

RENATA ŁUKASZEWSKA

Uniwersytet Wrocławski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
ORCID 0000-0003-3959-1998

TEORIA REPORTAŻU W PERSPEKTYWIE PISARSTWA HISTORYCZNEGO

Przyglądając się myśli krytycznej dotyczącej literatury dokumentarnej¹, można dojść do przekonania, że napisanie reportażu lub biografii jest z założenia projektem skazanym na klęskę. Najczęściej powtarzane przez krytyków sądy na temat dokumentaryzmu dotyczą bowiem szeregu wewnętrznych sprzeczności, na pierwszy rzut oka niemożliwych do pogodzenia, a mimo to stanowiących o jego wyjątkowości. W rozpoznaniach tych autentyczność rywalizuje z fikcją, rzeczywistość z wyobrażeniem, obiektywizm z ideologią, a to, co zewnętrzne, z tym, co wewnętrzne. I mimo że opozycje faktu i fikcji, nauki i sztuki oraz dokumentu i literatury, rozumiane jako kategorie porządkujące doświadczenie lektury tekstu, zostały do pewnego stopnia zakwestionowane², związana z nimi teoretyczna niepewność nadal pozostaje aktualna.

Za stanowiskiem głoszącym, iż dokument jako przedsięwzięcie pisarskie jest w gruncie rzeczy niewykonalny, stoi powszechne w humanistyce założenie o nieprzekładalności rzeczywistości pozatekstowej na narrację. Nie ulega wątpliwości, że literatura autentystyczna jako gatunek o rodowodzie dziennikarskim jest pod tym względem szczególnie problematyczna. Z jednej strony trudno bowiem bez uzasadnionego wahania zaliczyć ją do dziedziny sztuki, ponieważ nie ope-

¹ Poprzez *dokumentaryzm* rozumiem – za Zygmuntem Ziątkiem – „dążenie do możliwie wiernego i wiarygodnego zapisu rzeczywistości, do sporządzenia jej »dokumentu«” (Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999, s. 5).

² Prace podające w wątpliwość przekonanie o zupełnej obiektywności i „przezroczystości” narracji historycznej, które wyznaczyły w drugiej połowie XX wieku nowe kierunki badań nad pisarstwem historycznym, a później także innymi gatunkami referencjalnymi, to m.in. *Dyskurs historii* Rolanda Barthes’a (*Le Discours de l’histoire*, 1967) oraz *Metahistory: The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe* Haydena White’a (1973). Natomiast zanik obecnej w refleksji literaturoznawczej opozycji dokument–literatura opisał Z. Ziątek w książce *Wiek dokumentu* (*op. cit.*, s. 5–17).

ruje ona nieskrępowaną artystyczną kreacją. Z drugiej zaś – intuicyjnie czytana w odniesieniu do świata spoza samego tekstu, nie stanowi przecież jego wiernej kopii. Umieszczana jest więc na przedpolu zarówno sztuki, jak i dziennikarstwa, uznawanego za profesjonalne, obiektywne źródło informacji. Stanowi „dziwny amalgamat”³, paraliteraturę⁴, „pseudosztukę” oraz „pseudonaukę”⁵ jednocześnie. Jej status jest zmienny i podlega ciągłym negocjacom⁶, co nie oznacza, że pozostaje ona nieopisana.

Zasadniczo krytyka literatury dokumentarnej opiera się na stosunku badaczy do różnicy, jaka istnieje między narracją a tym, co jest przez nią przedstawiane. Na następnych stronach prezentuję cztery istotne moim zdaniem postawy interpretacyjne poruszające tę kwestię. Trzy z nich pochodzą z dwudziestolecia międzywojennego, kiedy dokumentaryzm zyskiwał popularność jako nowy gatunek pisarstwa⁷. Ich autorami są Aleksander Wat, Ignacy Fik i Stefania Skwarczyńska. Czwarta propozycja, sformułowana w połowie lat sześćdziesiątych, to projekt Krzysztofa Kąkolewskiego. Na marginesie tych stanowisk opisuję także ustalenia współczesnych badaczy – Urszuli Glensk, Zygmunta Ziątka i Jerzego Jarniewicza.

Koncepcje stanowiące podstawę niniejszego wywodu powstały w czasach, w których „tradycyjne centrum”⁸ refleksji literaturoznawczej stanowiła proza narracyjna. Małgorzata Czermińska stwierdziła w latach dziewięćdziesiątych, że przez cały niemal XX wiek proza niefikcyjna funkcjonuje w myśli krytycznej „w pewnym sensie przeciwko powieści. Rozkwita w związku z »kryzysem powieści«, żywi się »śmiercią powieści«, jest czytana »zamiast powieści«”⁹. Tendencja ta dotyczy zarówno recenzentów, którzy wróżyli autentykowi nadzwyczajną karierę, jak i jego przeciwników – przedstawiciele obu stron owej debaty sytuowali reportaż w swoich rozpoznaniach wobec powieści.

Uważam, że warto przytoczyć rzadko cytowane dziś ustalenia pierwszych teoretyków dokumentaryzmu, gdyż przywoływane przez nich argumenty powracają w dyskusjach nad wiarygodnością. Konfrontuję je z tezami filozofii historii, która problematyzuje relację, jaka zachodzi między przeszłą rzeczywistością a tekstem historycznym. Odwołuję się w tym zakresie do ustaleń Jerzego Topolskiego, do-

³ Określenie Jamesa L. Clifforda na biografii: „a strange amalgam of science and art” (*idem*, *Introduction*, [w:] *Biography as an Art. Selected Criticism: 1560–1960*. Ed. *idem*, London 1962, s. ix).

⁴ Zob. M. Czermińska, *Badania nad prozą niefikcyjną – sukcesy, pułapki, osobliwości*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995. Red. T. Michałowska [et al.], Warszawa 1996, s. 436.

⁵ G. Lukács, *Reportage oder Gestaltung*; cyt. za: J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 19.

⁶ Zob. U. Glensk, *Reportaż – gatunek negocjowany*, [w:] *eadem*, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestolecu (1918–1939)*, Kraków 2014, s. 21–79.

⁷ Nowy w znaczeniu genologicznym (zob. *ibidem*, s. 458). O reporterskości jako modelu komunikowania starszym od gatunku reportażu pisze Edward Balcerzan w książce *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty* (Toruń 2013, s. 427).

⁸ M. Czermińska, *op. cit.*, s. 436.

⁹ *Ibidem*, s. 437.

tyczących statusu i znaczenia źródeł historycznych, ale podstawę teoretyczną wywodu czerpię z teorii Franka Ankersmita, holenderskiego teoretyka historiografii, który odrzucił przyjęte przez prekursora narratywizmu, Haydena White'a, założenie o tym, że badanie narracji historycznej oprócz można wyłącznie na wybranej teorii literatury. Zdaniem filozofa zawężenie refleksji nad pisarstwem historycznym do badań teoretycznoliterackich rodzi niebezpieczeństwo „spekulatywnej filozofii historii”¹⁰.

