainment*⁶. Gorgonowa, której proces relacjonowany był z takim entuzjazmem, że Łazarewicz przyrównał go do medialnej „opermy mydlanej”⁷, nie przestała interesować i po wojnie, stając się między innymi bohaterką znanego filmu Janusza Majewskiego, a ostatnio i sztuki Jolanty Janiczak *Sprawa Gorgonowej*, na podstawie której zrealizowano spektakl⁸. W wywiadzie udzielonym „Wysokim Obcasom” pada określenie „Lady Makbet II RP” (Wysokieobcascy.pl 2018), a sensacyjność historii podkreślał Maciej Burda, adwokat, mówiąc: „Zamknięty krąg podejrzanych, ograniczone możliwości dowodowe. To zagadka jak z kryminału Agaty Christie” (Łazarewicz 2018: 203). W sztuce Janiczak jedna z postaci, Amerykański Producent, zachwala: „W tej sprawie każdy znajdzie coś dla siebie, niezależnie od wieku, gustu czy urzędu” (Janiczak 2015: 4), zaś Gorgonowa uznana zostaje za bohaterkę tragiczną, „wzniosłą, piękną”, taką jak Medea, Antygona, Demeter, Elektra. Podejmując wątek medialności sprawy Gorgonowej, Łazarewicz po części go tematyzuje, jak Andrew Jarecki w filmie *Sekretne życie Friedmannów*. To sytuacja, gdy „Długotrwały proces staje się faktem medialnym, który zaczyna funkcjonować samoistnie i służy jedynie podtrzymaniu sensacji dla potrzeb tworzonych wokół tego faktu show biznesu”⁹.

Dobrym kontekstem interpretacyjnym dla historycznych reportaży kryminalnych Łazarewicza wydaje się być związany z proklamowaniem Nowego Dziennikarstwa i „kreatywnej niefikcji”¹⁰ Capote’owski wariant *true crime novel*,

⁶ Neologizm powstały – na wzór popularniejszego „infotainment” – z połączenia słów „history” i „entertainment” – sprzężenie edukacji historycznej z rozrywką. Pojęcie obejmuje całe spektrum zjawisk – od wplatania w dyskurs podręcznikowy Asterixa poprzez dydaktyczny potencjał angażujących gier miejskich czy rekonstrukcji oraz muzeo-sensoria po przedstawianie postaci historycznych w taki sposób, jak celebrytów.

⁷ Ludyczny potencjał tych wydarzeń porównać można do przypadku Barbary Ubryk, również natychmiast wchłoniętego przez obieg trywialny kultury. Dość przypomnieć, że historią przetrzymywanej w zamknięciu, chorej psychicznie zakonnicy, fascynował się między innymi Żoźkiewicz z Sienkiewiczowskich *Szkieł węgłem*, a zeszyty o Ubryk czytywała też Kwiryna z *Dziewcząt z Nowolipiek* Poli Gojawicyrzyńskiej.

⁸ Janiczak otrzymała Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną 2016. Spektakl w Starym Teatrze – w reżyserii Wiktora Rubina w 2015; dla Teatroteki – w reżyserii Darii Kopiec (Świerkosz 2015).

⁹ Informacje o spektaklu ze strony teatru: <https://tcn.at.edu.pl/spektakl/sprawa-rity-g/>

¹⁰ Inne powtarzane w tym kontekście określenia to: „literary journalism”, „narrative journalism”, „creative nonfiction”, „discursive journalism”.

wypromowany przez autora krytykowaną przez wielu współczesnych teoretyków etykietą gatunkową *non fictional novel*. Tom Wolfe zachęcał do pisania przez reporterów takich tekstów, które mogłyby być „czytane jak powieści” (Wolfe 1996: 21-22), wskazując, jak „nowi” dziennikarze od zera uczą się technik realistycznych, wyeksploatowanych w beletrystyce (od Henry’ego Fieldinga, poprzez Tobiasa Smolletta po Honoré’a Balzaca i Charlesa Dickensa; Wolfe 1996: 31). Do powieści upodabnia je nie tylko okazała objętość, ale i takie zabiegi strukturalne, jak prezentacja scena po scenie (nastawienie na obraz – konsekwencja zwrotu audiowizualnego w kulturze; *televisionic journalism*; Kallan 1979: 72), inkrustowanie tekstu „symbolami statusu społecznego” (szczegółami budującymi kontekst socjalny¹¹) czy wplatanie w tekst obszernych dialogów (Capote, który nie nagrywał rozmów, chwalił się, że dysponuje słuchowym ekwiwalentem pamięci fotograficznej; de Bellis 1979: 531), a także przemyślana kompozycja. W wypadku *Z zimną krwią* upowieściowienie polega na konsekwentnym i nastawionym na efekt kontrastu przeplataniu relacjonowania działań morderców ze sprawozdaniem z wydarzeń z życia ofiar (podobny chwyt zastosował Łazarewicz w *Żeby nie było śladów*). Co istotne, w tak zwanym *non fictional novel* o powinowactwie z powieścią decydowały nie tylko walory artystyczne, ale również fikcjonalizacja. Wielokrotnie przywoływano słynne powiedzenie Capote’a, że w książkowym reportażu powinno być 90% prawdy, bo kogo obchodzi pozostałe 10% (de Bellis 1979: 531). Uzasadnione jest inkrustowanie fabuły scenami prawdopodobnymi, a wpisującymi się w wizję artystyczną autora. Zaznaczenie dokumentacji powoduje umocnienie paktu faktograficznego, ale Capote’a wielokrotnie rozliczano z prawdziwości przedstawionych sytuacji. Jack de Bellis w artykule *Visions and Revisions* (de Bellis 1979) przeprowadził drobiazgowo porównanie opowieści publikowanej w odcinkach na łamach „New Yorkera” z późniejszą wersją książkową, odkrywając liczne, mniej lub bardziej znaczące różnice (na przykład tajemnicze przemieszczenie się wytatuowanego węża z lewego ramienia Smitha na prawe, co akurat nie musi świadczyć o celowym wprowadzeniu fikcji, może być po prostu dowodem na zawodność pamięci).

