
Dociekania

Fakty, fikcje, niefikcje. Trzy uwagi o gatunkach granicznych

Paweł Zajas

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 6, S. 210–222

DOI: 10.18318/td.2019.6.12 | ORCID: 0000-0001-6041-297X

1.

Non-profit, non-governmental, non-fiction – wszystkie trzy terminy, zauważa holenderski pisarzy i krytyk Matthijs de Ridder, łączy (auto)definicja wyrażona przez negację. Mówią do nas: jestem przedsiębiorstwem, ale nie przynoszę zysków, dbam o dostępność żywności i pomoc medyczną, lecz nie mam związków ze strukturami rządowymi, opowiadam, ale nie jestem literacką fikcją. Podczas gdy ostentacyjność, z jaką organizacje pożytku publicznego i instytucje pozarządowe podkreślają swój apolityczny/ideowy charakter, jest w pełni zrozumiała, to literatura niefikcjonalna wciąż pozostaje osobliwym fenomenem. W dwóch pierwszych przypadkach chodzi o stworzenie widocznego dystansu, w trzecim na odwrót: o zaakcentowanie bliskich związków z typem tekstów, od którego zarówno zainteresowani autorzy, jak i wydawcy odgradzają się za pomocą prefiksu¹.

Rodzaj relacji pozostaje jednak dość nieokreślony. Gatunkowej różnorodności (autobiografie, biografie, proza

Paweł Zajas – profesor na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz badacz stowarzyszony (*research fellow*) na University of Pretoria (RPA). W obszarze jego zainteresowań znajdują się kwestie dotyczące literatury niefikcjonalnej, transferu kultury oraz socjologii literatury. W latach 2017–2019 prowadzi badania w Deutsches Literaturarchiv Marbach jako stypendysta Fundacji im. Alexandra von Humboldta.

1 M. de Ridder *Waargebeurd, ja maar hoe? Over literaire non-fictie*, <https://www.passaporta.be/nl/magazine/waargebeurd-ja-maar-hoe-over-literaire-non-fictie> (15.02.2019).

podróżnicza, eseje, tematyczne monografie) towarzyszy wieloraka nomenklatura. W Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych w obiegu znajduje się zarówno termin *literary non-fiction*, jak i *new non-fiction* – w analogii do *new journalism* Toma Wolfe’a, poniekąd ojca chrzestnego gatunku. Niemcy posługują się niezwykle pojemną kategorią *Sachbuch*, choć w ostatnich latach co raz częściej piszą także o *erzählendes Sachbuch*. Francuzi dzielnie opierają się anglosaskim wpływom i zważają wszystko, co posiada literacką wartość, *littérature*; niefikcjonalny charakter prozy sygnalizują dodatkowo kwantyfikatory: *essais* lub *documents*. Duńczycy znaleźli za to salomonowe rozwiązanie: prozę niefikcjonalną określają terminem *faklitteratur*, a fikcjonalną *skjønitteratur*. Holendrzy raz używają terminu *litteraire non-fictie*, innym razem *verhalende non-fictie*, a na potrzeby prezentacji tego typu tekstów na rynkach zagranicznych wybierają pojęcie *quality non-fiction*².

Przywołany holenderski przypadek pozostaje również ilustratywny dla polityki kulturalnej, za pomocą której udało się stworzyć rozpoznawalną literacką markę. Rosnąca w drugiej połowie lat 90. XX wieku popularność takich autorów jak Geert Mak, Joris Luyendijk, Judith Koelemeijer czy Frank Westerman została niemal natychmiast podchwyciona przez Holenderskie Stowarzyszenie Wspierania Produkcji Literackiej i Przekładów (NLPVF)³.