Perspektywa Franka Ankersmita zakłada, że metody badań literackich są pomocne w rozpoznaniach dotyczących narracji historycznej, ale nie stanowią ich centralnej osi. Przyjęcie takiego założenia w analizie dokumentarystyki pozwala odrzucić interpretację podporządkowaną narzędziom literaturoznawczym, z natury rzeczy właściwym czytaniu prozy fikcjonalnej. Tym samym problematyka dokumentaryzmu przestaje być jedynie wewnętrzną kwestią literatury.

Wniosek płynący z tych ustaleń, będący równocześnie podstawową tezą niniejszego artykułu, jest następujący: istnieje fundamentalna różnica pomiędzy narracją reporterską a fikcjonalną, ale różnica ta nie jest dychotomiczna.

FETYSZYZACJA FAKTU

Początki refleksji nad dokumentaryzmem nie były naznaczone wiarą w bezstronność i zdystansowanie reporterskich narracji. W latach trzydziestych XX wieku polscy badacze literatury autentystycznej byli przekonani o subiektywnym charakterze tego rodzaju pisania. Już w pierwszym szkicu teoretycznym poświęconym pisarstwu reportażowemu¹¹ podkreślano znaczenie „celowego nastawienia”¹² reportera do opisywanych wydarzeń oraz intencjonalność wyboru i uporządkowania faktów.

Autorem tego programowego manifestu jest Aleksander Wat. Artykuł zatytułowany *Literatura faktu* ukazał się we wrześniu 1929 roku na łamach „Wiadomości Literackich”. Prezentuje on twórczość pisarzy z radzieckiej grupy Nowy Lef¹³ i wyraża gorliwe poparcie polskiego poety dla ich działalności krytycznej. Głównym postulatem programu „literatury faktu”¹⁴ opisanego przez Wata było porzucenie syntetyzującej poetyki powieści realistycznej na rzecz piśmiennictwa niefikcjonalnego, bliższego – zdaniem autora – problemom społeczeństwa socjalistycznego

¹⁰ F. Ankersmit, *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*, tłum. M. Zapędowska, [w:] *idem, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 129.

¹¹ Zob. U. Glensk, *op. cit.*, s. 29.

¹² A. Wat, *Literatura faktu*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35, s. 1.

¹³ Nazwa grupy wywodzi się od czasopisma „LEF”, później przemianowanego na „Nowy Lef”. Zob. U. Glensk, *op. cit.*, s. 29.

¹⁴ *Literatura faktu* w tym pierwszym ujęciu miała obejmować szeroki zakres gatunków, m.in. szkic, monografię „naukowo-artystyczną”, gazetę, „faktomontaż” (dziś: reportaż), felieton, biografię, wspomnienia, autobiografię, esej, pamiętnik, sprawozdanie sądowe, korespondencję, parodię i satyrę. Zob. A. Wat, *op. cit.*, s. 1.

i podporządkowanego jego potrzebom. Realizacja tych założeń dokonywać się miała poprzez specyfikę dokumentu, który nie ma „celów rozrywkowych czy wyłączenie i oderwanie poznawczych”¹⁵, ale jest przede wszystkim „organizatorski, to znaczy opisując rzeczywistość odkrywa jej słabe strony, proponuje ulepszenia, wpływa bezpośrednio na jej poprawę”¹⁶. Dla Aleksandra Wata reporter musiał być pragmatykiem i „aktywistą–społecznikiem”¹⁷.

Argumenty przedstawione w *Literaturze faktu* uderzają w prostoduszne przekonanie o pozornej „przezroczystości” reporterskiego pisania. Wat aprobował w tym zakresie podejście pisarzy Nowego LEF-u, którym obcy był, jak tłumaczył, „fetyszizm w stosunku do faktu”¹⁸. Postawa ta charakteryzuje się uznaniem, iż nie każdy fakt jest przydatny, więc rola autora polega na podjęciu decyzji, które fakty należy przedstawić oraz w jaki sposób.

Mimo że manifest Wata odsłania ówczesne polityczne sympatie autora, pokazuje także, na czym polega istota problemu subiektywności reportażu. Nie na tym mianowicie, że wyznawane przez reportera wartości są elementem obcym, sztucznie wprowadzanym do narracji, ale że stanowią one jej nieodłączny element, czasami trudny nawet do rozróżnienia od uznawanych za zupełnie obiektywne faktów. W niewiele późniejszym od *Literatury faktu* szkicu, zamieszczonym w „Miesięczniku Literackim”, Wat ponownie przekonywał: „»fakt« nie jest czymś utrwalonym i jednoznacznym, [...] jest zespołem najrozmaitszych stosunków, tak że pisarz opisujący określony fakt czy proces zależnie od swojej klasowej psychoideologii widzi i opisuje te, a nie inne stosunki”¹⁹; „Reportaż uczy się wyrażać myśl polityczną w samym podawaniu faktów, w ich doborze, w montażu, obywając się bez omawiających komentarzy”²⁰.

Pod koniec lat dwudziestych Aleksander Wat nakreślił zarys problematyki, jaka później stała się jednym z podstawowych założeń narratywistycznej filozofii historii. Chodzi o ciągłość, która zachodzi pomiędzy faktem historycznym a realiami, w jakich żyje historyk oraz wyznawanymi przez niego wartościami. Frank Ankersmit opisał tę kwestię, rozważając przykład debaty nad totalitaryzmem mającej miejsce w czasie trwania zimnej wojny. Filozof słusznie zauważył, że niemożliwym jest oddzielenie proponowanych wówczas przez historyków ujęć totalitaryzmu od kontekstu ówczesnego ideologicznego konfliktu między Wschodem a Zachodem. „Trudno byłoby wytyczyć wyraźną granicę pomiędzy czysto historycznym a politycznym wymiarem tej debaty”²¹ – pisze badacz, dodając, że w tym konkretnym

¹⁵ *Idem*, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 7, s. 334.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Idem*, *Literatura faktu...*, *op. cit.*

¹⁹ *Idem*, *Reportaż...*, *op. cit.*, s. 330 [pisownia uwspółcześniona].

²⁰ *Ibidem*, s. 332. Autor porównuje w tym fragmencie pracę reportera do pracy reżysera filmowego, który „nakręca znaczną ilość taśmy, wycina z niej odpowiednie fragmenty, przestawia je i montuje w całość, kierując się jakąś ogólną ideą”.

²¹ F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, tłum. T. Sikora, [w:] *idem*, *Narracja, reprezentacja...*, *op. cit.*, s. 192.

przypadku owe propozycje „już w samym *zamierzeniu*”²² miały być „zarówno opisem historycznym, *jak i* sugestią co do orientacji politycznej”²³ historyka.