Wrażenie iluzji realności budowanej na efekcie prawdopodobieństwa bywa konsekwencją przyjętej konwencji narracyjnej. W *Z zimną krwią* Capote posłużył się mimetyzmem formalnym, wprowadzając narratora wszechwiedzącego. Ukrycie typowego dla reportażu „ja”, tożsamego z autorem i zastąpienie

¹¹ Gesty, zwyczaje, szczegóły – na przykład opis mebli i tym podobne.

go literacką figurą opowiadacza, znaną z powieści realistycznej, powoduje iluzję zagładania w psychikę mordercy. Choć Capote spędził nad badaniem sprawy ponad sześć lat, wchodząc nawet w pewną zażyłość z mordercami, zaimiek „ja” w *Z zimną krwią* się nie pojawia. W tej kwestii Łazarewicz musiał iść na kompromis, co zostanie wyjaśnione w dalszej partii tekstu.

Podstawowa różnica pomiędzy powieścią Capote’a a książkami Łazarewicza wynika z odmienności dystansu czasowego. Łazarewicz nie interesują pojęte wąsko aktualia, jak w przypadku założycielskiego *Z zimną krwią* Capote’a (dziennikarz zbierał materiały w tym samym czasie, co wymiar sprawiedliwości; z zakończeniem książki musiał poczekać na rozstrzygnięcie sądu). Oczywiście nikt już nie traktuje pojęcia „reportaż historyczny” jako oksymoronu, a przypomnieć należy, że dawniej uznawano tę odmianę gatunkową za tak zwany „reportaż pośredni” (Paclawski 2005: 15, 109), domagając się jednak zaistnienia kryteriów nowości i aktualności (Paclawski 2005: 15). Te warunki zostały w reportażach Łazarewicza spełnione. Impulsem do zajęcia się sprawą Gorgonowej była próba rehabilitacji matki podjęta przez Ewę Ilić, jej starszą córkę. „Kiedy kilka lat temu córka Rity [...] ogłosiła, że będzie domagać się rehabilitacji napisały o tym wszystkie gazety i portale internetowe. Czuję, że to ludzi wciąż interesuje” – wyjaśniał Łazarewicz w jednym z wywiadów (Zaremba & Łazarewicz 2018). Autor publikacji pojechał do Trzebiatowa, żeby przeprowadzić wywiad dla portalu internetowego (o czym wspomina w prologu do książki), a z rozmowy wyklął się pomysł na reportaż. Choć było za późno, by z całą pewnością ustalić, kto zabił, to jednak reporterowi udało się przynajmniej odkryć, co mogło się dzieć z „piękną Ritą” po wojnie.

Sprawa Mazurkiewicza była interesująca nie tylko z powodu skali (ofiara „eleganckiego mordercy” padło kilkanaście osób, a wina „mordercy z kwiatkiem” nie uległa nigdy wątpliwości). *Research* ukierunkowany został na odpowiedzenie na pytanie, czy Mazurkiewicz faktycznie współpracował z Urzędem Bezpieczeństwa. Reporter poszedł tu śladem Krzysztofa Kąkollewskiego, domyślającego się, że „Mazurkiewicz mógł być jednym z agentów gestapo, którego po wojnie przewerbowała na swoją stronę NKWD” (Łazarewicz 2015: 214). Podejmując porzucony przez poprzednika temat, Łazarewicz wpisał się w trend rewizjonistyczny reportaży historycznych, skupiając się na tym, czego sprawozdawcy sądowi w tamtych latach napisać nie mogli. Na przykład cytowany w książce Marek Hłasko, który wspomina w *Pięknych dwudziestoletnich*: „Mazurkiewicz był szpiclem i prowokatorem

UB i świadkowie bali się otworzyć mordę na procesie. Wszyscy wiedzieli, że pan Władzio jest mordercą, ale wszyscy myśleli, że wykonuje wyroki swych mocodawców z UB. Trzeba pamiętać, że proces Mazurkiewicza toczył się przed Październikiem” (Łazarewicz 2015: 202). Niestety, potwierdzenia tej tezy w archiwach IPN Łazarewicz nie znalazł¹².