2 M. Valken *De Nederlandse (litteraire) non-fictie in vertaling*, „Ons Erfdeel” 2001 nr 1, s. 139.

3 Rosnąca popularność literatury niefikcjonalnej w Holandii jest faktem wielokrotnie przywołanym przez krytyków i historyków literatury. Przydatnym narzędziem byłyby w tym kontekście konkretne liczby ilustrujące wysokość nakładów, sprzedaży czy handel licencjami do wydań zagranicznych. Takimi danymi niestety nie dysponujemy. Holenderski system klasyfikacji książek (*Nederlandse Uniforme Rubrieksindeling*, NUR) – trójliczbowy numer przypisywany wszystkim drukom przez wydawców lub Centralną Izbę Książki (*Centraal Boekhuis*) – posiada wprawdzie rubrykę „literatura niefikcjonalna”, jest ona jednak zarezerwowana tylko dla biografii pisarzy, ich korespondencji, esejów i czasopism literackich (320–323). We wszystkich trzech przypadkach kategorią nadrzędną jest „fikcja literacka” (300–399). Z kolei nadrzędna kategoria „non-fictie” (600–699) dedykowana jest literaturze specjalistycznej. Wydawcy, których wybory przekładają się następnie na dostępne statystyki, skłaniają się najczęściej do kodowania literatury niefikcjonalnej jako powieści (301). Tak oznaczono przykładowo *W Europie. Podróże przez dwudziesty wiek* Geerta Maka (2004, wyd. pol. 2008); powieściową klasyfikację mają również znane polskiemu czytelnikowi książki Franka Westermana – *Inżynierowie dusz* (2002, wyd. pol. 2007), *El Negro i ja* (2004, wyd. pol. 2015), *Ararat* (2007, wyd. pol. 2009), *Czysta biała rasa* (2010, wyd. pol. 2014) i *Martwa dolina* (2013, wyd. pol. 2017). Incydentalnie zastosowano klasyfikację pomocniczą: historia powszechna (680) oraz podrózpisarstwo (508). W odniesieniu do niemieckiego rynku książki napotykamy na identyczny problem. Coroczne statystyki Börsenverein des Deutschen Buchhandels dzielą produkcję wydawniczą na „Sachgruppen” (np. informatyka, filozofia, psychologia, technika, sztuki piękne i rozrywka etc.).

Decyzji o stworzeniu programu promocji literatury niefikcyjnej towarzyszyła zorganizowana w listopadzie 1998 roku konferencja „Literature and literary non-fiction: what's the difference?”, podczas której wydawcy, autorzy i tłumacze poszukiwali odpowiedzi na pytanie o kryteria selekcji tekstów. Ustalenia okazały się pragmatyczne i z perspektywy genologicznej nienormatywne: *littéraire non-fictie* zdefiniowano jako „wysokiej jakości prozę”, charakteryzującą się dodatkowo „oryginalnym ujęciem tematu”. Zgromadzeni eksperci byli zgodni, że literatura *stricte* naukowa oraz wszelkiego rodzaju poradniki nie będą brane pod uwagę; wyznaczenie wyraźnej granicy uznano jednak za zadanie niewykonalne⁴. Symposium zostało przekształcone w odbywającą się co dwa lata „International Non-Fiction Conference” – narzędzie ewaluacji polityki subsydiarnej, która z niderlandzkiej literatury niefikcyjnej uczyniła pożądany towar eksportowy. W tym celu stworzono również dodatkowe fora: kwartalnik „Quality Non-Fiction from Holland” prezentuje najważniejsze nowości wydawnicze⁵, a Amsterdam Fellowship for International Publishers daje redaktorom wydawniczym najważniejszych światowych oficyn możliwość osobistego poznania autorów, tłumaczy i holenderskich wydawców⁶.

W dalszej części moich uwag podejmuję trzy wątki. Po pierwsze, zadaję pytanie o genologiczną refleksję nad pisarstwem niefikcyjnym/faktograficznym. Po drugie, zwracam uwagę na to, że płynna granica między fikcyjnością a faktualnością od zawsze by(wa)ła dla literaturoznawstwa kontrowersyjna i pozostawała nieustannym źródłem irytacji. Po trzecie, przypominam, że problem, z którym boryka się powieściowa fikcja w momencie operowania rzeczywistymi zdarzeniami, jest nie mniejszy od tego, który przytrafia się literaturze niefikcyjnej balansującej między referencjalnością a literacką narracją.

2.

Szeroko pojęta literatura niefikcyjna, rozumiana jako wydzielony obszar badań, zwróciła uwagę (przede wszystkim germanistycznego)

4 V. van Schagen *A hybrid art. Literary non-fiction in the Netherlands and non-fiction Translation Policy*, Utrecht University, Utrecht 2009, s. 29-32.

5 Zob. <http://www.letterenfonds.nl/en/publication/150/quality-non-fiction-from-holland-august-2018> (25.2.2019)

6 Zob. <http://www.letterenfonds.nl/nl/bezoekersprogramma> (25.02.2019).

literaturoznawstwa w latach 60. XX wieku. Ten pierwszy rozpoznawczy etap miał charakter historyczno-hermeneutyczny: poszerzał tradycyjną triadę gatunkową (epika, liryka, dramat) o tzw. czwarty gatunek, mający pomieścić wszelkie niefikcjonalne formy prozatorskie. Friedrich Sengle odniósł się w swojej mowie inauguracyjnej, wygłoszonej w 1966 roku na Uniwersytecie w Monachium, do postulatu politologa i dziennikarza Dolfia Sternbergera, przedkładając program „jeśli nie przewyżczeni, to przynajmniej poluzowania panującego u nas zawężenia rozumienia terminu «literatura»”⁷. Pisał:

To właśnie jego [Sternbergera – przyp. P.Z.] głos utwierdził mnie w przekonaniu, że mimo triadycznych tradycji zakorzenionych w antyku i renesansie, impuls dla stworzenia dogmatu o gatunkowej triadzie wyszedł nie z klasycyzmu jako takiego, lecz powodowany był idealistyczną spekulacją, która go dodatkowo pogłębiła. Jeśli nie damy się zwieść społecznym i historycznym założeniom, wówczas dostrzeżemy w dowartościowaniu tekstów dydaktycznych i publicystycznych ten sam systematyczny trend, mianowicie nowe spojrzenie na literackie formy, które nie należą do wąskiego kręgu poetyki. [...] Pojęcie czwartego gatunku jest w tym kontekście kuszące. Być może byłoby jednak lepiej całkowicie zrezygnować z liczenia, ponieważ istnieje niezliczona ilość form, ich granice zawsze pozostają płynne, [...] gdyż również w obrębie epiki, dramatu i liryki wciąż wykształcały się gatunki posiadające jasno zdefiniowane społeczne przeznaczenie.⁸

W latach 90. XX wieku studia kulturowe wniosły do badań nad literaturą niefikcjonalną nowe propozycje. Genologiczne koncesje (próba poszerzenia gatunkowej triady przy jednoczesnym zachowaniu tradycji postromantycznej) przestały mieć jakiegokolwiek znaczenie, jako że teksty faktograficzne definiowano tym razem jako prozę, która „w szczególny sposób opisuje i popularyzuje kulturowe konstrukcje znaczeniowe poprzez ich narracyjną rekonstrukcję i transformację”⁹. Kwestia jej przyporządkowania do określonego obszaru

7 F. Sengle *Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967, s. 14. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów są mojego autorstwa.

8 Tamże, s. 15.

9 S. Porombka *Sachbücher und –texte*, w: *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Hrsg. von Th. Anz, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2007, s. 158.

społecznej aktywności – systemu literatury, dziennikarstwa lub systemu nauki – stała się dla badań nad literaturą niefikcjonalną spod znaku studiów kulturowych nie tyle drugorzędna, co nieistotna. Normatywne/esencjalistyczne kategoryzacje zastąpiono pytaniami o kulturową funkcję szeroko pojętych narracji. Podobnie jak odesłano do metodologicznego lamusa rozróżnienie na kulturę „niską” i „wysoką”, tak też przestała mieć znaczenie dystynkcja „fikcja”/„niefikcja”. Niedysyjsze linie podziału interpretowano jako dyskursywne pojęcia, (de)stabilizujące lub na nowo konstytuujące społeczne znaczenia¹⁰.

Kulturowy paradygmat nie sprawił bynajmniej, że próby wytyczenia granicy zostały całkowicie zaniechane. Prominentnym przykładem jest narratologiczne studium Dorrit Cohn, w którym autorka podejmuje m.in. kwestię różnicy między autobiografią a fikcją autodiegetyczną oraz biografią a fikcją heterodiegetyczną. Rozwiązanie dylematu na poziomie struktury tekstu jest iście salomonowe: psychiczna wszechobecność narratora, jego wiedza dotycząca stanu świadomości protagonisty, została podniesiona do „kluczowej normy strukturalnej”¹¹. Jako przykład Cohn podaje scenę ze *Śmierci Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja, w której narrator towarzyszy cierpieniu konającego bohatera. Punkt widzenia ma być rozstrzygający w kwestii podziału tekstów na fikcjonalne i niefikcjonalne, wszelkie odstępstwa od „normy” (np. techniki *New Journalism*, który w prezentacji realnych wydarzeń i osób sięga po arsenal środków zarezerwowany dla literackiej fikcji) badaczka uznaje za „bezprawne”¹². Fakt, że tak skonstruowany papierek lakmusowy jest w praktyce mało przydatny, nie wymaga w tym miejscu dalszego dowodzenia.

Należy zaznaczyć, że sami autorzy, wydawcy i księgarze podchodzą do interesujących nas heterogenicznych form literatury niefikcjonalnej nader elastycznie, opierając się z jednej strony na rynkowych systemach klasyfikacji, z drugiej zaś wychodząc naprzeciw czytelnickim oczekiwaniom. (Nie) fikcjonalność jest więc czymś w rodzaju społecznej umowy, która definiuje określone konwencje i reguły gatunkowe¹³. Lektura tekstu w „niefikcjonalnym

10 R. Zymner *Theorien der Faktographischen Literatur*, w: *Handbuch Gattungstheorie*, Hrsg. von R. Zymner, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2010, s. 315.

