

Teksty Drugie 2009, 5, s. 40-55



O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcjonalną.

Paweł Zajas

Paweł ZAJAS

○ naturze pośledniego owada.
Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcjonalną

Geert Mak – znany holenderski autor literatury niefikcjonalnej – uskarżał się w wykładzie wygłoszonym w 1999 roku, że w kwestii zawikłanych relacji pomiędzy fikcją i literaturą mamy do czynienia z dwoma nieporozumieniami. Pierwsze z nich to stwierdzenie: każdy tekst fikcjonalny jest literaturą. Drugie nieporozumienie wydaje się jeszcze bardziej rozpowszechnione i brzmi następująco: każdy tekst literacki ma status fikcjonalny. Nasuwa się więc pytanie: jaki status ma literatura niefikcjonalna, literatura faktu, reportaż literacki, *creative non-fiction*? Zdaniem Maka w oczach większości krytyków i czytelników literatura (bezprzymiotnikowa) to – cytował w tym miejscu holenderskiego nestora dziennikarstwa Henka J.A. Hoflanda – coś w rodzaju „wyższego gatunku owada”. Wszelka inna produkcja literacka skazana jest na status „owada pośledniego”¹. Literatura faktu jest „kopciuszkim”, pozostającym w cieniu gatunku królewskiego – powieści.

Uwaga wygłoszona przez holenderskiego pisarza mogła wydawać się polskiemu czytelnikowi już w momencie jej wygłoszenia całkowicie anachroniczna. Podczas gdy w Holandii lawinowy wzrost popularności literatury niefikcjonalnej datuje się dopiero od drugiej połowy lat 90. XX wieku, w Polsce reportaż literacki, ów „symboliczno-realistyczny produkt”², pojawił się niemal równolegle z amery-

¹ G. Mak *Enkele gedachten van een laag insect. Over non-fictie in de literatuur*, „Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden” 2009, s. 17.

² M. Zaręba *Dziennikarz jest świadkiem*, „Conrad Festival”, dodatek do: „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 23, s. 13 (tekst będący przedmową do wydanego w Szwecji wyboru polskich reportaży literackich zatytułowanego *Ouvertyr till livet*).

Zajazd o naturze pośledniego owada

kańskim *New Journalism*. U nas jednak produkt ten był paradoksalnym wytworem działań komunistycznych cenzorów:

Ponieważ sami nie mogli wypowiadać rzeczy, które nie były budujące, młodzi reporterzy konstruowali często swoje teksty tak jak sztuki teatralne, gdzie sama diagnoza pojawiała się, migocząc w spotkaniach między autentycznymi scenami i replikami. I w taki to sposób cenzura nieświadomie wyswatała reportaż z literaturą i teatrem.³

Obecnie wielu twórców literatury niefikcjonalnej korzysta z technik narracyjnych wypracowanych na gruncie beletrystyki. Mamy też do czynienia z nurtem przeciwnym: autorzy kojarzeni z beletrystyką piszą książki ocierające się o literaturę niefikcjonalną. Jednocześnie pojawia się coraz więcej literatury niefikcjonalnej łączącej literacki styl z historyczną lub dziennikarską treścią.

Geert Mak poruszył jednakże w swoim wystąpieniu istotną kwestię, która do dnia dzisiejszego nie doczekała się należytego rozwiązania teoretycznoliterackiego. Postawił mianowicie pytanie o sens utrzymywania granicy pomiędzy fikcją i „nie-fikcją”. Oba obszary piśmiennictwa korzystają przecież z tych samych elementów: piszą o ludziach, a raczej o tym, co ludziom się przydarza. Czy powinno nękać nas pytanie, czy coś zdarzyło się naprawdę, czy też jest jedynie zmyśleniem – jeśli otrzymaliśmy efektowną narrację? A może rozgraniczanie obu gatunków leży właśnie w ich obopólnym interesie?

Pozostawię ową kwestię przez moment w zawieszaniu. Na samym początku wypada się bowiem wytłumaczyć z zasięgu używanego przeze mnie terminu „literatura niefikcjonalna”. Małgorzata Czermińska postawiła niegdyś pytanie o sens ujmowania literatury niefikcjonalnej jako całości. W ślad za innymi badaczami wyróżniła jej trzy zasadnicze obszary: literaturę faktu (reportaż i jego formy pokrewne, na przykład relacje z podróży), literaturę „dokumentu osobistego” (termin autorstwa Romana Zimanda obejmujący m.in. autobiografię, dziennik, pamiętnik, wspomnienia) oraz esej⁴. Stosując się to tego dość rozsądnego, jak się wydaje, podziału mógłbym zawęzić swoje rozważania do obszaru literatury faktu. Większość tekstów określanych angielskim terminem *creative non-fiction* mieści się z pewnością w pojemnej definicji słownikowej, która do literatury faktu zalicza „współczesną literaturę narracyjną o charakterze dokumentalnym, obejmującą gatunki z pogranicza literatury i dziennikarstwa” oraz dzieła „tworzone bez specjalnego zamiaru literackiego”, w których „swoista literackość stanowi wartość nadaną”⁵. Michał Głowiński, autor owej definicji, zaznacza jednocześnie, że

³ Tamże.

⁴ M. Czermińska *Badania nad prozą niefikcjonalną – sukcesy, pułapki, osobliwości*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 437.

⁵ M. Głowiński *Literatura faktu*, hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 285.

w wielu przypadkach „granice pomiędzy literaturą faktu a innymi odmianami literatury zacierają się” i podaje jako przykład pisarstwo Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall⁶. Mimo to pozostają przy terminie „literatura niefikcyjna”. Dlaczego? Problematyczne wydaje mi się bowiem choćby oddzielenie współczesnej literatury faktu od literatury dokumentu osobistego. Ta pierwsza ma z założenia dążyć do bezstronności, koncentrować się na przedmiocie, starać unikać subiektywności. Druga oscyluje pomiędzy „naocznym świadectwem” (tym samym mogąc zbliżyć się do literatury faktu) a „pisaniem o sobie wprost”⁷. Sama Czermińska przyznaje, że nie da się z niewzruszoną pewnością wytyczyć linii demarkacyjnej pomiędzy tymi dwoma obszarami prozy niefikcyjnej⁸.