Piotr Mitzner, przewodniczący jury Nagrody Kapuścińskiego, tak uzasadniał na łamach „Dużego Formatu” popularność reportażu historycznego:

[...] myślę, że można tu wręcz mówić o pewnej tendencji. W zasadzie każda z finałowych książek do tego podgatunku przynależy. I każda z nich próbuje walczyć z mitami, fałszerstwami, półprawdami. Wróciliśmy do czasów, w których mity znów odgrywają bardzo ważną rolę, nierzadko scalając pewne grupy społeczne. Nieważne, że mogą być zapożyczone od sąsiada, którego nie znosimy, że w żaden sposób nie są odkrywcze – tam, gdzie pęka jakaś opowieść, narracja, trzeba ją natychmiast wypełnić mitem. A te nasze finałowe książki idą pod prąd, walczą z tym, co różne zbiorowości sobie dziś wyobrażają (Nogaś & Łazarewicz 2018).

Nowe światło padło na sprawę Przemyka, ale bynajmniej nie dlatego, że Łazarewiczowi udało się dotrzeć do niepublikowanych dotąd dokumentów (otrzymany od córki Wiktora Woroszyńskiego dziennik ojca pomógł odtworzyć klimat tamtych czasów). Choć Łazarewicz wyznał, że miał problemy z wydaniem książki, bo „lata 80. nikogo nie interesują” (Jethon & Łazarewicz 2018), w wywiadzie udzielonym Magdzie Jethon mówił już: „Pisząc tę książkę, jeszcze przed »dobrą zmianą«, byłem pewien, że piszę książkę historyczną. [...] Dziś jak patrzę na propagandę, na to, co się dzieje z mediami publicznymi, to widzę, że PiS wchodzi na te same tory. Okazuje się, że to są takie same mechanizmy. [...] Ludzie szukają analogii z tym, co jest dzisiaj. Dostałem mnóstwo maili z pytaniem: czy sprawa Przemyka wydaje mi się podobna do sprawy Stachowiaka z Wrocławia” (Jethon & Łazarewicz 2018). Jak widać, aktualizacja tematu dokonuje się po stronie odbiorcy. „Ta książka może też być przestroga przed sytuacją, w której wymiar sprawiedliwości traci niezależność i staje się instrumentem politycznej władzy” – mówił Tomasz Fijałkowski z jury Nagrody Literackiej Nike (Suława 2017). W teatrze Kry-

¹² Nowością w sprawie było dotarcie do notatek obrońcy mordercy, mecenasa Zygmunta Hofmokl-Ostrowskiego, które zostały odtajnione dopiero dziesięć lat po śmierci autora.

styny Jandy spektakl na podstawie reportażu wyreżyserował Piotr Ratajczak. Rozpoczęły się prace nad filmem, który wyreżyserować ma Jan P. Matuszyński.

Przeanalizowane pod kątem poetyki normatywnej Wolfe'a i wzorca gatunkowego Capote'a, książkowe reportaże Łazarewicza wykazują wiele podobieństw z nowodziennikarską koncepcją powieści niefikcjonalnej. Zauważalne jest przede wszystkim stosowanie chwytu „scena po scenie”. Plastyczność obrazków uwidacznia się zwłaszcza w inicjalnych fragmentach. Fabuła *Eleganckiego mordercy* rozpoczyna się od anegdoty – Stanisław Łopuszański, pierwsza ofiara Mazurkiewicza, z bólem głowy zgłasza się do szpitala. Prześwietlenie wykazuje, że w potylicy pacjenta tkwi pocisk pistoletowy. W pierwszym akapicie autor rekonstruuje uczucia ofiary.

Żeby nie było śladów inicjuje ogląd sytuacji sprzed dramatycznych wydarzeń. Łazarewicz posługuje się, jak beznamiętny rejestrator, chwytem oka kamery:

Na łóżku leży chłopiec zawinięty w śpiwór. To w zasadzie nawet nie łóżko, tylko piankowy materac rozłożony na podłodze i przykryty grubym kocem. Chodzą po nim dwa rude koty: Sabina i Rózia. Przy legowisku śpi zwinęty w kłębek kundel, trochę przypominający szpica. To Gaś.

Przez okno wpadają poranne promyki wiosennego słońca. Jest ciepło i sucho.

W pokoju stoi pianino (prezent od ojca), oparta o ścianę gitara, biurko zarzucone książkami i okładkami płyt (Łazarewicz 2017: 13).

Łazarewicz opisuje pokój Przemyka – zrekonstruowany na podstawie uważnego przeglądania zdjęć, czytania wspomnień, może i rozmów z osobami zaprzyjaźnionymi z Sadowską i jej synem – tak, by czytelnik z łatwością mógł sobie to mieszkanie wyobrazić. Co więcej, tworzy iluzję, jakby w tym pokoju był. Cytuje nawet wiersz Rafała Wojaczka, „wykaligrafowany zieloną kredką” nad pianinem na ścianie¹³ (Łazarewicz 2017: 13). Za pomocą środków językowych Łazarewicz buduje dioramę, modelarską makietę. Ta technika kojarzy się z „The Nutshell Studies of Unexplained Death” – mi-

¹³ I przykład drugi, opis procesu: „W czarnej todze z czerwonym żabotem, krokiem kawalerzysty, wczesnym wtorkowym rankiem do sali rozpraw wypełnionej po brzegi kamerami, reflektorami, mikrofonami radiowymi wchodzi przysadzista tleniona blondyna – prokurator wojewódzka Wiesława Bardon, zwana Bardonową” (Łazarewicz 2018: 266).

niaturowymi scenami zbrodni rekonstruowanymi w formie domków dla lalek przez Frances Glessner Lee w latach czterdziestych XX wieku¹⁴.