11 D. Cohn *Distinction of fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1999, s. 25.

12 Tamże, s. 26. Na restrykcyjnie normatywny charakter rozprawy Cohn zwrócił uwagę Johannes Franzen w artykule *Ein „Recht auf Rücksichtslosigkeit“*. *Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität*, „Non Fiktion” 2017 nr 1, s. 36.

13 T. Klauk, T. Köppe *Bausteine einer Theorie der Fiktionalität*, w: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hrsg. von T. Klauk, T. Köppe, De Greyter, Berlin, Boston 2014, s. 7.

trybie” zależy od intencji producenta, sygnalizowanej za pomocą czytelnych elementów paratekstualnych. Na czysto intencjonalny charakter fikcji/niefikcji wskazywali zresztą w latach 70. ubiegłego stulecia zarówno John R. Searle, jak i Reinhardt Koselleck. Obaj badacze niezależnie od siebie przypominali o ignorowanym przez literaturoznawców fakcie, że narracje fikcyjne nie różnią się na poziomie tekstu niczym od narracji faktograficznych¹⁴. Zawierany między autorem, wydawcą i czytelnikiem „pakt referencjalny”¹⁵ obejmuje przede wszystkim rozmaite formy perytekstów autorskich i paratekstów edytorskich; ich „komunikologiczny kontekst” określa strategię odbioru¹⁶.

3.

Pozostańmy przez moment w obrębie debat wywołanych przez referencyjną lekturę tekstów, które przez producentów zostały zdefiniowane jako fikcjonalne. Johannes Franzen zauważa, że powieściowa klasyfikacja gatunkowa to przede wszystkim zbiór licznych licencji. Licencja *epistemologiczna* umożliwia reprezentację nieistniejących osób, miejsc i zdarzeń oraz ignorowanie reżimu prawdopodobieństwa, zaś licencja *estetyczna* daje prawo to posługiwania się językiem wykraczającym poza komunikacyjną logikę¹⁷. Choć oba

14 J.R. Searle *The Logical Status of Fictional Discourse*, „New Literary History” 1975 nr 6, s. 320-325; R. Koselleck *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1979, s. 281.

15 Ph. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Grabowski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 47.

16 I. Loewe *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2007, s. 30. Na to, że społeczna umowa dotycząca granicy literacką fikcją a literaturą niefikcjonalną jest nadzwyczaj krucha, zwracałem uwagę już wcześniej (P. Zajas *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 31-35). Z dzisiejszej perspektywy oceniam przyjętą przeze mnie wówczas „etyczną perspektywę” jako nazbyt restrykcyjną, przynajmniej na poziomie zastosowanej retoryki, którą niektórzy krytycy odebrali jako prokuratorską. Mimo to uważam, że wyrażone niemal dekadę temu badawcze intuicje zostały potwierdzone przez późniejsze ustalenia dotyczące etyczno-moralnych, prawnych, poetologicznych, gatunkowych oraz epistemologicznych aspektów niestabilnej linii demarkacyjnej między fikcjonalnością a niefikcją (por. M. Willand *Editorial: Faktualität und Fiktionalität*, „Non-Fiction” 2017 nr 1, s. 8; S. Wackwitz *Gibt es nichtfiktionale Literatur. Ein Erkundungsspaziergang*, „Neue Rundschau” 2016 nr 4.).

17 J. Franzen *Ein „Recht auf Rücksichtslosigkeit“...*, s. 35. O powieściowym „immunitacie” pisze również Andreas Kablitz w rozprawie *Literatur, Fiktion und Erzähler – nebst einem Nachruf auf den Erzähler*, w: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, Hrsg. von I. Rajewski, U. Schneider,

rodzaje licencji nie budzą (przynajmniej w europejskim kręgu kulturowym) większych sporów, to do niewątpliwych wyjątków od przyjętej reguły należą m.in. fikcyjne reprezentacje Holokaustu¹⁸. Najnowszym przykładem jest toczona na łamach niemieckiej prasy dyskusja na temat powieści *Stella* – autorstwa reportera magazynu „Der Spiegel” Takisa Würgera. Historyczna postać Stelli Goldschlag – Żydówki zmuszonej przez Gestapo do kolaboracji i denuncjacji – nie po raz pierwszy stała się obiektem lekkiej rozrywki (w 2016 roku Neuköllner Oper w Berlinie wystawiła musical pod tym samym tytułem). Popularnej powieści Würgera, która w „normalnym” przypadku przeszłaby bez większego prasowego echa, poświęcono liczne szczegółowe omówienia, w których podkreślano „kicz i wykorzystywanie ofiary na tle nazistowskiej scenerii”, a także poruszano kwestię moralności i niemieckiej kultury pamięci¹⁹.