Podsumowujący tę kwestię ogólny wniosek sformułowany przez Ankersmita jest następujący: „Nawet gdy relacja historyczna zawiera wyłącznie prawdziwe twierdzenia o przeszłości, mogą one być dobrane i uporządkowane w sposób jednoznacznie sugerujący pewną (polityczną) linię działania”²⁴.

Odnosząc powyższą myśl do przedwojennej refleksji nad polskim reportażem, należy zwrócić uwagę, że uznanie subiektywności dokumentaryzmu nie było w latach trzydziestych jednoznaczne z zarzutem o kłamstwo nawet na gruncie gatunku. Urszula Glensk, badaczka prekursorskich teorii reportażu, zwraca uwagę, że główne wątpliwości czasów przedwojennych dotyczyły różnych strategii narracyjnych i wynikających z nich konsekwencji, a nie wierności autentycznym wydarzeniom:

Recenzenci nie stawiali dokumentalistom zarzutu nieścistości faktograficznej, co najwyżej podkreślali wiarygodność przekazu [...]. Oskarżenia o przystawalność świata rzeczywistego do świata przedstawionego stały się dla reporterów głową Meduzy znacznie później, dopiero w czasach przełomu informatycznego, niosącego pozorną i złudną łatwość weryfikowania faktów²⁵.

Orientację, którą w 1933 roku Aleksander Wat sugestywnie nazwał „fetysyzmem w stosunku do faktu”²⁶, dostrzega we współczesnym czytaniu autentyku Zygmunt Ziątek. Istotą tej postawy jest utrata zaufania do dotychczasowego modelu wiarygodności reportażu, który szczególnie rozpatrywał w stosunku do całości utworu, jako „budulec ogólniejszego sensu, przesłania”²⁷. Popularna współcześnie praktyka recenzencka stosuje natomiast strategię odwrotną: opiera się na poszukiwaniach „kłamstwa szczegółu”²⁸, czyli potencjalnych niedopowiedzeń, wyolbrzymień, uogólnień i domysłów, których identyfikacja daje recenzentowi podstawę do podważenia wiarygodności całej narracji.

Za przykład takiej taktyki służy Zygmuntowi Ziátkowi krytyka reportaży Ryszarda Kapuścińskiego, pozbawiona wrażliwości na ogólną wymowę utworu, jego funkcjonalność i zamysł autora²⁹. Nowy sposób czytania utworów Kapuścińskiego jest w ocenie badacza wynikiem braku zrozumienia i braku akceptacji³⁰ dla ich intencjonalnej formy. Kiedyś – stwierdza autor – o artystycznym potencjale reportażu świadczyło napięcie pomiędzy tym, co aktualne i „chwilowe”, a uogólnieniem i uniwersalnością, poszukiwanych przez Kapuścińskiego w opisywanych wydarze-

²² *Ibidem* [podkreśl. aut.].

²³ *Ibidem* [podkreśl. aut.].

²⁴ *Ibidem*, s. 193.

²⁵ U. Glensk, *op. cit.*, s. 68.

²⁶ A. Wat, *Reportaż...*, *op. cit.*, s. 334.

²⁷ Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, [w:] *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*. Red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, t. 1, Warszawa 2016, s. 97.

²⁸ *Ibidem*, s. 98.

²⁹ *Ibidem*, s. 97.

³⁰ *Ibidem*. s. 93

niach³¹. Obecnie to „konkret [...] stał się samoistną wartością, [...] którą zdobywa się zainteresowanie czytelnika i walczy o jego uznanie”³².

Zarzuty postawione w ostatnich latach książkom Kapuścińskiego, choć zakwestionowane przez badaczy³³, wyznaczają rewelatorski kierunek lektury kolejnych tekstów dokumentarnych, a także sposobów ich pisania. Na pierwszy rzut oka taka strategia wydawać się może słusznym rozwiązaniem problemu weryfikowalności reportażu. Trudno jest bowiem zachować czytelniczą ufność wobec autora, którego uczciwość została podważona, nawet w małym stopniu.

Ten schemat, mimo że przyjęty przez krytykę, zawiera pewne wyjątki, bowiem w każdym reportażu można doszukać się przynajmniej jednego zdania, którego wiarygodność jest możliwa do zakwestionowania. A jeżeli każda narracja reporterska może zostać podana w wątpliwość na poziomie szczegółu, napisanie wzorcowego reportażu okazuje się niemożliwe. Dochodząc do tego punktu, ponownie znajdujemy się w sytuacji teoretycznego impasu wynikającego z obecnego w świadomości recenzentów przekonania o wykluczającym się charakterze różnicy pomiędzy powieścią fikcyjną a autentykiem.

UKAZANIE NIEMOCY

Tę samą cechę literatury dokumentarnej, którą Aleksander Wat uznawał za najbardziej użyteczną społecznie, inny krytyk tamtego czasu, Ignacy Fik, postrzegł jako najbardziej niebezpieczny atrybut tego rodzaju pisarstwa. Nieuniknione uwikłanie ideologiczne reportażu miało być w jego opinii narzędziem „posłusznym każdej ręce. [...] Wszystko zależy od tego, przez kogo jest używany, przeciw komu, jak i kiedy”³⁴. Skrupulatność, rzeczowość i oszczędność opisu, cenione w narracji reportażowej przez Wata, zdaniem Fika tworzyć miały jedynie „fałszywe sugestie”³⁵ imitujące „neutralną” opowieść o rzeczywistości: „wystarczy opuszczać prawdę (moment bierny) lub przekreślać rzeczywistość (moment aktywny) – pisał. – A w przypadku reportażu w tych czynnościach nie wymaga się nawet talentu!”³⁶; „Nawet daty, cyfry mogą być *subiektywnym momentem*, skoro możemy je zestawiać tendencyjnie z innymi, grupować dowolnie i podporządkować różnym tytułom”³⁷.

³¹ *Ibidem*, s. 102.

³² *Ibidem*, s. 103.

³³ Polemika ze skandalizującą książką Artura Domosławskiego o Kapuścińskim została podjęta m.in. w publikacjach: B. Nowacka, Z. Ziątek, *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Katowice 2013; U. Glensk, *Siedem grzechów Domosławskiego*, [w:] *eadem*, *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków 2012, s. 3–32.

³⁴ I. Fik, *O reportażu*, [w:] *idem*, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 3. Pierwodruk: „Gazeta Artystów” 1934, nr 5.

³⁵ *Ibidem*, s. 4.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, s. 6 [podkreśl. aut.].