Snucie rozważań o „literaturze niefikcyjnej”, ujmowanej jako pewna całość w opozycji do „powieści”, wynika nie tylko z genologicznych wątpliwości i dylematów klasyfikacyjnych. Ma być przede wszystkim odpowiedzią na coraz częściej kwestionowaną granicę (tym samym powracam do problematyki podnoszonej przez Geerta Maka) pomiędzy referencyjnością i fikcyjnością. Zwrot narratystyczny uwydatnił konstrukcyjny charakter procesów poznawczych, zapośredniczenie dostępu do nagich faktów, nieuniknioną beletryzację doświadczenia. Grzegorz Grochowski zwrócił uwagę na fakt, że coraz częściej „nawet teksty deklarujące przestrzeganie paktu referencyjnego traktuje się jako przekazy nieuchronnie zarażone wirusem kreacyjności i zmyślenia”⁹. Z punktu widzenia narratystów literatura niefikcyjna będzie więc fikcją wypierającą się samej siebie, „fikcją obłudną, nieświadomą, niepokodzoną ze sobą”. Ich zdaniem, literatura faktu to „fikcja, która z drugiej strony, przez absurdalne restrykcje, jakie na siebie nakłada, pozbawia się mocy kreacyjnej, mogącej wyprowadzić ją na inny poziom, ku innej formie prawdy. Jest to fikcja drugiej sfery, biedna, wstydliva i sparaliżowana”¹⁰. Sam koncept literatury faktu jest dla narratystów ułudą, ponieważ zakłada ona istnienie prawdy zewnętrznej oraz tekstu, który ją może odtwarzać.

Oddzielenie tekstów referencyjnych i fikcyjno-artystycznych stanowi oczywiście osobliwość dość świeżej daty, którą należy łączyć z modernizmem. Jeszcze w świadomości romantycznej nie mógł zyskać na znaczeniu problem, czy pamiętnik należy do piśmiennictwa artystycznego, czy do twórczości pozaliterackiej. Oba rodzaje tekstów podlegały tym samym wzorcom retorycznym. Ekspansja literatu-

⁶ Tamże.

⁷ M. Czermińska *Badania nad prozą...*, s. 438.

⁸ Tamże.

⁹ G. Grochowski *Pytania o niefikcyjną prozę dyskursywną*, w: *Polonistyka w przebudowie*, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2005, s. 651.

¹⁰ P. 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. 4.

ry niefikcjonalnej, zakładającej „rozdzielność funkcji poznawczych i estetycznych, dychotomię życia i dzieła, przeciwstawienie fikcyjnego narratora i rzeczywistego autora”, stanowiła tendencję opozycyjną wobec „uprzywilejowanego przez modernizm modelu literatury autonomicznej, samocelowej, antymimetycznej”¹¹. Obecnie jednak następuje widoczna erozja powyższych opozycji, relacje pomiędzy poszczególnymi odmianami piśmiennictwa stają się coraz bardziej zamazane. Wyraźne opozycje ustępują miejsca gatunkom hybrydycznym, transgresyjnym. Zarówno utwory związane z beletrystyką, jak i te kojarzone z dokumentaryzmem są opisywane jako pole „współdziałania prawdy faktów i kreacji artystycznej”¹².

W ten sposób we współczesnej myśli literaturoznawczej proza niefikcjonalna często jest traktowana jako forma tekstualizacji doświadczenia równorzędna z literacką fikcją. Grzegorz Grochowski pisze o przesunięciu akcentów badań w następujący sposób:

Można więc przyjąć, że obecnie tendencją dominującą w dyskursie humanistyki jest przechodzenie od genologii do antropologii. [...] Stosunkowo niewiele uwagi poświęca się też szczegółowym zagadnieniom genologicznym, takim jak na przykład sposób istnienia formy gatunkowej, teoretyczny status typologicznych kategorii [...]. Proza niefikcjonalna dość rzadko zostaje ujęta od strony swojej *differentia specifica*, znacznie częściej występując jako główny bohater w monograficznych omówieniach pewnych bloków problemowych, formacji kulturowych, doświadczeń i procesów dziejowych, a także w dysertacjach poświęconych dorobkowi poszczególnych pisarzy. [...] Innymi słowy, literatura ta wzbudza swoje szerokie i głębokie zainteresowanie, ale w większości przypadków nie jako przedmiot sam w sobie wartu uwagi, ale jako swoiste medium dla spraw o wysokiej randze filozoficznej, moralnej, kulturowej, światopoglądowej.¹³

Jako przykład Grochowski podaje książkę Marka Zaleskiego *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*¹⁴ – pracę poświęconą dyskursowi autobiograficznemu, w której autor odbywa się bez jakichkolwiek specyfikacji genologicznych, szukając śladów jednej wspólnej postawy objawiającej się w podobny sposób w wielu tekstach o zróżnicowanej przynależności gatunkowej¹⁵. Podobną tendencję do porzucania taksonomicznego podejścia do badania

11 G. Grochowski *Pytania o niefikcjonalną...*, s. 652.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 653.

14 M. Zaleski *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

15 Marek Zaleski nie podejmuje w swojej książce, jak zapowiada już we wstępie, kwestii referencjalności tekstów fikcyjnych i niefikcyjnych. Podziela jednak narratystyczne wątpliwości w kontekście przedstawialności przeszłości. Wchodząc w ślady przetarte przez Haydena White'a, pisze: „A zatem, co wobec terażniejszości staje się przeszłością, nie stanowi istoty tego, co było. Inaczej mówiąc, Hegel mylił się, kiedy utrzymywał, iż «Wesen ist was gewesen ist» (Istota

Szkice

gatunków i otwarcia na kontekst kulturowy Grochowski dostrzega w pracach takich polskich badaczy, jak Adam Fitas (2003), Dorota Kozicka (2003), Maciej Michalski (2003) czy Andrzej Zawadzki (2001)¹⁶. Wszyscy oni zwracają uwagę na postępującą subiektywizację prozy niefikcjonalnej, nasyconie literatury faktem spersonalizowaną ekspresją, rozluźnianie rygorów metodologicznych i faktograficznych, porzucanie klasycznych form reportażu

na rzecz swobody konstrukcyjnej, różnorodności gatunków i *quasi*-artystycznej inwencji. [...] Akcentują tym samym kreatywny stosunek podmiotu do schematów i porządków gatunkowych, poddawanych zindywidualizowanym rewizjom i przekształceniom, traktowanych jako poręczne narzędzie do wyrażania jednostkowego punktu widzenia.¹⁷

Grochowski jako jeden z nielicznych polskich badaczy zadaje fundamentalne dla moich rozważań pytanie dotyczące zagrożeń, jakie niesie ze sobą ów zwrot od genologii ku antropologii. Czy skupienie uwagi jedynie na podmiotowych i kulturowych motywacjach pisania nie prowadzi aby do „pewnej dezorientacji w uniwersum tekstów kultury”? Pisze:

Kolejna obawa wiąże się z potencjalnym niebezpieczeństwem całkowitego unieważnienia literackich wymiarów analizowanych wypowiedzi i rozmycia wiedzy o literaturze w ogólnej socjologii kultury, kiedy to wszystkie zapisy z interesującego nas zakresu czytałyby się tak samo jak przewodniki turystyczne, przepisy kulinarne, listy motywacyjne czy etnograficzne ankiety. I nie powinna być to troska podyktowana jedynie taktyczną chęcią obrony dogmatycznie wytyczanych linii demarkacyjnych. Chodzi raczej o to, by pamiętać – że rozmaite – rozpoznawalne m.in. przez poetykę – struktury tekstowe czy gatunkowe nie są jedynie neutralnym nośnikiem postaw i punktów widzenia, a l e ż e

jest to, co było)” (M. Zaleski *Formy pamięci*, s. 7). Owe wątpliwości przybierają jednak postać apologii literatury, która w sposób, zdaniem autora, najbardziej trafny jest w stanie odtworzyć rzeczywistość. To istotne stanowisko w świetle moich rozważań nad potrzebą rozgraniczenia gatunków fikcyjnych i niefikcyjnych. Dla Zaleskiego podobne genologiczne dylematy nie wydają się, zupełnie inaczej niż dla mnie, istotne. Pisze otwarcie: „Gdybym miał odpowiedzieć najkrócej na pytanie, czym jest w tej książce literatura, odpowiedziałbym, że jest właśnie rodzajem szczególnego powtórzenia: powtórzenia, które dąży do tego, aby być przedstawieniem rzeczywistości” (tamże, s. 7). Sprawa jest więc dla niego jasna: w opowieści o „przygodach estetyki *mimesis*” przynależność do fikcji lub literatury faktu nie gra żadnej roli. Niniejszy artykuł jest próbą polemiki z tak sformułowanym stanowiskiem.

16 A. Fitas *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2003; D. Kozicka *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Universitas, Kraków 2003; M. Michalski *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2003; A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Universitas, Kraków 2001.

17 G. Grochowski *Pytania o niefikcjonalną...*, s. 654.

Zajas ○ naturze pośledniego owada

cieszą się względną autonomią, zapewniającą im szczególnie wpływ na charakter przekazywanych sensów.¹⁸

Wyróżniony przeze mnie fragment cytatu jest dość mgliście sformułowaną istotą problemu, któremu chciałbym się bliżej przyjrzeć w niniejszym tekście. Nie ulega wątpliwości, że narracja we współczesnej prozie niefikcjonalnej coraz częściej dopełniana jest różnymi elementami kreacji artystycznej. Jej beletryzacja jest coraz bardziej widoczna na obszarze literatury faktu, dążącej niegdyś programowo do obiektywizmu, przezroczystości języka i wierności autentycznym wydarzeniom. Problem nie leży jednak, moim zdaniem, w filtrowaniu rzeczywistości przez indywidualne doświadczenie (do czego autorzy mają bezsprzeczne prawo), ale w coraz częściej podejmowanych próbach negocjowania lub zamazywania przynależności gatunkowej tekstów oferowanych czytelnikowi jako literatura faktu. Interesuje mnie szczególnie kwestia następująca: jakie są skutki łamania przez autorów paktu referencjalnego – owej niepisanej umowy zawartej z czytelnikiem? Innymi słowy: czy autor prozy niefikcjonalnej, który nie tylko „tanecznym krokiem przekracza granice ku literaturze”¹⁹, ale również podaje w wątpliwość zasadność istnienia owej granicy, postępuje uczciwie?

Uczciwość pozornie nie mieści się w repertuarze terminów literaturoznawczych. Jednakże gdy przyjrzymy się literaturze niefikcjonalnej, w szczególności literaturze faktu, w ramach koncepcji struktury tekstu jako gatunku tworzonego przez autora i odbieranego przez czytelnika w pewnym horyzoncie oczekiwań, wówczas nieodzowny okaże się ton stróża etycznego, którym ponad trzy dekady temu przemawiał Phillip Lejeune, definiując pakt autobiograficzny. Literatura faktu to, podobnie jak autobiografia, gatunek „umowowy”. Ma na celu nie proste podobieństwo, ale podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, ale obraz rzeczywistości. Literatura faktu jest, jak sama nazwa mówi, oparta na faktach (ich kwestionowalność odsuwam póki co na dalszy tor), a nie na relacji do faktów podlegającej dyskusji i stopniowaniu. Literatura ta zakłada to, co Lejeune nazwał „paktem referencjalnym”, ujawnionym lub domyślnym, wyznaczającym zarówno sferę rozpatrywanej rzeczywistości, jak też zasady i stopień pożądanego w tekście podobieństwa²⁰. Idąc za Lejeunem, można z tą samą powagą stwierdzić, iż pakt referencjalny:

to poważna sprawa. Osadza on tekst w realnych stosunkach z innymi, uruchamia współpracę sił wewnętrznych z siłami zewnętrznymi, tego, co intymne, z tym, co społeczne, opiera się na pojęciu prawdomówności (świadectwa), uwydatnia prawa i obowiązki. Podmiot indywidualny nie jest iluzją, lecz kruchą rzeczywistością.²¹

¹⁸ Tamże, s. 655 [podkr. moje – P.Z.].

¹⁹ M. Pollack *Trzy podziękowania i jeden ukłon*, w: *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim. Opowieści trzynastu tłumaczy*, red. B. Dudko, Znak, Kraków 2007, s. 161.

²⁰ P. Lejeune *Wariacje na temat...*, s. 47.

²¹ Tamże, s. 285.

Szkice

W swojej książce o autobiografii Lejeune odwołuje się do pragmatyki Paula Ricoeura, który obietnicę mówienia prawdy postrzega jako podstawę wszystkich relacji społecznych²². Tak samo funkcjonuje umowa, którą autor literatury faktu zawiera z czytelnikiem: jest ona obietnicą ofiarowania prawdy. Możemy więc, jak narratywiści, uznawać, że prawda jest nieosiągalna, ale pragnienie jej przekazania określa pole umowy pomiędzy autorem i czytelnikiem. Dla obszaru piśmiennictwa niefikcjonalnego ważny jest charakter świadectwa. Sam tekst nie musi być prawdziwy, liczy się zaangażowanie autora w obietnicę mówienia prawdy. Dlatego istotne wydaje się zachowanie pewnej gatunkowej czystości. Powróćmy więc do granicy pomiędzy powieścią (paktem powieściowym) a literaturą niefikcjonalną (paktem referencjalnym). Jak czytać pakt referencjalny? Kiedy autor podpisuje cyrograf zobowiązujący do jego przestrzegania? Wystarczy przejrzeć dostępne definicje, aby zorientować się, że w dyskusji o pisarstwie niefikcjonalnym panuje nadzwyczajna, iście pirrandelowska niejasność słownika. Próba zakreslenia gatunkowego pola nie ma być w żadnej mierze znalezieniem magicznej formuły, próbą przyłożenia śmiesznego łoża Prokrusta do interesujących mnie tekstów. Chodzi raczej o wypracowanie pewnego modelu analizy. Nie ukrywam też, że pełnymi rękami czerpię z ustaleń Lejeune'a dotyczących autobiografii – te bowiem, choć miejscami niespójne i ocierające się o terminologiczne aporie, najszczelniej wypełniają istniejące luki.