Licencja epistemologiczna podważana jest również w przypadku narracji reprezentujących kontrowersyjne poglądy polityczne, których przyporządkowanie budzi wątpliwości²⁰. Stosowną ilustrację przynosi również świeży spór o książkę Michela Houellebecqa *Serotonina*. Pisarskie parateksty – m.in. wywiad dla czasopisma „Harper’s Magazine”, w którym autor chwali Donalda Trumpa jako „najlepszego ze wszystkich francuskich prezydentów” – zostały przez niektórych krytyków nałożone na ideologiczny rys protagonistów:

Antyliberalne przekonania najważniejszego współczesnego francuskiego autora przyjmowano dotychczas do wiadomości z oburzeniem

Steiner Franz Verlag, Stuttgart 2008, s. 33.

- 18 A.H. Rosenfeld *The Problematics of Holocaust Literature*, w: *Literature of the Holocaust*, ed. by H. Bloom, Chelsea House, Philadelphia 2004, s. 21-48.
- 19 A. Baum *Nazis, Drogen, Grandhotels*, „Die Zeit” 2019 nr 4, s. 41; Th. Assheuer *Hauptsache starke Bilder*, „Die Zeit” 2019 nr 5, s. 37; M. Brumlik *Wem gehört Stella?*, „Die Zeit” 2019 nr 6, s. 38. Zarówno musical jak i powieść stały się w styczniu 2019 roku przedmiotem nierozstrzygniętego jak dotąd sporu prawnego. Problem ochrony osobistych praw zmarłych osób, wykorzystywanych jako powieściowe prototypy, towarzyszy niemieckiej jurysdykcji od dawna. Warto w tym kontekście wspomnieć o orzeczeniu niemieckiego Sądu Konstytucyjnego z 1971 roku, który zakazał dystrybucji powieści *Mefisto* Klause Manna, ponieważ protagonista – aktor Hendrik Höfgen – wzorowany był na historycznej postaci Gustava Gründgens.
- 20 Problem politycznej odpowiedzialności w kontekście współczesnych debat na temat „autorstwa” porusza Anke-Marie Lohnmeier w szkicu *Schriftstellers „Verantwortung” und Autors „Tod”*. *Autorkonzepte und offene Gesellschaft am Beispiel des deutsch-deutschen Literaturstreits*, w: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Hrsg. von H. Detering, J.B. Metzler, Stuttgart 2002, s. 557-569.

pomieszanym z fascynacją i zbywano jako reakcyjne literackie smaczki gracza, który wszystko zamienia w artystyczną strategię. Tym razem autor nie żartuje. W obliczu złej sytuacji francuskich hodowców bydła, sprzeciwiających się w powieści międzynarodowym mechanizmom rynkowemu, naczelny ironista staje się kilka stron dalej nacionalistą. [...] Konserwatywnemu paryskiemu tygodnikowi „Valeurs Actuelles” oświadczył przed kilkoma tygodniami: „Jestem gotowy głosować za każdym, kto doprowadzi do wystąpienia [Francji – przyp. P.Z.] z Unii Europejskiej i NATO. Wysuwane przez Houellebecqua propozycje rozwiązania kryzysu nowoczesności – inżynieria genetyczna, turystyka seksualna, dyktatura religijna, frexit, męska i narodowa suwerenność – przybierają charakter nieuchronnych socjologicznych rozrachunków, które łatwo pomylić z cynizmem. Tym razem powinniśmy mu uwierzyć.”²¹

Sceptycyzm wobec licencjonowanej autonomii fikcji uwidacznia się nie tylko w przypadku historycznie wrażliwych tematów (Holokaust) czy ideologicznych ambiwalencji. W szczególnie jaskrawy sposób dotyczy on tekstów, które ze względu na życiorys autora w zamierzony sposób zachęcają do ich odczytania według biograficznego klucza. Za przykład może posłużyć powieść Maxima Billera *Esra* (2003). Jej narratorem jest literat, który spisał historię pełnej psychicznych i erotycznych zawirowań relacji ojca i córki. Ponieważ książka prowokowała referencjalną lekturę, jej dystrybucja została w pierwotnej wersji zablokowana na drodze sądowej. Przypadek Billera postawił jednocześnie w centrum zainteresowania literaturoznawców etyczny element fikcjonalnego dyskursu oraz domniemany moralny immunitet jego autora²². Zrodziły się pytania: czy obietnica fikcji oznacza uwolnienie się pisarza od odpowiedzialności? Czy fikcja rozumiana jako wehikuł estetycznej i moralnej wolności może oferować alibi, swoiste „prawo do bezwzględności” wobec realnych osób, osadzonych w rolach protagonistów powieści „z kluczem”?²³ Znaczna liczba odpowiedzi była twierdząca.