Badacz uważał ponadto, że reportażowi „obce jest zagadnienie sztuki”³⁸. Punktem wyjścia dla jego oceny była powieść realistyczna rozumiana jako „literatura konstrukcyjna”³⁹, wymagająca zaangażowania i pomysłowości, koniecznych do przekazania idei. Reportażowi czytanyemu przez Fika tej sprawczej siły brakowało, przynajmniej w wymiarze porównywalnym z literaturą piękną.

Rozważania spostrzegawczego, choć radykalnego w swoich poglądach krytyka podsumowuje twierdzenie, że dokumentaryzm zdecydowanie nie jest „wartością pozytywną”⁴⁰. „Pisany *tylko dla celów literackich* jest nieporozumieniem albo zwyrodnieniem lub wreszcie oszustwem”⁴¹. Natomiast jako gatunek zwracający się w pewien sposób ku rzeczywistości, okazuje się niemożliwy do napisania, gdyż „czysty reportaż, reportaż idealny [musiałby być – R.Ł.] pozbawiony zupełnie subiektywizmu spisywacza. Jest to nie do skutecznienia!”⁴².

Ignacy Fik nie był odosobniony w swojej radykalnej ocenie. Podobne stanowisko przyjęli przed wojną m.in. Roman Kołoniecki i Waław Kubacki, którzy równie niechętnie odnosili się do dokumentarnych tendencji ówczesnych pisarzy⁴³. Ich zdaniem rola reportera ograniczała się wyłącznie do automatycznego notowania (Kubacki)⁴⁴, wskrzeszając w ten sposób „prymitywny, pozaliteracki naturalizm” (Kołoniecki)⁴⁵. Marian Promiński uważał natomiast, że „surowa ruda rzeczywistości nie da się przetopić na spoisty metal konsekwentnego artyzmu”⁴⁶, posługując się swoją drogą, podobną do użytej przez Fika metaforą (ten ostatni pisał: „[reportaż nie jest dokonaniem – R.Ł.] jest kopalnią rudy, przy której musi powstać fabryka przerabiająca rudę na metal”⁴⁷).

Zbliżonym do argumentacji Fika językiem negatywności i nieprzekładalności posługuje się Jerzy Jarniewicz, wyrażając swój sceptycyzm wobec gatunku biografii. Tłumacz i krytyk uważa „pomysł, że czyjeś życie, a nawet jego fragment, można przełożyć na uporządkowaną opowieść” za „z gruntu rzeczy niedorzeczny”. W wyniku tego założenia biografia z definicji musi być „projektem niespełnionym, który raz i lukami, opustkami i chronicznym niedomiarem”⁴⁸.

³⁸ *Ibidem*, s. 5.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 3.

⁴¹ *Ibidem*, s. 7 [podkreśl. aut.].

⁴² *Ibidem*, s. 5.

⁴³ Zob. U. Glensk, *Reportaż...*, *op. cit.*, s. 49–62.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 59.

⁴⁵ R. Kołoniecki, *Społeczne zadania literatury. Szkic publicystyczno-krytyczny z przedmową Adama Skwarczyńskiego*, Warszawa 1934, s. 27; cyt. za: *ibidem*, s. 58. Zob. też J. Maziarski, *op. cit.*, s. 19–20.

⁴⁶ M. Promiński, *Powieść i nowela reportażowa*, „Skamander” 1935, nr 58, s. 153; cyt. za: U. Glensk, *Reportaż...*, *op. cit.*, s. 55.

⁴⁷ I. Fik, *op. cit.*, s. 5.

⁴⁸ J. Jarniewicz, *Palec biografii*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17, dodatek „Książki w Tygodniku” [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/palec-biografii-145042> [dostęp: 29.02.2020].

Jarniewicz przejmując od Virginii Woolf pojęcie „niemożliwości” biografii⁴⁹, by zastanowić się nad osiągalną dla tego gatunku perspektywą twórczego rozwoju. Konkluduje, że pozbawić biografię „niedorzeczności” może wyłącznie przyjęta przez Woolf w jej słynnych powieściach *Orlando* i *Flush* postawa dezawuuująca niemożliwe do zrealizowania ambicje referencjalne albo też kreatywna adaptacja konwencji gatunkowej. Dopiero „metaliteracka refleksja”, czyli uświadomienie sobie „kłopotliwego statusu” modelowej biografii, prowadzi w opinii krytyka do artystycznego wyzwolenia. Przykładami pozytywnie ocenionych przez Jarniewicza realizacji takiego stanowiska są książki biograficzne pióra Janet Malcolm. Wydane także w Polsce biografie Gertrudy Stein i Alicji B. Toklas oraz Sylvii Plath i Teda Hughesa wyrażają, zdaniem badacza, przekonanie autorki o niemożliwości dotarcia do prawdy o życiu swoich bohaterów. Píše więc „biografie drugiego stopnia”⁵⁰, zbudowane z opowieści o biografach opisywanych postaci, o ich badaniach i, przy okazji, o dających się w ten sposób ustalić nowych faktach.

Paradoksalnie argumentacja Jarniewicza pokazuje, że mimo iż narracja nie jest w stanie dorównać rzeczywistości, to najbardziej innowacyjne poszukiwania mają swoje źródło w akceptacji tego stanu rzeczy. Stąd więc biografistka jako przedsięwzięcie pisarskie nie jest zupełnie pozbawiona sensu, wbrew początkowej nieufności tłumacza. W istocie „niedorzeczne” jest jedynie przekonanie, że pomiędzy tekstem a przedstawioną w nim rzeczywistością nie ma żadnej różnicy i że istnieje możliwość opisu na tyle wyczerpującego, iż jest on w stanie ująć w swoich ramach całość życia bohatera. Tylko wówczas można mówić o klęsce projektu biografii.

W pierwszych akapitach swojego eseju Jarniewicz pisze, że „każda biografia domaga się kolejnej, uzupełniającej i modyfikującej ją biografii”⁵¹. Spostrzeżenie to ma być powodem dla którego powinniśmy, zdaniem krytyka, uznać biografię za gatunek wybrakowany i „niespełniony”⁵². Jednak przyjęcie takiego założenia kazałoby z tych samych pobudek odrzucić zaufanie do literatury niefikcyjnej w ogóle (w tym do eseistyki), a także do całej działalności dziennikarskiej, piarstwa historycznego i wszelkich innych aktywności, których postęp wymaga konfrontacji z konkurencyjnymi narracjami.

Przykłady książek przywołane przez Jarniewicza w jego szkicu przedstawiają natomiast coś zupełnie innego, a mianowicie zgodne ze współczesną refleksją historiozoficzną przekonanie, że debata dotycząca wszelkich rywalizujących ze sobą narracji nie ma na celu ustanowienia jednej, najbardziej zgodnej i odpowiedniej wersji, lecz zwielokrotnianie propozycji interpretacyjnych. Frank Ankersmit wy-

⁴⁹ W eseju *Sztuka biografii*, opisującym m.in. *Wiktoria* pióra Lyttona Strachey’a, Virginia Woolf stwierdza: „połączenie [biografii i sztuki – R.Ł.] okazało się niewykonalne; fakty i fikcja odmówiły wejścia w związek” (V. Woolf, *Sztuka biografii*, tłum. M. Heydel, [w:] *eadem, Eseje wybrane*, wybór i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, Kraków 2018, s. 319. Pierwodruk *The Art of Biography*, „Atlantic Monthly”, IV 1939.