Różnica pomiędzy literaturą fikcjonalną i niefikcjonalną jest nadzwyczaj trudna do precyzyjnego określenia. Literatura faktu, jak chociażby reportaż literacki, jest pewną kreacją i konstrukcją narracji i musi z tego tytułu zawierać elementy fikcji, choćby zaangażowanie autora w mówienie prawdy było niezwykle silne. Różnicy pomiędzy tymi dwoma gatunkami na próżno szukać wewnątrz tekstu, w fabule czy technikach narracyjnych. Proza niefikcjonalna jest – najprościej rzecz ujmując – pewnym sposobem lektury, będącym rezultatem obustronnej umowy: umowy zawartej pomiędzy autorem i czytelnikiem. Autor tekstów niefikcjonalnych określa siebie jako realnie istniejącą osobę mającą do tematu osobisty stosunek (jest obecny wśród swoich bohaterów jako reporter, kontaktuje się z informatorami, bada dane zagadnienie studiując dostępne źródła). Czytelnik, biorąc do ręki jego książkę, często posiada już wstępną wiedzę o autorze. Jest to wiedza oparta na wcześniejszych książkach tego samego pisarza (również książkach z gatunku literatury faktu) lub też recenzjach, omówieniach prasowych lokujących twórczość autora w gatunku literatury niefikcjonalnej. Dla czytelnika autor ten jest osobą społecznie odpowiedzialną (można mu zaufać), wytwórcą określonego typu tekstów. Definiowanie literatury niefikcjonalnej poprzez czytelnika ma tę zaletę, iż uwalnia nas od trudnego (i raczej niemożliwego) obowiązku ustalenia kanonu gatunku. Jest to jednocześnie definicja dość trafna: teksty niefikcjonalne zostały napisane bądź co bądź dla nas, czytelników, i czytając je, sprawiamy, że funkcjonują.

Zajas ○ naturze pośledniego owada

Umowa zawarta z czytelnikiem nie jest po prostu jednym z warunków lektury, lecz zostaje często przez autora zapowiedziana w początkowej części czytanego tekstu. W owej „preambule” tekstu niefikcyjnego autor skłania czytelnika, aby wszedł do gry, i stwarza wrażenie ugody podpisanej przez obie strony. Warto na przykład przeanalizować początek tekstu: czy punkt widzenia jest punktem widzenia postaci czy narratora? Użycie pierwszej techniki bliższe będzie gatunkom fikcyjnym, drugie niefikcyjnym. Czytelnik zostaje postawiony wobec sygnału tego rodzaju, zanim jeszcze może mieć jakieś wyobrażenie co do związku istniejącego pomiędzy imieniem postaci a imieniem autora. Oczywiście czytelnik może równie dobrze przyjąć sposób lektury różny od tego, sugerowanego mu przez autora. Wiele tekstów niefikcyjnych nie posiada również jasno sformułowanego paktu referencyjnego. Także ze strony autora może istnieć niezgodność pomiędzy intencją początkową a tą, którą przypisuje mu czytelnik,

bądź dlatego, że autor nie docenił efektów spowodowanych przez sposób przedstawiania, który wybrał, bądź dlatego, że pomiędzy nim a czytelnikiem istnieją inne instancje: wiele elementów, które warunkują lekturę (podtytuł, klasyfikacja gatunkowa, reklama, informacja) mogło zostać wybranych przez wydawcę i być już omawianych przez media.²³

W końcu mogą również współistnieć różne lektury tego samego tekstu niefikcyjnego, różne interpretacje tego samego paktu referencyjnego. Publiczność literacka nie jest przecież homogeniczna. Mimo to umowa, pakt referencyjny, ów pakt prawdy, odgrywa niezwykle istotną rolę w procesie lektury. Z literaturą niefikcyjną sprawa ma się bowiem tak, jak z obrazem powieszonym w muzeum. „Wszystko zależy od plakietki. W muzeum ludzie spędzają więcej czasu na czytaniu napisów niż na oglądaniu obrazów. Dozuje się swój podziw, dostosowuje spojrzenie w zależności od autora lub tematu”²⁴.

Badając teksty niefikcyjne, należy więc wyjść nie od sposobu ich pisania, lecz od ich czytelniczego odbioru. Badanie powinno dotyczyć całości „dossier” danego pisarza, w którym można odczytać intencje autora (wywiady, korespondencja, autorskie strony internetowe) lub w których wyrażają się reakcje czytelnicze (krytyczny dyskurs na temat poszczególnych pozycji książkowych, który rozwija się na łamach literackich periodyków, czasopism i pism codziennych). Analizie należy poddać wypowiedzi na temat literatury niefikcyjnej i wszystkich lekturowych postaw z nią związanych. Warto zwrócić uwagę, jak pakt zawarty z czytelnikiem, forma tekstu i jego treść wchodzi we wzajemne relacje. Pakt referencyjny nie we wszystkich tekstach będzie pełnił tę samą funkcję: w jednych będzie dominantą, w innych drugorzędnych wyszczególnieniem. Analiza paktu referencyjnego powinna uwzględniać czynniki związane z warunkami produkcji i publikacji tekstów: uprzednie rozpowszechnienie wiedzy o autorze (od tego zależy nastawienie czytelnika i sposób lektury), konwencje zbiorowe zawierane pomiędzy

²³ Tamże, s. 187.

²⁴ Tamże, s. 206.

autorami a czytelnikami (wywiady prasowe i telewizyjne, autokomentarze do twórczości etc.), politykę wydawnictwa, w których różnorodność serii rządzi zarówno wytwarzaniem jak i lekturą tekstów (na przykład dzięki serii „Reportaże” wydawca uwiarygodnia siebie i autora wobec kupujących książki czytelników, którym zapewnia zgodność produktu z pewnym horyzontem oczekiwań, wykorzystując i pobudzając postawy czytelnicze). Ostatni punkt wydaje się szczególnie istotny: usytuowanie paktu referencjalnego w całości aktualnego pola wydawniczego pozwala przyrzeć się wymogom gatunkowym współczesnej produkcji literackiej.

Wychodząc z nową propozycją badań nad literaturą niefikcjonalną, pragnę w szczególności sposób zwrócić uwagę na powstawanie form pośrednich, form mieszających oba pakt, co jest zabiegiem świadomie uprawianym przez pewnych autorów (zachęcanych często przez wydawców – ponieważ łączą ze sobą dwojakie motywacje lektury). Moje główne pytanie będzie dotyczyło umowy z czytelnikiem: co się stanie, kiedy moja łatwowierność, ufność w to, że realna osoba opowiada mi o realnej, przeżytej, zbadanej rzeczywistości, zostanie oszukana? Możemy bowiem założyć, że czytelnik literatury niefikcjonalnej jest inaczej aktywny: reaguje najpierw na rodzaj kontaktu ustalonego przez autora. „Pojawia się tutaj ryzyko, którego nie ma w fikcji: dreszcz przenikania [...], bezpośredniość wzruszenia i przede wszystkim powrót do samego siebie, czego trudniej uniknąć niż wówczas gdy zabawiamy się w dowierzanie fikcji. Jest to spotkanie twarzą w twarz”²⁵. Sprzeciwiając się ujmowaniu przedmiotu literatury niefikcjonalnej jako fikcji (lub pogranicza fikcji i „nie-fikcji”), pytam, identycznie jak Lejeune, zajmując postawę etyczną: „A jeśli Cię ukłuję, to też będzie fikcja?”