Bernd W. Seiler zwrócił w latach 80. XX wieku uwagę na to, że literaturoznawcy wykonują swoiste *salto mortale*: w wyniku autonomistycznej teorii i praktyki rozumienia literatury obstają przy jej niczym nieskrępowanej

21 I. Radisch *Jetzt wird es ernst*, „Die Zeit” 2019 nr 2, s. 4.

22 J. Franzen *Ein „Recht auf Rücksichtslosigkeit“...*, s. 41.

23 Tamże.

wolności; jednocześnie jednak przypisują jej zdolność (jeśli nie zadanie) społecznego oddziaływania²⁴. Faktograficzność fikcji wciąż pozostaje więc kwestią sporną. Szczególnie w przypadkach naruszenia praw osób trzecich klasyfikacja gatunkowa nie wydaje się wystarczająca: „Czy można – Marcel Duchamp wyznaczył metonimicznie trajektorię tego pytania – wziąć ot tak po prostu tekst, napisać na nim «sztuka» i sprawić, że zostanie objęty bezwarunkową ochroną?”²⁵

4.

Problem referencjalności fikcji możemy w tym miejscu odwrócić i postawić dwa pytania o kwestię fikcjonalnych elementów w prozie, która na mocy definicyjnej negacji próbuje odróżnić się od powieści, pozostając jednocześnie w jej bliskim sąsiedztwie. Czy literatura niefikcjonalna jest „literaturą” w jej tradycyjnym rozumieniu? Oraz: czy wpisany w jej przymiotnikowe określenie pakt referencjalny powinien być oceniany na tych samych zasadach jak np. w reportażu, który również posługuje się literackimi środkami obrazowania?

Jeszcze cztery dekady temu odpowiedź na pierwsze pytanie wypadała dwojako. Podczas gdy jedni literaturoznawcy uznawali, że typowy dla prozy niefikcjonalnej aspekt dokumentalny lokuje ją poza obszarem systemu *stricte* literackiego, inni oceniali ją w kategorii prozy realistycznej, a więc fikcjonalnej. „Ekskluzywiści” negowali jej graniczny charakter, „inkluzywiści” stali na stanowisku, że każda forma narracji jest fikcją, słowną konstrukcją zorganizowaną według pewnych zasad stylistyki i retoryki²⁶. Argumenty ekskluzywistów bynajmniej nie wyszły z mody. Kiedy w październiku 2015 roku Swietłana Aleksijewicz otrzymała Nagrodę Nobla, znana niemiecka krytyk Iris Radisch podała w wątpliwość decyzję szwedzkiego jury: „Literatura musi mieć w sobie coś twórczego, musi być fikcją, wytworem wyobraźni, powinna

24 B.W. Seiler *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, Klett-Cotta, Stuttgart 1983, s. 308.

25 R. Bunia *Fingierte Kunst: Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit*, „Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur” 2007 nr 3, s. 162. Interesujące jest w tym kontekście, że niemiecka jurysdykcja orzekając w sprawie skandalizujących utworów „z kluczem” posługuje się literaturoznawczym terminem „udziwnienia” (*Verfremdung*), które w wyniku prawniczego użycia straciło swoje pierwotne znaczenie. „Udziwnieniem” jest takie przedstawienie protagonisty, które uniemożliwi jego identyfikację w realnym świecie (tamże, s. 174).

26 B.W. Seiler *Die leidigen Tatsachen...*, s. 313.

odznaczać się szczególną jakością stylu, w końcu – to szczególnie ważne – powinna posiadać imaginatywną moc przeobrażania świata. W pisarstwie Swietłany Aleksijewicz tych cech nie odnajdziemy. To nie jest literatura”²⁷.

Dość radykalną ocenę można by potraktować jako przejaw chwilowego złego humoru, gdyby nie odzwierciedlała ona dość powszechnego wśród czytelników równania literatury z fikcją. Czy owo przekonanie jest z gruntu błędne? Wiklef Hoops określił niegdyś fikcję mianem „pragmatycznej kategorii”, której użycie jest każdorazowo uzależnione od czytelniczego doświadczenia. Literatura jest zatem terminem wartościującym, obejmującym teksty łączące się z bliżej nieokreślonym pojęciem „piękna”²⁸. Po pierwsze, zgodnie z tak przyjętą logiką nie każdy tekst fikcjonalny będzie zasługiwać na miano literatury, po drugie zaś, nie wszystko, co uznajemy jako czytelniczy za literaturę, musi być fikcją. Literatura niefikcjonalna staje się w coraz większym stopniu częścią naszej literackiej kultury, stąd też nie ma przekonującego uzasadnienia dla wyrażonej przez Radisch krytyki dowartościowania tego typu tekstów.