⁵⁰ J. Jarniewicz, *op. cit.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

raził to przeświadczenie w formie lapidarnej tezy: „Zasięg narracji tworzy się tylko wtedy, kiedy porówna się interpretacje narracyjne z konkurencyjnymi narracjami. Jeżeli mielibyśmy tylko *jedną* interpretację narracyjną nie mielibyśmy *żadnej* interpretacji”⁵³.

PERSPEKTYWA UŻYTECZNOŚCI

W ujęciu narratywistycznej filozofii historii interpretacje narracyjne nie są wiedzą, a „organizacjami wiedzy”⁵⁴. Różnicę tę Ankersmit porównuje do związku, jaki zachodzi pomiędzy *propozycją* a *regułą*. W tym znaczeniu *reguła* to każde zdanie prawdziwe, czyli podlegający weryfikacji fakt (posługując się językiem filozofa – wszystko, co jest „nieproblematyczne”⁵⁵). Narracja natomiast stanowi pewną *propozycję* w takim sensie, że jest ona „konstruktem językowym najlepiej – zdaniem danego autora – dopasowanym do omawianego wycinka dziejów”⁵⁶.

Z tego powodu w stosunku do interpretacji narracyjnych nie mają zastosowania kategorie prawdy i fałszu, bowiem z perspektywy logiki „propozycje mogą być użyteczne albo nie, owocne albo nie, ale nie mogą być ani prawdziwe, ani fałszywe”⁵⁷.

Niemal sześćdziesiąt lat wcześniej podobną optykę przyjęła Stefania Skwarczyńska. W 1931 roku teoretyczka ogłosiła zarys proponowanej metodologii badania gatunków nazwanych przez nią „literaturą stosowaną”. Pojęcie to nawiązuje do będącego wówczas w użyciu terminu „sztuki stosowanej”, którą dzisiaj nazwalibyśmy użytkową. Na wzór rzemiosła artystycznego literatura stosowana realizować miała pewne praktyczne cele. Do kategorii tej Skwarczyńska zaliczyła m.in. listy, eseje, prace naukowe, improwizację oraz rozmowę, pomijając reportaż, który jako gatunek był wówczas słabo zakorzeniony w refleksji literaturoznawczej⁵⁸. Badaczkę interesowały teksty znajdujące się poza tradycyjnym kanonem sztuki. Zwieńczeniem naukowych poszukiwań Skwarczyńskiej w tym zakresie jest słynne studium *Teoria listu* (1937), będące podstawą jej kolokwium habilitacyjnego⁵⁹.

Pierwszy szkic Stefania Skwarczyńskiej *O pojęcie literatury stosowanej* poprzedził recenzję Fika i ukazał się niewiele później niż manifest Wata. Argumenty autorki, mimo że nie dotyczą bezpośrednio literatury dokumentarnej, odpowiadają na wątpliwości przedstawione przez obu badaczy. Autor *Ciemnego światła* wskazywał

⁵³ F. Ankersmit, *Sześć tez o narratywistycznej filozofii historii*, tłum. E. Domańska, [w:] *idem*, *Narracja, reprezentacja...*, *op. cit.*, s. 66 [podkreśl. aut.].

⁵⁴ *Ibidem*, s. 61.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 56.

⁵⁶ *Idem*, *Pochwała...*, *op. cit.*, s. 188.

⁵⁷ *Idem*, *Sześć tez...*, *op. cit.*, s. 61.

⁵⁸ Zob. U. Glensk, *Reportaż...*, *op. cit.*, s. 76–77.

⁵⁹ Jest to pierwsza w historii polskiej nauki habilitacja z teorii literatury i druga w historii praca habilitacyjna poświęcona naukom filologicznym, której autorką jest kobieta. Zob. Ł. Wróbel, *Stefanii Skwarczyńskiej koncepcja literatury stosowanej*, [w:] *idem*, *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013, s. 182, przyp. 4.

na subiektywność „faktomontażu”, będącą w jego perspektywie cechą pozytywną, świadcząca o możliwości społecznego popularyzowania użytecznych idei. Fik natomiast podkreślał ubogość formalnych środków reportażu względem artystycznej prozy narracyjnej i przestrzegał przed potencjalnie niebezpieczną stronniczością autentyku, stwarzającą możliwość ewentualnych przekłamań i manipulacji.

Pomimo celności spostrzeżeń obu krytyków, ich propozycje nie dostarczały jednak narzędzi, które umożliwiłyby badanie tak rozumianego dokumentu. Problem ten rozwiązała teoria Skwarczyńskiej.

Punkt wyjścia dla modelu literatury stosowanej stanowi estetyka. Według ustaleń Skwarczyńskiej błędne jest wywiedzione z myśli Immanuela Kanta przekonanie o tym, że doświadczenie piękna możliwe jest wyłącznie w sytuacji zupełnej bezinteresowności sztuki. „Element praktyczny w dziełach o celach praktycznych nie tylko nie wyklucza elementu estetycznego, lecz przeciwnie jest [jego – R.Ł.] materiałem”⁶⁰ – dowodziła badaczka.

Oddzielenie tekstów literatury „czystej” od literatury stosowanej miało dla Skwarczyńskiej konsekwencje metodologiczne. Podobnie jak później Krzysztof Kąkolewski, a po nim także Ankersmit, polska badaczka uważała, że „ściśłość naukowego rozumowania, nie pozwala stawiać obok siebie równorzędnie takich dziedzin literatury, dla których kryteria estetyczne są równie różne, jak ich cel”⁶¹. Autorka korzystała w tym zakresie z prac Władysława Witwickiego, wybitnego psychologa i tłumacza dzieł Platona, który podzielał jej wątpliwości co do tego, że doznanie estetycznie warunkowane jest bezinteresownością sztuki.

A jeśli chodzi o użytek – pisał Witwicki – to przecież i stroje bywają piękne, i sprzęty, i gmachy. Znajdujemy w nich upodobanie estetyczne, a znajdując nie zapominamy o użytku, jaki byśmy mogli mieć z tych przedmiotów. [...] Nie wystarczy patrzeć na piękne krzesło, aby jego piękno ocenić. Potrzeba w nim usiąść i spróbować, jak się w nim siedzi. [...] Bezinteresowne upodobanie jest paradoksem, niemożliwością psychologiczną⁶².