Przyjrzyjmy się, jak ów problem jest podejmowany przez czterech autorów: Ryszarda Kapuścińskiego, Franka Westermana, Martina Pollacka oraz Claudio Magrisa. Wybór nie jest oczywiście w żadnej mierze przypadkowy. Ryszard Kapuściński jest postrzegany przez pozostałych trzech pisarzy jako niezwykle istotny punkt odniesienia, ktoś w rodzaju mistrza i inspiratora ich własnych reporterskich fascynacji. Dla mnie interesująca pozostaje przede wszystkim kwestia granicy pomiędzy fikcją i „nie-fikcją” – kwestia dość specyficznie pojmowana przez Kapuścińskiego, do której odwoływali się następnie Holender Westerman, Austriak Pollack oraz Włoch Magris. Z góry uprzedzam, że trzej pierwsi pisarze zostali przeze mnie (gwoźli ilustracji) obsadzeni w roli czarnych charakterów, bohaterów negatywnych igrających z zawartym z czytelnikiem paktem prawdy, podczas gdy Magris jest przykładem bohatera pozytywnego.

Małgorzata Czermińska, określając pisarstwo Kapuścińskiego mianem „narracji niepowieściowych”, zwraca uwagę, iż pisarz ten, który rekonstruuje minione wydarzenia podobnie jak historyk (sięgając do naocznych świadków, źródeł pisanych lub innych dokumentów), w sposobie prowadzenia opowiadania postępuje jednak jak narrator wszechwiedzący powieści, mówiący o świecie fikcyjnym: „Proponuje czytelnikowi zawarcie paktu o zawieszeniu niewiary i przyjęciu propono-

wanej wersji wydarzeń na takiej zasadzie jak w klasycznej powieści historycznej, budującej iluzję minionego czasu”²⁶. Czermińska dotyka tutaj istotnego problemu, choć jest w swojej ocenie dość oszczędna. Kapuściński proponował bowiem swoim czytelnikom nie „pakt o zawieszeniu niewiary”, lecz pakt ofiarowania najczystszej prawdy. Wszystkie swoje teksty opatrywał plaketką „prawdziwe”, po czym zabierał się do konstruowania pojemnych fikcji. Swój „autorytet etnograficzny” (mówiąc słowami Clifforda Geertza) budował niezwykle pieczołowicie, powtarzając wielokrotnie, iż pisze „z jeżdżenia”, nie jest „wymyślaczem”, nie opisuje „jakiegoś wyobrazonego czy własnego świata”, lecz „świat, który realnie istnieje”²⁷. Autorytet ów wzmacniał dodatkowo zapewnieniami o „antyturezystycznym” sposobie pracy, odróżniającym pracę terenową reportera od beztrudnej kanikuli. „To jest zupełnie inny typ doświadczenia i percepcji świata”²⁸. Pełna zgoda. Pamiętajmy jednak, że ostatecznie otrzymujemy nie zapis doświadczenia (zgodny z zawartym z czytelnikiem paktem referencjalnym), lecz tekst zbudowany z innych tekstów, swoisty centon, czego najpełniejszym przykładem jest *Imperium*. Rosyjski krytyk Maxim K. Waldstein, który pakt referencjalny zawarty przez Kapuścińskiego z czytelnikiem wziął za obowiązującą monetę i poczuł się „ukłuty” wyrażoną w tekście prawdą²⁹, został skarcony przez polską badaczkę za niedostrzeganie literackiego aspektu książki i związanej z nim wieloznaczności oraz symboliczności³⁰. Trudno o bardziej wymowny przykład łamania „umowy prawdy”: krytycy przyznali polskiemu pisarzowi prawo do posiadania dwóch paszportów, dzięki któremu mógł bez żadnych konsekwencji (dla siebie) płynnym ruchem przekraczać granicę pomiędzy fikcją i „nie-fikcją”. W przypadku (dość rzadkiej co prawda) krytyki szkicowanej przez niego reprezentacji rzeczywistości niefikcjonalność instrumentalnie i tymczasowo ustępuje miejsca fikcji.

Frank Westerman (1964) – autor sześciu książek, jeden z najważniejszych przedstawicieli prozy niefikcjonalnej w Holandii – w licznych wywiadach podkreśla swoje powinowactwo z pisarstwem Ryszarda Kapuścińskiego³¹. W przypadku Holendra łamanie paktu referencjalnego wygląda nieco inaczej. Podczas gdy Kapuściński

²⁶ M. Czermińska „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3, s. 20.

²⁷ R. Kapuściński *Autoportret reportera*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 13.

²⁸ Tamże.

²⁹ M.K. Waldstein *Observing Imperium. A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuscinski's Account of Soviet and Post-Soviet Russia*, „Social Identities” 2002 no 3 (8), s. 481-499.

³⁰ A. Chomiuk „Nowy markiz de Custine” albo historia pewnej manipulacji, „Teksty Drugie” 2006 nr 1/2, s. 312.

³¹ F. Westerman *Het hondje van Haile Selassie. Het scherpe oog van Ryszard Kapuscinski 1932-2007*, <http://www.nrcboeken.nl/recensie/het-hondje-van-haile-selassie> (sprawdzono 04/2009).