Jeszcze odważniej, bo od rekonstrukcji **snu**, rozpoczyna się *Koronkowa roboty*. Czytelnik zanurzony zostaje *in media res*, w sam środek zdarzeń (należy podkreślić, że fikcjonalnych):

Wyłonił się z mroku i leci wprost na niego. Jest mały i bardzo kolorowy. Zmącony umysł podpowiada inżynierowi, że to koliber. Widział podobnego w książce. Być może w encyklopedii u Trzaski, Everta i Michalskiego? Miał turkusowe piórka, pomarańczowy dziób i mały czarny ogonek.

Tylko skąd się wziął w Galicji, u podnóża Karpat, w środku śnieżnej, mroźnej zimy? Nawet on – inżynier architekt – wie, że kolibry żyją w tropikalnych lasach Ameryki Południowej. Zastanawia się nad tym i patrzy na swoją wielką, pomarszczoną dłoń, z której ptak zabiera ziarenko, podfruva do jego ust i próbuje mu je wcisnąć pod siwiejący wąs.

I wtedy jego turkusowe piórka zmieniają się w szare, dziób się zakrzywia, zaostwiają się pazury, puchnie głowa i korpus. Już nie jest kolibrem, ale sępem. Jego bure skrzydła są tak wielkie, że zasłaniają niebo. Wbijają ostre szpony w pierś inżyniera, a zakrzywionym dziobem próbuje rozpruć aortę. Nim tryśnie z niej krew, do snu wdziera się krzyk czternastoletniego chłopca (Łazarewicz 2018: 11).

Po lekturze bibliografii reportażu Łazarewicza można się domyślić, że barwny opis snu powstał na bazie zapisków Zaremby; Łazarewicz podaje w spisie źródeł wydany w formie książkowej pamiętnik *Spowiedź ojca zamordowanej Lusi*. W tekście reportażu tego nie zaznaczono.

Zbudowana za pomocą detali plastyka opisu zbliża poetykę reportażu kryminalnych Łazarewicza do protorealistycznych szkiców, ale pełni nie tylko funkcję literacką. Przesycenie szczegółem, które można nazwać redundancją faktograficzną, służy podtrzymaniu paktu faktograficznego. Na przykład relacjonując proces Przemyka, Łazarewicz pisze: „Gdy prokurator Bardonowa rozpoczyna po południu swą oskarżycielską mowę, kierują się na nią wszystkie obecne w sali 244 obiektywy i mikrofony” (Łazarewicz 2017: 266). W powieści taka drobiazgowość nie byłaby konieczna, tu zaświadcza o kompletności *researchu* – ale też nakłada

¹⁴ O walorach nie tylko edukacyjnych (szkolenie detektywów jak oceniać dowody w miejscu zbrodni), ale też i artystycznych. Kontynuacja: Ilona Gaynor, Abigail Goldman czy Randy Hage.

na autora obowiązek odwołania do źródeł, jeśli nie w metatekście (wydane przez Czarne reportaże Łazarewicza mają przypisy źródłowe¹⁵), to w wywiadach. Pisząc *Żeby nie było śladów*, Łazarewicz korzystał między innymi z dziennika Wiktora Woroszyłskiego, który udostępniła mu córka pisarza. W jednym z wywiadów opowiadał: „Dla mnie te skrupulatne zapiski były bardzo cenne, pomagały wejść w atmosferę stanu wojennego, kiedy to wszystko się dzieje, oddać klimat tego systemu. Są tam np. opisy przesłuchań prowadzonych przez jedną z najbardziej zniechęconych postaci w Warszawie, prokurator Annę Detko-Jackowską. Drobnymi szczegółami dotyczące jej strojów, dekolty, makijażu – pozornie bez znaczenia, ale to dzięki tym realiom książka nabiera wiarygodności, przestaje być tylko suchym zapisem faktów” (Orzechowski & Łazarewicz 2018). Capote nazywał tę technikę „destylacją rzeczywistości” (Voss 2011: 80).

Kopalnią wiedzy o detalach były akta. Na pytanie, czy można by napisać tę książkę bez tomów akt z Instytutu Pamięci Narodowej i prokuratury, Łazarewicz odpowiedział: „Niemożliwe, pamięć ludzka jest zbyt dziurawa” (Skworz & Łazarewicz 2016). I dodał: „IPN, jak odkurzacz, zasysał wszystko – i pierdoły, i cuda” (Skworz & Łazarewicz 2016). Szczęście miał również w przypadku sprawy Gorgonowej. Tu pomocą służyli skupiający się na szczegółach śledztwa dziennikarze.

Ważne jest wszystko: w co jest ubrana, jak uczesana, czy idzie pewnie, czy się uśmiecha, jak siada, gdzie patrzy. Te szczegóły można każdego dnia znaleźć w gazetach. Stąd wiadomo, że drugiego dnia rozprawy, we wtorek 26 kwietnia 1932 roku, ma znów selskinowe futro, wypieki na policzkach i na salę rozpraw wkracza pewnym, równym krokiem (Łazarewicz 2018: 75).