Skwarczyńska nie stara się narzucić opisywanej literaturze konkretnej funkcji. Traktuje ją jak autonomiczny „przedmiot” funkcjonujący w określonych warunkach, mający cel i własne wartości. Pozwala jej mówić samej za siebie:

Przenosząc pojęcie przedmiotu na pojęcie literatury stosowanej stwierdzimy, że przez pojęcie materiału twórczego rozumiemy nie tylko materiał tak zewnętrzny jak słowo (w analogii do kształtu w rzeźbie, lub tonu w muzyce), ale przede wszystkim treściowy materiał twórczy, czyli żywioł pojęciowy, materiał myślowy, związany z celem pierwszoplanowym, praktycznym⁶³.

„Celowość” jest w rozumieniu autorki *Teorii listu* kluczowa, ale nie ograniczająca, gdyż „w obrębie nawet jednego rodzaju będzie tyle różnych sposobów realizacji

⁶⁰ S. Skwarczyńska, *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1, s. 10.

⁶¹ *Ibidem*, s. 2.

⁶² W. Witwicki, *Przegląd stanów i skłonności uczuciowych*, [w:] *idem*, *Psychologia*, t. 2, Warszawa 1963, s. 114–115; cyt. za: Ł. Wróbel, *op. cit.*, s. 221.

⁶³ S. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 15.

piękna, ile może być odmiennych nachyleń jego celu”⁶⁴. Użyteczny charakter nie wyklucza także literackości:

fakt, że zawartość omawianych rodzajów ściślej jest związana z rzeczywistością niż innych, nie może świadczyć przeciw ich przynależności do literatury, z chwilą gdy zostało stwierdzone, że i tu obiektywną rzeczywistość załamuje pryzmat indywidualności ich autorów. Zresztą trzeba stwierdzić, że nawet w obrębie rodzajów w zależności od indywidualności autorów, zawartość utworów ma różne nachylenie do obiektywnej rzeczywistości⁶⁵.

Jak każdy „sensowny twór słowny” literatura stosowana poddaje się dla Skwarczyńskiej metodom teorii literatury⁶⁶. Nie oznacza to jednak, że badacz powinien się do nich ograniczać. Narzędzia literaturoznawcze okazują się bowiem niewystarczające w przypadku piśmiennictwa o charakterze praktycznym, ponieważ „sprawdzian sztuki czystej – pisze autorka – nie odpowiada sztuce stosowanej, gdzie fakt i sposób osiągnięcia pierwszoplanowego celu praktycznego jest zasadą uzależniającą jej walor estetyczny”⁶⁷. Niezbędnym dla Skwarczyńskiej elementem badania literatury stosowanej jest włączenie do refleksji nad utworem analizy rzeczywistości, którą tekst opisuje, a także zamiaru autora. Adekwatne do tego zadania mają być metody historii, „podstawowe”⁶⁸ dla analizy związków pomiędzy faktem a światem zewnętrznym oraz obserwacje dotyczące „rzeczywistości otulającej szczelnie osobowość autora”⁶⁹. Utwór literatury stosowanej czytany powinien być w trzech etapach: „jako dokument, z którego rekonstruuje się życie, [...] jako autonomiczny tekst”⁷⁰, badany narzędziami literaturoznawczymi, i w końcu syntetycznie, jako utwór podlegający zasadom porządkowania rzeczywistości, właściwym konwencjom danego gatunku. Zdaniem Skwarczyńskiej dopiero ta wieloetapowa, poszerzona o interdyscyplinarne podejście perspektywa odpowiada istocie literatury stosowanej.

Narratywistyczna filozofia historii stanowić może uzupełnienie powyższej metodologii w zakresie analizy istoty samej użyteczności tekstu stanowiącego konkretną reprezentację rzeczywistości. W przypadku pracy historycznej celem autora jest zabranie głosu w toczącej się na dany temat debacie. Wyżej wskazałam, że historyk nie „odkrywa” przeszłości⁷¹, a proponuje jej interpretację z pewnego punktu widzenia. W niektórych okolicznościach jego pomysł może okazać się bardziej trafny niż w innych – jak głosi cytowane wcześniej stanowisko Ankersmita. Zasadniczo więc o wartości interpretacji historycznej świadczy jej przydatność w danych okolicznościach.

Aby lepiej pokazać tę zależność przywołam podany przez Ankersmita przykład renesansu, będącego powszechnie znaną i obrazową reprezentacją historycz-

⁶⁴ *Ibidem*, s. 14.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 5. Zob. też Ł. Wróbel, *op. cit.*, s. 206.

⁶⁶ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 72.

⁶⁷ *eadem*, *O metodzie badania literatury stosowanej*, „Ruch Literacki” 1933, nr 7, s. 130.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 133.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 132.

⁷¹ Zob. F. Ankersmit, *Sześć tez...*, *op. cit.*, s. 58–59.

ną konkretnego okresu w przeszłości. Struktura logiczna renesansu jako pojęcia historycznego jest następująca: „wszystkie i tylko wszystkie stwierdzenia, których dany historyk użył do opisanie Renesansu, składają się na zaproponowaną przez długi i złożoną definicję Renesansu”⁷². To znaczy, że „każdy historyczny opis Renesansu jest prawdziwy, gdyż można go logicznie wyprowadzić z definicji Renesansu zaproponowanej przez danego historyka”⁷³.

Jak pisze w innym miejscu Ankersmit, „prawda nie jest tu sędzią w grze, lecz jej stawką”⁷⁴. Oznacza to, że w przypadku narracji historycznych prawda jako kryterium wiarygodności nie może mieć decydującego znaczenia, ponieważ w pewnym sensie wszystkie narracje mogą zostać uznane za prawdziwe. Kluczowe znaczenie ma natomiast to „która definicja Renesansu najlepiej łączy różne aspekty tej epoki w sensowną całość”⁷⁵.

Odniesienie zasady użyteczności do reportażu unieważnia z kolei problemy interpretacyjne prowadzące do uznania dokumentaryzmu za projekt niemożliwy do zrealizowania. Otwiera cały wachlarz nowych odczytań dających szansę na ponowną refleksję nad referencjalnością.

Jeśli bowiem uznamy cel narracji za jej konstytutywną wartość, oskarżenie o stronniczość traci moc, gdyż zdajemy sobie sprawę, że reportaż może powstać w wyniku różnych zamiarów dyktowanych przez ideologię (jak w przypadku afirmowanego przez Wata autentyzmu zaangażowanego), wartości etyczne lub nawet zależności ekonomiczne i interes pracodawcy reportera, co ma szczególne znaczenie w sytuacji współczesnego rynku medialnego.