pisał często rzeczy fikcyjne, ale podawał je zawsze za prawdę, Westerman postępuje dokładnie odwrotnie: próbuje sprzedawać prawdziwe ludzkie historie jako literaturę, choć nie opatruje swoich produktów jednoznaczną etykietą „powieść”. Tym samym korzysta w pełni z panującej obecnie na holenderskim rynku książki koniunktury na „prawdę”, a jednocześnie, starając się o liczne nagrody literackie (oraz otrzymując je), może bez problemu konkurować z literaturą bezprzymiotnikową; chce mieć – podobnie jak Kapuściński – luksus posiadania dwóch paszportów. Do Kapuścińskiego zbliża Westermana równie niezwykła dbałość o „autorytet etnograficzny”. Dziennikarska przeszłość jest nieodłącznym składnikiem jego pisarskiego życiorysu, podkreślanym w niemal wszystkich prasowych wywiadach: praca dla holenderskich czasopism *HP/De Tijd*, korespondent *Volkskrant* w Belgardzie, sprawozdawca z obłężonej przez bośniackich Serbów Srebrenicy, w końcu korespondent *NRC Handelsblad* w Moskwie. Pierwsze dwie książki Westermana – *De brug over de Tara (Most nad Tarą, 1994)* oraz *Het zwartste scenario (Najczarniejszy scenariusz, 1999)* – można uznać za „klasyczną” literaturę niefikcjonalną: z wrażliwością na niuanse, poczuciem językowym jak u pisarzy, ale o takiej dokładności w opisie, jaka cechuje naocznych świadków lub historyków. Jednak począwszy od trzeciej książki coraz wyraźniej zarysowuje się pisarskie ego autora. Choć wciąż potwierdza autentyczność każdej opisaney sceny, podkreśla, iż „zebrane trofea ustawił i oświetlił w taki sposób, że za ich pomocą – niczym dyrektor muzeum poprzez swoją wystawę – opowiada w ł a s n ą historię”³². Westerman z jednej strony zawiera z czytelnikiem pakt referencjalny (liczne fotografie i mapy zamieszczone w książce, zdjęcia opisywanych dokumentów oraz ludzi, lista cytowanych źródeł i informatorów zamieszczana każdorazowo na końcu tekstu), z drugiej zaś strony dryfuje coraz wyraźniej w stronę paktu powieściowego (liczne wzmianki o kreacyjnym charakterze przedstawionego świata). W 2005 roku, odbierając belgijską nagrodę „De Gouden Uil”, oświadczył, że ma już dość sąsiadowania na listach bestsellerów z takimi pozycjami, jak *Schudnij w sześciu etapach* czy *Windows dla seniorów* i postulował zniesienie granicy pomiędzy literaturą fikcjonalną i niefikcjonalną. W miejsce niderlandzkich terminów *fictie* i *non-fictie* zaproponował podział z uwzględnieniem wyłącznie jakościowej dystynkcji na „dobrą” i „kiepską” literaturę, którą określił odpowiednio mianem *fictie* i *non-fictie*. Pierwsza to ta, która nas zaskakuje, porusza, oburza, coś w nas wyzwala. Druga opisuje jedynie to, co już dawno wiedzieliśmy, przeczuwaliśmy, która nie budzi żadnego innego uczucia poza efektem rozpoznania. Inny podział literatury, twierdził Westerman, nie jest nam potrzebny³³. W ostatniej książce, *Ararat* (2007), pisarz konsekwentnie realizuje program „podwójnego paszportu”. Wciąż przyciąga czytelników swoim „etnograficznym doświadczeniem” (informacje o dziennikar-

³² F. Westerman *De graanrepubliek*, Atlas, Amsterdam 1999, s. 253 [przekład i podkreślenie moje – P.Z.].

³³ H. Ceelen, J. van Bergeijk *Meer dan feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*, Atlas, Antwerpen–Amsterdam 2007, s. 25.

skiej przeszłości i dziennikarskich metodach zbierania informacji, mapy, rysunki, lista źródeł i informatorów), nadal wydaje swoje teksty w wydawnictwie Atlas, specjalizującym się w literaturze niefikcjonalnej (głównie reportażach); jednak czytelnikowi pozyskanemu dzięki „obietnicy ofiarowania prawdy”³⁴ przedstawia bliżej nieokreśloną konstrukcję, która prawdą wcale być nie musi: „Lubię budować słowa z liter – pisze – a z tych słów opowieść. Robię to dla dźwięku, rytmu, znaczenia. I dla iskier. Kiedy dwa zdania potrzasz o siebie powstanie ogień. [...] Jak się uda, opowieść powstanie z luźnych zdań”³⁵.

Martin Pollack (1944) – były korespondent *Der Spiegel* w Polsce – widzi w Ryszardzie Kapuścińskim, podobnie jak Frank Westerman, swój „wzór literacki, doradcę”³⁶. Jako tłumacz wszystkich książek Kapuścińskiego na język niemiecki podejrzewa, że „maestria Kapuścińskiego” wywarła na jego technikę pisarską duży wpływ, choć sam nie potrafi powiedzieć, w czym ów wpływ konkretnie mógłby się objawiać. „To musieliby przeanalizować inni, zakładałam jednak, że takie wpływy były i są. Prawdopodobnie nie sposób ich uniknąć w sytuacji wielokrotnego, intensywnego obcowania z autorem”³⁷. Książki Kapuścińskiego Pollack określa mianem *comfort literature*³⁸ – literatury szczególnie bliskiej, działającej uspokajająco (w analogii do *comfort blanket* – kocyka działającego kojąco na małego Linusa w amerykańskim komiksie *Fistaszki* Charlesa M. Schulza). Austriacki pisarz podkreśla, że choć niełatwo ustalić zależność pomiędzy nim a Kapuścińskim, to z całą pewnością przykład polskiego autora dodał mu odwagi w jego akcesie na rzecz literatury dokumentarnej. Moim jednak zdaniem, ich daleko idące pokrewieństwo kryje się w podobnie beztróskim podejściu do paktu referencjalnego, owej umowy zawieranej z czytelnikiem, będącej w moim przekonaniu najważniejszym wyznacznikiem prozy niefikcjonalnej.

Przyjrzyjmy się dla przykładu dziennikarskiemu śledztwu, które Martin Pollack prowadził w sprawie okoliczności śmierci swojego ojca, dr Gerharda Basta – członka SS, człowieka, którego nie dane mu było poznać³⁹. Niemiecki podtytuł książki *Bericht über meinen Vater*⁴⁰ w sposób bardziej dobitny niż jego polskie tłumaczenie (*Opowieść...*) stanowi nieodłączną część umowy z czytelnikiem. Jednak i polski czytelnik jest informowany o dziennikarskiej przeszłości pisarza oraz jego książkach lokujących się w polu literatury niefikcjonalnej. *Śmierć w bunkrze* została

34 P. Lejeune *Wariacje na temat...*, s. 5.

35 F. Westerman *Ararat*, Atlas, Amsterdam–Antwerpen 2007, s. 21 [przekład mój – P.Z.].

36 M. Pollack *Trzy podziękowania...*, s. 162.

37 Tamże.

38 Tamże.

39 M. Pollack *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006.

40 M. Pollack *Der Tote im Bunker. Bericht über meinen Vater*, Zsolnay Verlag, Wien 2004.

opublikowana w serii „Sulina” Wydawnictwa Czarne, w której ukazują się „książki historyczne i antropologiczne, proza podróżna, reportaże i eseje – szeroko pojęta literatura faktu”. Owa adnotacja na wewnętrznym skrzydełku okładki jest także częścią paktu referencjalnego: czytelnik trzymający w ręku książkę Pollacka od początku otrzymuje zapewnienie, że nie ma do czynienia z fikcją. Pakt, już od pierwszego zdania, jest podtrzymywany również przez pisarza: „Z początkiem lata 2003 roku pojechałem z żoną do Tyrolu Południowego na przełęcz Brenner, żeby odszukać bunkier, w którym pięćdziesiąt lat wcześniej znaleziono ciało mojego ojca”⁴¹. Zdanie to mogłoby równie dobrze być początkiem powieści. Autor dba jednak o to, by stopniowo odsłonić swoje pokrewieństwo z postacią narratora (co podkreśla we wszystkich wywiadach oraz spotkaniach autorskich poświęconych książce). Umowy dopełniają liczne pozostawione w tekście ślady badań archiwalnych⁴², czarno-białe fotografie rodzinne, cytowanie źródeł bez przepuszczenia ich przez aparat mowy pozornie zależnej oraz końcowe podziękowania potwierdzające raz jeszcze „prawdę” tekstu.