Z trzech analizowanych reportaży książkowych Łazarewicza najbardziej przemyślaną kompozycję ma *Żeby nie było śladów*. Podobnie, jak w *Z zimną krwią* Capote’a, jej dominantą jest paralelizm, przeplatanie dwóch planów w jednym prezentowana jest właściwa akcja i mechanizm działania władzy, w drugim autor skupia się na pojedynczym człowieku i jego dramatach. Łazarewicz relacjonuje wydarzenia miesiąc po miesiącu – od 12 maja 1983 roku, dnia, w którym syn opozycyjnej poetki Barbary Sadowskiej zostaje

¹⁵ Nieobligatoryjne w reportażu, który nie jest przecież pracą naukową. Zaświadczają, że na przykład wplecione w narrację dialogi nie są wytworem wyobraźni. Z dokumentacji czytelnik dowiaduje się, które wypowiedzi z jakich protokołów pochodzą, a który fragment jest cytatem z listu Sadowskiej.

pobity – aż po 16 lipca 1984 roku, procesu, w którym zomowcy, Ireneusz Kościuk i Arkadiusz Denkiewicz, zostają uniewinnieni. Prezentacja sceniczna i rezygnacja z manifestowania dystansu czasowego sprawia, że – mimo eksponowania dat – czytelnik ma wrażenie uczestniczenia w wydarzeniach. Rekonstrukcję piętnastu miesięcy zmagani prowadzących do zatuszowania udziału milicji w zdarzeniu Łazarewicz przeplata fragmentami przybliżającymi *dramatis personae*, z naciskiem na tych, których można uznać za poszkodowanych przez system. Oprócz Barbary Sadowskiej, matki Przemyska, są to Cezary F., główny – i niezłomny – świadek, przyjaciele zabitego maturzysty oraz działający w jego sprawie adwokat. Miniportrety osób, z którymi Łazarewiczowi udało się po latach spotkać i porozmawiać, przedstawione zostały w formie monologów, co podkreśla ich dokumentalny charakter.

W historycznych reportażach kryminalnych Łazarewicz wyraźnie widać negocjowanie gatunku, rozpiętego pomiędzy dziennikarstwem a literackością. Na reportażowe rusztowanie (redundancja faktograficzna, ekspozycja „ja” tożsamego z autorem) Łazarewicz nakłada powieściową fasadę. „Rola reportażu zawsze było informowanie [...]. Trzeba jednak pamiętać, że w czasach powszechnego dostępu do internetu, kiedy informacje na temat światowych wydarzeń mamy w swoim telefonie, znaczenie informacyjnej warstwy reportażu książkowego się zmienia” – zauważył celnie Rafał Hetman (Hetman 2018). Starając się ukształtować tekst tak, by „czytało się go jak powieść”, Łazarewicz dba o podtrzymanie paktu faktograficznego. Wyraźnie widać to zwłaszcza w reportażach opublikowanych przez Czarne, *Żeby nie było śladów* i *Koronkowa robota*, które podzielone zostały na dwie części. Po fragmentach zbeletryzowanych następują zdecydowanie reporterskie, w których autor skupia się na odślanianiu kulis zbierania materiału i akcentuje, co nowego w sprawie udało mu się dowiedzieć (na przykład w książce o Przemysku Łazarewicz ustala, co się dzieje z odpowiedzialnym za śmierć maturzysty zomowcem informując, że Ireneusz Kościuk przeprowadził się do Włoch. Reporter ogląda go na zdjęciach zamieszczonych na facebookowym profilu żony: „Nie jest zbyt podobny do tego człowieka, którego znam ze zdjęć w sali sądowej. Tam zawsze był zasępiony, bez uśmiechu, z szarymi oczami bez wyrazu. Tu na każdej fotografii się śmieje. Być może dlatego, że na żadnej ławie oskarżonych już nie usiadzie”; Łazarewicz 2017: 307). W *Koronkowej robocie* rekonstruktor – nie tyle kryminolog-detektyw, co poszukujący reporter śledczy – ujawnia się, by pochwalić się trudami *researchu*; jeden z podrozdziałów zatytułowany został: *Szukam jej po omacku*. Re-konstrukcja ma tu dwa zna-

czenia i jest strategią nie tylko reporterską (próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, „jak było naprawdę”), ale również artystyczną (odtworzenie jako rearanżacja elementów wydestylowanych – jak to ujął Capote – z rzeczywistości). Wspólne z Capote’owskim wariantem *true crime novel* jest też dążenie do uniwersalizacji, „wyjścia ponad konkretny czas i miejsce” (Nogaś 2018). *Koronkowa robota*, w interpretacji autora, „To jest opowieść o Polsce przedwojennej, plotce, instynktach stadnych i o dziedziczeniu zbrodni” (Zaremba 2018)¹⁶. Sprawa Przemyska „To jest reportaż o kłamstwie. O tym, jak mając we władaniu prasę, radio, telewizję, służby prasowe, można odwracać kota ogonem, zamiatać niewygodne sprawy pod dywan i zacierać wszystkie ślady. Gdy oddawałem *Żeby nie było śladów* do redakcji w 2015 r., wydawało mi się, że jedynie odtworzyłem historię, opowiedziałem, o czymś, co już przeminęło. Ale szybko zrozumiałem, że niekoniecznie...” (Nogaś 2017).