Zarzucany dokumentowi niedomiar lub w niektórych przypadkach nadmiar środków literackich oraz ograniczona przez fakty inwencja artystyczna także przestają mieć znaczenie, jeżeli intencją reportażu nie jest wywołanie czysto estetycznych doznań (jak ma to miejsce w przypadku literatury wysokiej), a osiągnięcie praktycznego celu (na przykład zrelacjonowanie przebiegu rozprawy sądowej). Wtedy, jak pisze Skwarczyńska, „studiujemy rzeczywistość już nie o charakterze tekstowym, z jaką mamy do czynienia w literaturze, lecz o charakterze zjawiska żywego”⁷⁶, uwikłanego w realia autora.

Chcę wyraźnie podkreślić, że prezentowana tu perspektywa badawcza odrzuca kryteria prawdy i fałszu jako mierniki wiarygodności tekstów niefikcyjnych, ale nie przenosi refleksji badawczej na grunt relatywizmu. Nie ulega wątpliwości, że zarówno narracja reporterska, jak i narracja historyczna poddają się badaniu i weryfikacji. Żadna z nich także nie ma lekceważącego stosunku wobec faktów. Wręcz przeciwnie – narratywizm, stwierdza Ankersmit, „akceptuje przeszłość taką, jaka jest [...] akceptuje to, co jest na temat przeszłości nieproblematyczne. To, co jest

⁷² *Idem*, *Zwrot lingwistyczny...*, *op. cit.*, s. 82.

⁷³ *Ibidem* [podkreśl. aut.].

⁷⁴ *Ibidem*, s. 79.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 83.

⁷⁶ S. Skwarczyńska, *O metodzie...*, *op. cit.*, s. 131.

nieproblematiczne, jest faktem historycznym⁷⁷. Kłopoty metodologiczne nie są zatem skutkiem umniejszania roli faktów, a wynikają z charakterystycznych cech narracji referencjalnej, jakie przedstawiam poniżej.

Pierwsza z nich odnosi się do opisanej wcześniej trudności w wyznaczeniu wyraźnej granicy pomiędzy faktem a wartością, która wyraża się w punkcie widzenia autora. Równie trudne jest rozdzielenie tego, co zwykliśmy postrzegać jako fakt empiryczny, od znaczenia nadawanemu temu faktowi przez dyskurs, jakim się posługujemy⁷⁸. Innymi słowy: czasem mamy do czynienia z sytuacją, w której nie można jednoznacznie stwierdzić, czy dane zdanie jest rzetelnym sądem, komentarzem autora czy choćby nieuświadomioną manifestacją politycznych decyzji lub światopoglądowych przekonań.

Przykładem takiej okoliczności jest jedno z początkowych zdań reportażu *Kawałek chleba* Hanny Krall, z wydanego w latach siedemdziesiątych zbioru *Na wschód od Arbatu*: „Autobus jeździ codziennie z wyjątkiem dni, kiedy pada deszcz, kiedy są zasy, kiedy jest wiosenne i jesienne błoto i kiedy są na drodze wyboje – po deszczu, błocie i zaspach⁷⁹. Mariusz Szczygieł uznał ten fragment za doskonałą ilustrację metody pisarskiej Krall⁸⁰. Przekazując precyzyjną informację o tym, kiedy dokładnie można było spodziewać się autobusu jadącego do Wierszyny na Syberii, autorka stwierdza w istocie, iż autobus ten nie kursował prawie nigdy, bo zawsze oczekiwać można było, że w zimie spadnie śnieg, na wiosnę spadnie deszcz albo że gdzieś na długiej trasie z Irkucka pojawią się wyboje. Rzeczowość wywodu pełni w tym zdaniu rolę pozbawionego atrybutów subiektywności medium, które nie jest jednak wolne od ukształtowanej przez autorkę oceny.

Nietrudno jest znaleźć w literaturze historycznej potwierdzenie sytuacji odwrotnej. Monografia pióra Johana Huizingi *Jesień średniowiecza*, będąca jedną z najbardziej znanych i wpływowych rozpraw na temat kultury i obyczajów tej epoki, rozpoczyna się tymi dwoma zdaniami:

Gdy świat młodszy był o jeszcze pół tysiąclecia, zarysy wszystkich przypadków życia ludzkiego kształtowały się o wiele ostrzej niż dzisiaj. Dystans między cierpieniem i radością, między nie-szczęściem i szczęściem wydawał się wówczas o wiele większy; wszystkie przeżycia posiadały wtedy ten stopień żywiołowości i wyłączoneści, jaki dziś radość i cierpienie osiągają jeszcze tylko w umyśle dziecka⁸¹.

Frank Ankersmit podaje *Jesień średniowiecza* za przykład narracji będącej wynikiem doświadczenia przeszłej rzeczywistości przez historyka. Huizinga podczas zwiedzania wystawy malarstwa Jana van Eycka w 1902 roku „doznał» – pisze Ankersmit – późnego średniowiecza⁸², w pewnym sensie wchodząc w osobisty kon-

⁷⁷ F. Ankersmit, *Sześć tez...*, op. cit., s. 56.

⁷⁸ Zob. idem, *Zwrot lingwistyczny...*, op. cit., s. 74–75.

⁷⁹ H. Krall, *Kawałek chleba*, [w:] eadem, *Na wschód od Arbatu*, Warszawa 2014, s. 17.

⁸⁰ Zob. M. Szczygieł, *Jak Hanna Krall myliła pogoń*, [w:] H. Krall, *Na wschód...*, op. cit., s. 7–8.

⁸¹ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1961, s. 19.

⁸² F. Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*, tłum. E. Domańska, [w:] idem, *Narracja, reprezentacja...*, op. cit., s. 213.

takt z przeszłą rzeczywistością. „Dotknął” jej w sposób, jaki wcześniej był dla niego niedostępny, a którego pretekstem stały się odczucia i emocje związane ze sztuką van Eycka. Skutkiem tego „oszołomienia chwilą”⁸³, jak ujął to sam Huizinga, jest kanoniczna już dzisiaj interpretacja historycznych faktów, zajmująca kluczowe miejsce w badaniach mediewistycznych.

MIT ŹRÓDŁA

Kolejna cecha narracji referencjalnej, powodująca trudności w odrzuceniu prostej analogii prawda–zmyślenie, dotyczy wynikającego poniekąd z powyższych wniosków twierdzenia, że interpretacje historyczne, podobnie jak narracje reporterskie, znajdują się na poziomie „mówienia o mówieniu”, a nie na poziomie „mówienia o”, charakterystycznym dla ustaleń z dziedziny nauk przyrodniczych⁸⁴. Zależność tę wyjaśnię, odnosząc się do praktyki korzystania ze źródeł w tworzeniu narracji reporterskiej i historycznej.