Problem leży jednak w tym, że nieliczne informacje źródłowe – kwestia, na którą Pollack wielokrotnie wskazuje⁴³ – zostają uzupełnione literacką imaginacją, zaciera się granicą między faktem a „późniejszym ubarwieniem tej historyjki, o której nie wiem już nawet, kto mi ją opowiedział”⁴⁴. Historia opowiadana przez Pollacka nie jest historią zmyśloną, ale nie jest również historią prawdziwą. Jest historią m o ż l i w ą. Głównymi bohaterami *Śmierci w bunkrze* stają się zdjęcia: uszkodzone fotografie z zatartymi konturami, odnalezione ślady pozbawione pierwotnego kontekstu. Owe niezliczone zdjęcia są częstym punktem wyjścia dla m o ż l i w y c h narracji. To bardzo wygodny wybieg, jako że fotograficzna entropia jest „wyrażeniem zgody na fałszywy ruch, na błąd, przyznaniem, że więcej piękna w poszukiwaniu niż w dojściu do celu. Jest przyglądaniem się z rezygnacją: to lepsze, niżbym sam wymyślił, więc cóż, przystaję”⁴⁵. Dokumenty pamięci prywatnej, rodzinne pamiętki, raporty, protokoły z przesłuchań i adnotacje w aktach zostały wypuszczone przez Pollacka na wolność, lecz wywołały w jego wyobraźni „jedynie nieostre obrazy – jak zdjęcia za wcześnie wyjęte z wywoływacza, na których można rozpoznać kontury, a cała reszta należy do fantazji”⁴⁶. Pollack snuje możliwe historie, na zadawane przez siebie pytania często odpowiada „nie wiem”. Niewiedza jest częścią jego „faktografii”. Być może jest to niewiedza uprawniona, jako że dotyczy materiału nadzwyczaj intymnego: własnego ojca. Ale czy tak jest istotnie? Czy rekonstrukcja charakteru ojca istotnie może być dowolna?

⁴¹ M. Pollack *Śmierć...*, s. 5.

⁴² Tamże, s. 113, 114, 204, 206.

⁴³ Tamże, s. 136, 140, 145, 176, 178, 241.

⁴⁴ Tamże, s. 76.

⁴⁵ W. Nowicki *Entropia*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 28, s. 42.

⁴⁶ M. Pollack *Śmierć...*, s. 234 [podkr. moje – P.Z.].

Czy literatura faktu płynnie przechodząca w fikcję, domniemanie, rekonstrukcje historii tkwiącej w starych fotografiach, nadawanie kontekstu pojedynczym artefaktom są w pełni uprawnione?⁴⁷ Czy książka ta nie powinna nosić zwyczajowej dla niemieckojęzycznego rynku wydawniczego etykiety „Roman” w miejsce „Bericht”?

Na tle dwóch bohaterów negatywnych – prezentujących fikcję jako fakt (Kapuściński, Pollack) oraz fakt jako fikcję (Westerman) – najbardziej przyzwoicie wypa-

⁴⁷ Identyczne pytanie można zadać po lekturze artykułu Martina Pollacka *Gdy kobiety uśmiechają się z rowu* („Res Publica Nowa” 2009 nr 8, s. 60-64). Pollack opisuje w nim proceder handlu historycznymi zdjęciami pamiątkowymi, który świadczy jego zdaniem o „zaniku wstydu wobec ofiar drugiej wojny światowej” (s. 60). Za cenę 28,50 euro pisarz zakupił dwa zdjęcia młodych Żydówek wykonujących przymusową pracę. Wziął udział w aukcji, „by dowiedzieć się, jak funkcjonuje i ile płaci się za coś takiego” (s. 60). Czterostronicowy artykuł jest próbą rekonstrukcji historii na podstawie dwóch zdjęć pozbawionych szerszego kontekstu – technika do złudzenia przypomina tę, którą Pollack posługuje się w *Śmierci w bunkrze*, mająca nie tyle coś wspólnego z realną historyczną rzeczywistością, ile z czystą imaginacją. (Najpełniejszy opis owych „fotograficznych fabulacji” Pollack zawarł w artykule *Obrazkowa historia. Fotograficzne znaleziska*, włączonym do tomu *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2009, s. 96-114). Podawanie wymiarów zdjęć, zamieszczenie ich reprodukcji, drobiazgowe informacje o ich opisie mają służyć sprawie i wrażeń obiektywnych danych. Uwadze czytelnika może jednak podczas szybkiej lektury artykułu umknąć prosty fakt, że historia odczytywana przez Pollacka jest jedynie domysłem, próbą literackiej rekonstrukcji. To historia domniemana, podobnie jak w *Śmierci w bunkrze* jedynie historia m o ż l i w a. W krótkim tekście mnożą się znaki zapytania, „mroczne przypuszczenia na temat dalszych losów kobiet”, sformułowania takie jak „z dużym prawdopodobieństwem”, „można wynioskować” itp. Pollack spekuluje na temat pobudek fotografa robiącego ujęcie mało atrakcyjnej sceny: „Może był to strażnik i sprawiało mu radość stać tak w czystym uniformie bez zajęcia na skraju rowu i fotografować młode kobiety, być może w tym samym wieku co on podczas ciężkiej, niecodziennej dla nich pracy?” (s. 61). Owe spekulacje przechodzą jednak w płynny sposób w oskarżenie, już nie fikcyjne, nie spekulatywne: „To forma poniżania, dowód jego władzy nad Żydówkami” (s. 61). Mocne oskarżenie jest oparte na „dowodzie”, a ów „dowód” jest niczym innym jak owocem pisarskiej imaginacji. To przykład literatury niefikcyjnej będącej w swojej istocie fikcją najczystsza, tyle że podstępnie (dla czytelnika) opatrzoną etykietą „prawdziwe”. Nie wątpię ani przez moment w dobre intencje Pollacka, który stawia pytanie o motywację kolekcjonerów takich zdjęć. Podobnie jak on odpowiedzi mogą się jedynie domyślać. Interesuje mnie jednak bardziej przyzwolenie na konstruowanie fikcyjnych opowieści będących „dowodem” winy, przy jednoczesnym krytycznym osądzeniu „mrocznego obszaru pożądań i rozkoszy, które tłumaczą także sukces krwawego SS-eposu Johnatana Littlela” (s. 63). Rozumiem, że w mniemaniu Pollacka fikcyjne wspomnienia również fikcyjnego oficera SS Maximiliena Aue, służącego w czasie II wojny na froncie wschodnim, są bardziej niebezpieczne niż imaginacyjna, m o ż l i w a historia o ofiarach, będąca oskarżeniem r e a l n y c h oprawców. W imię prawdy (patetycznie rzecz ujmując): uważam, że jest dokładnie na odwrót.