Przemysław Semczuk – od reportażu do powieści

Autorem, który intencjonalnie korzysta z warsztatu reporterskiego, nie unikając beletryzacji i wykazując się świadomością gatunkową, jest również Semczuk, dziennikarz współpracujący między innymi z „Newsweekiem” i „Wprost”, autor historycznych książek reporterskich o śląskich seryjnych mordercach: *Wampir z Zagłębia* (o sprawie Zdzisława Marchwickiego, zabijającego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku) i *Kryptonim „Frankenstein”* (o Joachimie Knychale, którego media nazwały „śląskim Frankensteinem”, mordującego na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku).

Intencja, z jaką Semczuk pisał pierwszą z wymienionych pozycji, jest prymarnie dziennikarska; można ją, jak w przypadku książek Łazarewicza, nazwać rewizjonistyczną. Semczuk chciał ustalić, czy Marchwicki faktycznie był zabójcą, czy też stał się ofiarą pokazowego procesu. Po wnikliwym – jak można wnosić z lektury – przeglądzie wszystkich dokumentów autor publikacji dochodzi do wniosku, że Marchwiccy padli ofiarą systemu (jeden z wykorzystanych cytatów: „Gdyby jakiś komputer mógł wytypować sprawcę, to

¹⁶ Winę po matce odziedziczy urodzona w więzieniu córka Ewa, na którą w sierocińcu wołano „Gorgonicha”.

dzisiaj nie mielibyśmy przestępstw. To była bajka na potrzeby propagandy. Gazety o tym pisały, aby ludzie wierzyli, że jak milicja chce, to każdego znajdzie” (Semczuk 2016: loc. 3643-3645). Zamiast literackiej konstrukcji narracyjnej, instancją podawczą w tekście pozostaje reporterskie „ja”, które nie tylko dokonuje *researchu*, ale też interpretuje jego wyniki: „Czytając akta sprawy, publikacje prasowe, relacje świadków, a nawet zeznania samego Marchwickiego, wielokrotnie wątpiłem. Raz byłem przekonany o jego winie, by już po chwili uznać go za niewinnego. Nie udało mi się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy Zdzisław był Wampirem. Mam jednak na ten temat własne zdanie” (Semczuk 2017: loc. 3820-3823). Reportażowa pozostaje też struktura książki – kolaż dokumentów, cytaty z odniesieniem do źródła, mowa niezależna (na przykład „Elżbieta Cierlica nie pracuje już w zawodzie, ale zgodziła się opowiedzieć o kulisach procesu i pisania reportażu. Oto jej relacja. Uczyłam się na procesie Gerharda. A potem dostałam Marchwickiego [...]”; Semczuk 2017: loc. 3484-3486).

W przypadku książki o Knychale Semczuk wybrał opowieściowienie. Reportaż rozpoczyna metatekst, mający na celu doprecyzowanie gatunkowe (stanowiący zarazem zawarcie z czytelnikiem paktu faktograficznego): „Jest to fabularyzowana opowieść osnuta na faktach. Imiona i nazwiska znacznej części bohaterów książki zostały zmienione ze względu na ich prawo do prywatności” (Semczuk 2017: loc. 81-82). We wstępie autor publikacji wyjaśnia:

Często słyszę głosy, że książka dokumentalna jest trudna i ludzie boją się tego gatunku, że wolą zmyślane historie kryminalne, opisane w łatwiejszej w czytaniu formie fabularnej. I dlatego właśnie zdecydowałem się na taką formę książki dokumentalnej, która bardziej jednak przypomina powieść. Oczywiście dialogi i część opisów to moja kreacja literacka, ale oparta na faktach (Semczuk 2017: loc. 95-97).

Podobnie jak w powieściach Łazarewicza, *Kryptonim „Frankenstein”* rozpoczyna scenka, pokazująca zdarzenie prawdopodobne:

Wysoki mężczyzna w eleganckim czarnym garniturze przeciskał się pomiędzy podróżnymi stojącymi na korytarzu. W końcu dotarł do przedziału, w którym było jedno wolne miejsce. „To tu!” – upewnił się, sprawdzając numer na drzwiach. Skinął głową do pozostałych podróżnych, przepaszając za potrącanie nóg siedzą-

cych, po czym usiadł przy oknie. Przez chwilę szukał czegoś w czarnej skórzanym teczce, którą postawił na kolanach. Wreszcie wyjął z niej i położył na stoliku książkę, egzemplarz „Trybuny Ludu”, termos i zawiniętą w papier śniadaniowy kanapkę. Potem wstał i umieścił teczkę na półce na bagaż podręczny. Siedząca naprzeciwko dziewczynka nie odrywała od niego wzroku.

– Pan też do Krakowa? – zapytała, uśmiechając się i patrząc mu prosto w oczy (Semczuk: loc. 107-113).

Pisząc książkę o Knychale, Semczuk wybrał rozwiązanie kompromisowe pomiędzy dokumentarnością a literackością. Faktograficzność wyznaczają takie elementy, jak na przykład formuły inicjalne rozdziałów (miejsce i data). Pretekstem do zacytowania fragmentu z prasy jest scena, w której bohater czyta gazetę, ale po wyróżnionym typograficznie cytacie znajduje się odnośnik kierujący czytelnika do źródła. Rozdziały czysto powieściowe przeplatane są takimi, w których narrator jest tożsamy z autorem – reporterem prowadzącym śledztwo, na przykład docierającym do akt (Semczuk nie zrezygnował więc z reporterskiego „ja”). Książka zaczyna się jak powieść, ale jej zakończenie jest reporterskie (w *Epilogu* autor zawarł krótki opis wykonania wyroku śmierci). Intencja reporterska podkreślana jest też przez akcentowanie wagi *researchu* (analizując badania poprzedników, Semczuk odkrywa, że żaden z autorów nie zaglądał do akt Knychwały).