Wystarczy pobieżne spojrzenie w przeszłość, aby uzmysłowić sobie, że teksty niefikcjonalne są dla naszej literackiej tradycji co najmniej tak samo ważne jak literatura „piękna”. Podróżopisarstwo Herodota, kroniki wojskowe Juliusza Cezara, biografie Plutarcha czy mowy sądowe Cycerona są integralną częścią historii literatury. Podobnie rzecz się ma z naukowymi rozprawami cenionymi z dzisiejszej perspektywy nie z powodów, którym zawdzięczały swoje powstanie, lecz ze względu na ich niewątpliwe walory stylistyczne. Za przykład niech posłużą *Anatomia melancholii* Roberta Burtona, traktaty Thomasa Browne’a, *Nauka o barwie* Goethego czy etnograficzne relacje Alexandra von Humboldta. Także historiografia była od samego początku uważana za gatunek literacki. Historyczne dzieła Theodora Mommsena i Winstona Churchilla zostały ukoronowane Noblem w dziedzinie literatury. Pamiętamy również, że jeszcze w XVIII wieku powieść była uznawana za rodzaj literatury, w której ktoś, kto doświadczył czegoś szczególnego, „osobiście i szczerze spisał swoją historię”²⁹. Literatura niefikcjonalna jest więc zjawiskiem,

27 Zob. <https://www.zeit.de/news/2015-10/10/literatur-alexijewitsch-empfindet-nobelpreis-als-verpflichtung-10160202> (8.2.2019).

28 W. Hoops *Fiktionalität als pragmatische Kategorie*, „Poetica” 1979 nr 11, s. 317.

29 W. Kayser *Entstehung und Krise des modernen Romans*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1954, s. 26.

w którym kumuluje się to, co od samego początku było potencjalnym sensem opowiadania.

Odpowiedź na drugie pytanie – ile fikcji może zawierać literatura niefikcjonalna, aby jej gatunkowa klasyfikacja miała jakikolwiek sens – ponownie odsyła nas do kategorii „pragmatyki”, która jest każdorazowo rewidowana przez wydawców, krytyków, rynek i czytelników. Reakcje odbiorców mogą być skrajnie różne. Przypomnijmy, że po opublikowaniu książki Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction* (2010) – w której autor sygnalizował, że kłopot z Ryszardem Kapuścińskim polegał na tym, że niektóre jego reportaże stanowią wzór dla adeptów dziennikarstwa, choć z warsztatowego punktu widzenia powinny raczej znaleźć swoje miejsce na półce z napisem „literatura piękna” – krytycy podzielili się na „zwolenników hybrydyzacji gatunku” i „obrońców warsztatowej etyki”³⁰.

Niezależnie od głosów krytycznych reprezentowany przez Kapuścińskiego format opisywania rzeczywistości, na granicy dziennikarstwa i literatury pięknej, ustanowił pewną szkołę. Gdy w styczniu 2017 roku Frank Westerman prowadził w amsterdamskiej Querido Academie zajęcia z zakresu „narracyjnego dziennikarstwa” mówił w jednym z wywiadów:

Termin literatura niefikcjonalna nie znaczy dla mnie nic. Jest nijaki. Ten nacisk na „nie”. Kto obnosi się z tym, czego *nie* robi? Gdy stoję na targu i sprzedaję melony, nie wystawiam tabliczki z napisem „To *nie* są banany”. Dzięki postaciom takim jak Ryszard Kapuściński czy Hanna Krall Polacy znaleźli pewne rozwiązanie. Gatunek reportażu literackiego zwie się tam „literatura faktu”. Znacznie ładniej i trafniej.³¹

„Pragmatyka” pozostaje jednak kategorią niepewną, często związaną z „etnograficznym autorytetem” autora³². Podczas gdy „miłość [Ryszarda Kapuścińskiego – przyp. P.Z.] do soczystej anegdoty, [...] silniejsza od dziennikarskiej dbałości o fakty” i „skraplanie świata w opowieści” traktowane były jako „nowy gatunek” (choć wciąż opatrywany etykietą „reportaż”)³³,

30 P. Zajas *Jak świat prawdziwy stał się bajką...*, s. 41-53.

31 Zob. <https://medium.com/@queridoacademie/interview-frank-westerman-over-verhalende-journalistiek-d480eefe0db1> (8.3.2019).