da inny admirator polskiego „mistrza reportażu”: Claudio Magris (1939). Choć literaturę niefikcjonalną uważa on za „najbardziej autentyczną” a Kapuścińskiego za twórcę, który „zanurza się w rzeczywistość i przedstawia ją z rygorystyczną precyzją”⁴⁸, sam wybiera zupełnie inną drogę. Swoją twórczość, odwołującą się do badań historycznych, poszukiwania konkretności i naukowości, przedstawia nie jako literaturę faktu, lecz profiluje się konsekwentnie jako powieściopisarz. Choć jego powieści oparte są na faktach i historycznie istniejących ludziach, pozostają one powieściami. Magris nie zawiera z czytelnikami paktu referencjalnego, lecz powieściowy; tym samym nie oferuje, jak Kapuściński czy Westerman, złudnej obietnicy prawdy:

W *Dunaju* lub *Mikrokosmosach* podróż, osoby, widziane rzeczy, historie zebrane po drodze zostały wymyślone i opowiedziane na nowo – stały się historią pewnej postaci, w dużej mierze fikcyjnej. Nie należą już do tamtej podróży, mają inną miarę, inny czas, mieszany i niejednorodny, ów czas literatury, który nie jest zbieżny z czasem gramatyki ani nawet z czasem Historii.⁴⁹

Jest moim zdaniem duża uczciwość w owej rezygnacji z „obietnicy ofiarowania prawdy”, uczciwość pisarza określającego w sposób jawny umowę zawieraną z czytelnikami jako umowę powieściową. Choć Irena Grudzińska-Gross pisze, że Magris „nie szanuje podziału na fikcję i fakt”⁵⁰, to nie jest on z całą pewnością typem pogranicznym, posiadaczem dwóch paszportów, który chroni się to w obszarze fikcji, to na terytorium faktu – w zależności od chwilowego upodobania i możliwych korzyści. „Nie ma tu kłamstwa – ani kłamstwa słowa, ani kłamstwa formy”⁵¹. Nie ma też, dodajmy, kłamstwa gatunku. Powieściowa wyobraźnia Magrisa zaspokaja nasze poszukiwanie prawdy, choć od początku (na szczęście) wiemy, na jakich prawach owa prawda jest oparta.

Nowe podejście do badania literatury niefikcjonalnej definiuję tym samym jako „etyczne” ujęcie problemu, rozpatrujące przestrzeganie paktu referencjalnego

⁴⁸ C. Magris *Podróże bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Zeszyty Literackie, Warszawa 2009, s. 16. Ciekawy jest fakt, że Magris z równie dużą atencją odnosi się do pisarstwa Martina Pollacka. We wstępie do austriackiego wydania *Śmierci w bunkrze* pisał: „To książka przykuwająca uwagę, a zarazem wyważona, ba, chłodno naukowa. Przede wszystkim jednak bije z niej głęboki humanizm i okiełznany ból. To literacki wyraz dojrzałości, która nie ucieka przed prawdą, lecz akceptuje ją, choć czyni to z wielkim wysiłkiem i dziecięcym poczuciem wstydu” (<http://www.ksiazka.net.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=6284>, sprawdzono 08.2009).

⁴⁹ C. Magris *Podróże...*, s. 25 [podkr. moje – P.Z.].

⁵⁰ I. Grudzińska-Gross *Z ukosa*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 25, s. 31 [skrótowa wersja laudacji wygłoszonej 19 maja 2009 roku w Sejnach podczas uroczystości nadania Claudio Magrisowi tytułu Człowieka Pogranicza, przyznawanego przez Fundację Pogranicze i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur i narodów” Małgorzaty i Krzysztofa Czyżewskich].

⁵¹ Tamże.

Zajás ○ naturze poóledniego owada

go, zawartego pomiędzy autorem i czytelnikiem, paktu bęącego, moim zdaniem, głównym wyróżnikiem tego rodzaju prozy. Rozważania o pakcie referencjalnym i jego łamaniu stają się interesujące w przypadku takich twórców literatury niefikcjonalnej, jak chociażby przywoływani powyżej Ryszard Kapuóciński, Frank Westerman i Martin Pollack, którzy zawłaszczają gatunki reportażowe, aby dzięki zdobytemu autorytetowi dziennikarskiemu sprzedawać własne produkty jako gatunki zmacone, na pograniczu prawdy i fikcji, pretendować do miana pisarzy bezprzymiotnikowych, jednocześnie zapewniając, że wszystko co zostało zawarte między okładkami ich ksiązek zmyóleniem nie jest (choć nadana przez nich samych „rozmyta” klasyfikacja gatunkowa takie zmyólenie zakłada i dopuszcza). Są to więc pisarze, którzy uważając „czystą” literaturę faktu za daleko niezadowalającą ich ambicje, zawłaszczają sobie pakt referencjalny, ów pakt prawdy, nielegalnie obozując na jego terytorium. Pisarze ci otwarcie powołują się na własne doówiadczenie, występują w tekócie pod swoim nazwiskiem i grają w ten sposób z ciekawością i łatwowiernoócią czytelnika. Z jednej strony powołują się na swój „etnograficzny autorytet”, posługują się mapami, listami informatorów, autentycznymi dokumentami i długą listą cytowanych źródeł, z drugiej zaś strony ciągnie ich w stronę fikcji. Choć nie opatrują swoich tekstów etykietą „powieóó”, deklarują otwarcie, iż poruszają się w sferze mieszanej, która, jak wszystkie miejsca skrzyżowań, bardzo sprzyja twórczoóci. Ciągną w ten sposób podstępne korzyóci z paktu referencjalnego, nic za to nie płacąc. Być może poprawia im to pisarskie samopoczucie, lecz jednocześnie otwiera pole do wirtuozeróskich ówiczeń pełnych ironii.

Abstract

Paweł ZAJÁS

Adam Mickiewicz University (Poznań), University of Pretoria (South Africa)

On the Nature of an Ordinary Bug. A New Perspective on Non-Fiction Research

The paper proposes a new perspective on non-fiction research, an area in which there is some room for improvement. The existing investigations rarely take into consideration the basic problem undertaken in the present discussion: the relationship of the real and the fictitious and the more and more frequent appearance of hybrid genres which wipe out the line between fiction and non-fiction. The new approach is defined as an ethical one, investigating the breach of the referential pact, which constitutes – in the author’s opinion – the main distinctive feature of this type of writing. The discussion is illustrated with the examples drawn from four writers: Ryszard Kapuóciński, Frank Westerman, Martin Pollack and Claudio Margris.