Kryptonim „Frankenstein” to etap przejściowy, bo droga Semczuka prowadzi od reportażu upowieściowionego do powieści opartej na faktach. W *Tak będzie prościej* dziennikarz porzuca formułę reportażową, ale podkreśliła faktograficzny punkt wyjścia (aneksem jest przedrukowany artykuł opublikowany przez autora w „Newsweeku”). W metatekście *Od autora*, który umieszczony został nie na początku, ale w zakończeniu powieści, co też jest nie bez znaczenia, Semczuk wyjaśnia, że fabuła powieści „oparta została na prawdziwych wydarzeniach ze stycznia 1993 roku i nierozwiązanej do dzisiaj sprawie zabójstwa Tadeusza Stecia [chodzi o znanego przewodnika sudeckiego – I. A.] [...]. Jednak wiele wątków i występujących w książce postaci to literacka fikcja. Podobieństwo do autentycznych osób i wydarzeń jest przypadkowe” (Semczuk 2018: loc. 4587 i następne). Od reportażu odróżnia *Tak będzie prościej* również rezygnacja z reporterskiego „ja” – narrator jest trzecioosobowy.

Podsumowanie. Intencja reporterska

Zarówno Łazarewicz, jak i Semczuk w reportażach historycznych realizują Capote’owski wzorzec *true crime novel*, którego podstawowym wyznacznikiem jest intencja reporterska (udokumentowanie *researchu* i wskazanie nowych faktów w sprawie postrzegane jest przez autora jako ważniejsze niż sposób opowiedzenia historii). Analiza dziennikarsko-literackich tekstów odnoszących się fabularnie do prawdziwych zbrodni pokazuje jednak, że genologiczna etykieta stworzona na potrzeby marketingowe nie musi odpowiadać zawartości, czego przykładem jest większość publikacji ze wspomnianej serii „Na F/Aktach” (powieści zainspirowane prawdziwymi zdarzeniami). Z drugiej strony, historyczny reportaż kryminalny wcale nie musi przyjmować formy *true crime novel*. Dowodem jest książka Ewy Żarskiej *Łowca. Sprawa Trynkiewicza*. Dziennikarka telewizyjna opowiada w niej o „wampirze/ szatanie z Piotrkowa”, skazanym w 1989 roku na karę śmierci za zamordowanie czterech chłopców (karę zamieniono na więzienie, Trynkiewicz jest na wolności).

Łowca jest klasycznym reportażem, na co wskazują między innymi: redundancja faktograficzna (mnogość dat, cytatów z akt sprawy – protokołów przesłuchań, notatek służbowych, listów) i dokumentalny styl (fragmenty, w których pojawia się odautorskie „ja”, niewiele różnią się stylistycznie od cytatów), ukierunkowany nie tylko na podtrzymanie paktu faktograficznego, ale i stworzenie tła dekady (lat osiemdziesiątych XX wieku). Oto przykład:

Zwłoki w lesie leżały w foliowych workach, były nadpalone, owinięte w szmaty. Obok, na ściółce leżało puste opakowanie po klubowych – w latach 80. ulubionych, bo dostępnych, papierosach Polaków. Paczka kosztowała wtedy 10 złotych. Lekarze z Wojskowej Akademii Medycznej w Łodzi oznaczyli zwłoki numerami 4, 5 i 6 (Żarska 2018: 17).

W miejscach, w których Łazarewicz i Semczuk zdecydowaliby się na fabularyzację, w tekście Żarskiej pojawiają się cytaty (poprzez fragmenty zeznań przeplatane streszczeniami opowiedziane są na przykład spotkania Trynkiewicza z ofiarami). Autorka *Łowcy* zrezygnowała nie tylko z upowieściowienia, lecz nawet z beletryzacji – chyba że uznać „przygodną literackość”, o której pisał Głowiński (Głowiński 1997), za naturalną konsekwencję budowania dłuższego tekstu.