32 P. Zajas *Jak świat prawdziwy stał się bajką...*, s. 61.

33 P. Bratkowski *Ani bajka, ani lincz*, http://wyborcza.pl/1,76842,7604740,Piotr_Bratkowski__Ani_bajka_ani_lincz.html (12.3.2019); K. Janowska *U Domosławskiego trawa też miewa po dwa*

dziennikarz tygodnika „Der Spiegel” Claas Relotius spotkał się z początkiem 2019 roku z kategoriycznym potępieniem środowiska. W jednym z wcześniejszych wywiadów Relotius wyznawał: „Próbuję konstruować moje historie tak, jak sam chciałbym je przeczytać”³⁴. Tworzył zatem swój własny obraz rzeczywistości: dokąd nie mógł dotrzeć za pomocą dziennikarskich metod, tam formował świat instrumentami literackiej fikcji. Poszukując idealnych historii, estetyzował życie, nawet wówczas, gdy pisał o skazańcach w Stanach Zjednoczonych, zamachowcach na Bliskim Wschodzie czy chłopcu, który ponoć żył w przekonaniu, iż namalowane przez niego graffiti wywołało wojnę domową w Syrii. „Dla Relotiusa życie było jednym wielkim *Truman-Story*”, wyrokuje Holger Stark, były współpracownik „Der Spiegel”, obecnie szef działu reportażu tygodnika „Die Zeit”. I dodaje: „Mianował się przedstawicielem «dziennikarstwa pogranicza» (*Borderline-Journalismus*). Nie ma jednak czegoś takiego, jako «dziennikarstwo pogranicza». Jest albo dziennikarstwo, albo literatura”³⁵. Kapuścińskiego „skraplanie świata” łączy się naturalnie w innym porządku niż „Truman-Story” Relotiusa, w obu przypadkach mamy jednak do czynienia z podobnym problemem płynnej granicy między faktem a fikcją.

Literatura niefikcjonalna, która jak pisał w 1964 roku Walter Höllerer, „podaje w wątpliwość i wprawia w ruch dystynkcje między gatunkami literackimi”³⁶, pozostaje zatem tworem o janusowym obliczu. Usytuowana w „pogmatwanej strefie granicznej”³⁷ dzieli poniekąd los historiografii. Friedrich Schlegel pisał we wstępie do *Wissenschaft der europäischen Literatur*: „Dopóki historia skłania się ku poznaniu i prawdzie, dopóty zachowuje swoje związki z nauką. Kiedy jednak staje się przedstawieniem i legendą, równa się ze sztuką”³⁸. Wilhelm Dilthey sformułował na marginesie uwag o *Wallensteinie* Friedricha Schillera odmienną, utrzymaną w arystotelesowskim tonie ocenę „prawdy” fikcji, która uczy nas „zrozumienia historii” i bywa przy tym „bar-

metry, http://wyborcza.pl/1,76842,7600871,Katarzyna_Janowska__U_Domoslawskiego_tra-wa_tez_miewa.html (12.3.2019).

34 H. Stark *Alles steht Kopf*, „Die Zeit” 2019 nr 2, s. 2.

35 Tamże.

36 W. Höllerer *Fiction – Nonfiction*, „Akzente” 1967 nr 6, s. 487.

37 Tamże.

38 F. Schlegel *Wissenschaft der europäischen Literatur*, Bd. 11, Hrsg. von E. Behler, Ferdinand Schöningh, Paderborn, München 1958, s. 10.

dziej historyczna niż sama historia”³⁹. Do tych dwóch normatywnych opinii należy w kontekście naszych rozważań dodać „pragmatyczną” perspektywę Trumana Capote’a: „Zawsze przeczuwałem, że kiedy połączymy sztukę powieściopisarza z techniką dziennikarza, fikcję z dodatkiem rzeczywistej prawdy, wówczas nasza relacja uzyska największą głębię i wyjątkową siłę przebiccia”⁴⁰.

Abstract

Paweł Zajas

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ), UNIVERSITY OF PRETORIA

Facts, Fictions, Non-Fictions: Three Remarks on Marginal Genres

Zajas addresses three themes. First, he reflects on the genre of non-fiction writing. Secondly, he points out that the fluid boundary between fiction and fact has always been controversial for literature studies and has remained a constant source of irritation. Thirdly, he suggests that novels dealing with real events face problems that are as serious as those of non-fiction literature, which balances reference and literary narrative.

Keywords:

non-fictional literature, genre studies, theories of non-fiction, autonomy of fiction

39 W. Dilthey *Schiller*, w: tegoż *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, B.G. Teubner, Leipzig, Berlin 1933, s. 411.

40 W. Höllerer *Fiction – Nonfiction*, s. 488.