Źródła cytowań

- AKSAMIT, BOŻENA, PIOTR GŁUCHOWSKI (2016), *Zatoka świń*, Warszawa: Agora.
- CHUTNIK, SYLWIA (2016), *Smutek cinkciarza*, Warszawa: Od Deski do Deski.
- DE BELLIS, JACK (1979), 'Visions and Revisions: Truman Capote's „In Cold Blood”', *Journal of Modern Literature*: 1, ss. 519-536;
- FRYCZKOWSKA, ANNA (2018), *Równonoc*, Warszawa: Od Deski do Deski.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1997), 'Dokument jako powieść', w: Michał Głowiński, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków, ss. 125-142.
- GŁUCHOWSKI, PIOTR, MARCIN KOWALSKI (2015), *Tabloid. Śmierć w tytule*, Warszawa: Agora.
- HETMAN, RAFAŁ (2018), online: <https://czytamrecenzuje.pl/1420/co-sie-zmienia-w-polskim-reportazu-o-tendencjach-slow-kilka> [dostęp: 07.11.2018].
- HUNTLEY, JEN A. (2013), 'True Crime Novels', w: J.S. Rubin, S.E. Casper, P.S. Boyer (red.), *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, vol. 2, Oxford: Oxford University Press, ss. 268-269.
- JANICZAK, JOLANTA (2015), *Sprawa Gorgonowej*, online; <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2016/04/Sprawa-Gorgonowej-Jolanta-Janiczak.pdf> [dostęp: 05.06.2018].
- JETHON, MAGDA, CEZARY ŁAZAREWICZ (2018), online: <https://koduuj24.pl/cezary-lazarewicz-nie-trzeba-duzo-zeby-czlowiek-sie-zeswinil/> [dostęp: 07.11.2018].
- KALLAN, R.A. (2001), 'Style and the New Journalism: A Rhetorical Analysis of Tom Wolfe', w: Harold Bloom (red.), *Tom Wolfe*, Broomall: Chelsea House Publishers, ss. 71-83.
- KLIMKO-DOBRZANIECKI, HUBERT (2015), *Preparator*, Warszawa: Od Deski do Deski.
- KUCZOK, WOJCIECH (2017), *Czarna*, Warszawa: Od Deski do Deski.
- ŁAZAREWICZ, CEZARY (2015), *Elegancki morderca*, Warszawa: WAB.
- ŁAZAREWICZ, CEZARY (2016), *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyska*, Wołowiec: Czarne.
- ŁAZAREWICZ, CEZARY (2018), *Koronkowa robota. Sprawa Gorgonowej*, Wołowiec: Czarne.
- MURLEY, JEAN (2008) *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, Westport, Connecticut, London.

- NOGAŚ MICHAŁ, CEZARY ŁAZAREWICZ (2017), ‘Nike 2017. Cezary Łazarewicz: Po zabójstwie Przemyska władza oczerniała sanitariuszy, dziś prowadzi kampanię przeciw sędziom. Mechanizm jest ten sam’, online: <http://wyborcza.pl/7,75517,22457600,nike-2017-cezary-lazarewicz-po-zabojstwie-przemyska-wladza.html> [dostęp: 08.11.2018].
- NOGAŚ MICHAŁ, PIOTR MITZNER (2018), ‘W reportażu drażnią mnie klisze, epatowanie, efekciarstwo. Rozmowa z przewodniczącym jury Nagrody Kapuścińskiego’, online: <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,23376254,piotr-mitzner-w-reportazu-draznia-mnie-klisze-epatowanie.html> [dostęp: 07.11.2018].
- OMILIANOWICZ, MAGDA (2016), *Bestia. Studium zła*, Warszawa: Od Deski do Deski.
- ORBITOWSKI, ŁUKASZ (2015), *Inna dusza*, Warszawa: Od Deski do Deski.
- ORZECZOWSKI, HUBERT (2018), online: <http://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/cezary-lazarewicz-zeby-nie-bylo-sladow-sprawa-grzegorza-przemyska-wywiad,artykuly,416872,1.html> [dostęp: 07.11.2018].
- OSTROWSKI, WITOLD (2012), ‘Newgate Novel’, w: Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN, ss. 606-607.
- PACŁAWSKI JAN (2005), *O reportażu i reportażystach*, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.
- PROVOST GARY (2013), *How to Write and Sell True Crime. How to Spot Local Stories and Turn Them into Gripping National Bestsellers*, Kindle Edition.
- SEMCZUK, PRZEMYSŁAW (2016), *Wampir z Zagłębia*, Kraków: Znak.
- SEMCZUK, PRZEMYSŁAW (2017), *Kryptonim „Frankenstein”*, Warszawa: WAB.
- SEMCZUK, PRZEMYSŁAW (2018), *Tak będzie prościej*, Poznań: Rebis.
- SKWORZ, ANDRZEJ, CEZARY ŁAZAREWICZ (2016), ‘Jestem nieczuły – rozmowa z Cezarym Łazarewiczem’, <https://www.press.pl/magazyn-press/artykul/44093,jestem-nieczuly> [dostęp: 07.11.2018].
- SUŁAWA, ALEKSADRA (2017), *Żeby nie było śladów to przelom w historii nagrody*, online: <https://dziennikpolski24.pl/nike-dla-zeby-nie-bylo-sladow-to-przelom-w-historii-nagrody/ar/12540976> [dostęp: 07.11.2018].
- SZREDER, MARTA (2015), *Lolo*, Kraków: Znak.
- VOSS, RALPH F. (2011), *Truman Capote and the Legacy of „In Cold Blood”*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- WIŚNIEWSKI, JANUSZ LEON (2015), *I odpuść nam nasze...*, Warszawa, Od Deski do Deski.

- WOLFE, TOM (1996), *The New Journalism. With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson*, London: Picador.
- ZAREMBA, MACIEJ, CEZARY ŁAZAREWICZ (2018), online: <https://histmag.org/Cezary-Lazarewicz-Sprawa-Gorgonowej-to-była-opera-mydlana-rozgrywająca-sie-na-oczach-przedwojennej-Polski-16660> [dostęp: 07.11.2018].
- ŻARSKA, EWA (2018), *Łowca. Sprawa Trynkiewicza*, Kraków, Znak.