Trafną metodologicznie koncepcję transformacji wydarzenia w „fakt opisany” w tekście przedstawił Kąkolewski w teoretycznym szkicu *Wokół estetyki faktu*. Zdaniem reportera w procesie pisania tekstu dokumentarnego „między faktem fizycznym a faktem opisanym [...] zachodzi proces transformacji. Fakt fizyczny [...] przechodzi w [fakt] podany czytelnikom, widzom słuchaczom”⁸⁵. Na przebieg i zasięg tej transformacji wpływ ma szereg czynników, takich jak związek między autorem i bohaterem czy stopnie obecności autora, który może odtwarzać zdarzenia na podstawie relacji świadków, dokumentów bądź innych źródeł albo sam być świadkiem lub uczestnikiem wydarzeń.

Transformacja determinuje ostateczną formę reportażu. Istnieje bowiem zależność „między jakością formalną w sztuce faktu a jakością zdobytych faktów. W chwili zamknięcia dokumentacji kształt utworu jest właściwie przesądzony”⁸⁶, konstatuje Kąkolewski. Wyjaśnienie zaproponowane przez reportera prowadzi do wniosku, że czysty fakt, pozbawiony zupełnie subiektywizmu obserwatora, sprowadzić można jedynie do wymienionych przez Russella liczb określających wielkości fizyczne: czas oraz umiejscowienie. Mamy wtedy do czynienia z „mówieniem o” zdarzeniu. Natomiast każde kolejne zniekształcenie dotyczące właściwości owego wydarzenia wprowadza element interpretacyjny, niekoniecznie będący zmianą intencjonalną. Wkraczamy wtedy na poziom „mówienia o mówieniu”, ponieważ opis, który jest nam dostępny w narracji reporterskiej, pochodzi ze źródeł, które wstępnie zostały zinterpretowane w procesie obserwacji oraz opisanej przez Kąkolewskiego transformacji.

Jakie konsekwencje niesie dostrzeżenie owej różnicy? Pogłębia, jak sądzę, nasze rozumienie wiarygodności tekstu dokumentarnego. Skoro reportaż jest „mó-

⁸³ *Idem*, *Język a doświadczenie historyczne*, tłum. S. Sikora, [w:] *idem*, *Narracja, reprezentacja...*, *op. cit.*, s. 311.

⁸⁴ Zob. *idem*, *Zwrot lingwistyczny...*, *op. cit.*, s. 75.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 262.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 264.

wieniem o mówieniu” (czyli inaczej – interpretacją interpretacji), zasadność tracą argumenty krytyków, którzy starają się zdyskredytować dokumentarystkę poprzez wyodrębnienie z niej i zakwestionowanie konkretnego. Zygmunt Ziątek skutecznie udowodnił w cytowanym już artykule, że wywody zbudowane na tego rodzaju postawie nie są niczym innym, jak tylko odmiennymi punktami widzenia, opartymi na różnych, często pozbawionych naukowej uczciwości założeniach, a nie demaskatorskimi odkryciami, jak chcieliby tego oskarżycielsko nastawieni recenzenci.

Syntetycznie relację między faktem a interpretacją opisał Ankersmit, stwierdzając, że

fakty dotyczące przeszłości mogą być argumentami na korzyść albo przeciwko interpretacjom narracyjnym, ale nigdy nie determinują tych interpretacji (fakty tylko podważają lub potwierdzają [...] zdania na temat przeszłości) [...]. Tylko interpretacje mogą podważyć lub potwierdzić [...] interpretacje⁸⁷.

Istotną w kontekście przytoczonej tezy koncepcję źródła historycznego, stanowiącego podstawę wszelkiej wiedzy o przeszłości opisał polski historyk Jerzy Topolski. W jego ujęciu *źródło* jest pojęciem skrajnie metaforycznym⁸⁸. Etymologicznie wiąże się z początkiem, wypłynięciem na powierzchnię czegoś, co było dotąd ukryte, a także z „czystością” źródlanej wody⁸⁹. Oparte na przenośni wyobrażenie doprowadziło, zdaniem Topolskiego, do uznania źródła za bardziej wiarygodną podstawę wiedzy historycznej niż narracja. Jest ono, niczym źródło rozpoczynające bieg rzeki, czymś z natury „bliższym” rzeczywistości historycznej – bliższym genezie bądź istocie opisywanego wydarzenia – niż tekst będący wynikiem interpretacyjnej pracy badacza. Topolski uważał, że źródła „uznawane są [...] za podstawę prawdy zawartej w narracji, czyli za nośniki zawierające jakby prawdę bardziej autentyczną czy bardziej pierwotną aniżeli owa ewentualna prawda narracyjna (choćby podawana nie w formie bezpośrednio narracyjnej, jak tabele statystyczne)”⁹⁰.

Przeświadczenie to Topolski nazwał mitem źródeł historycznych. Punktem wyjścia jest dla niego „milczące założenie dokonywanych klasyfikacji źródeł, a także przeprowadzanych na ich podstawie (czy przy ich użyciu) wniosków”⁹¹. Chodzi tu przede wszystkim o funkcjonujące wśród badaczy, ale także odbiorców tekstów historycznych i dokumentarnych, błędne w swoich założeniach mniemanie o statusie tychże materiałów i ich funkcji w procesie odczytywania faktów historycznych.

Topolski przestrzegał przed iluzorycznym uznaniem za wiarygodną informacji potwierdzonej w przynajmniej w dwóch źródłach:

⁸⁷ F. Ankersmit, *Sześć tez...*, *op. cit.*, s. 62.

⁸⁸ Zob. J. Topolski, *Źródła historyczne*, [w:] *idem*, *Teoretyczne problemy wiedzy historycznej. Antologia tekstów*. Wybór i wstęp E. Domańska, Poznań 2016, s. 110–113.

⁸⁹ Zob. *ibidem*, s. 111.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 111–112.

⁹¹ *Ibidem*, s. 112.

Nic nie gwarantuje tego, że stwierdzenie zaistnienia danego faktu w przeszłości na podstawie przynajmniej dwu takich samych (czy dostatecznie podobnych) informacji pochodzących z dwu „niezależnych” źródeł jest bardziej adekwatne aniżeli stwierdzenie oparte tylko na jednej informacji pochodzącej z jednego źródła⁹².

Wątpliwości badacza budzi już sama kategoria *niezależności*, która – jako że niezdefiniowana i niedająca się zdefiniować – podlega przecież indywidualnej ocenie. Od historyka zależy więc to, za jak wartościowe dla swoich badań uzna dane źródło, a także czy różne materiały, na które się powołuje, są wystarczająco „niezależne”, by móc na nich oprzeć twierdzenie o historycznym fakcie.

Kwestia komplikuje się jeszcze bardziej w sytuacji mnożenia się źródeł interesujących dla autora narracji. Czy wartościowym dokumentem jest „dowolny ślad, który pozostawia przeszłość”⁹³? Czy raczej ufać można wyłącznie materiałom archiwalnym?

Jerzy Topolski doszedł do wniosku – potwierdzając cytowaną wcześniej tezę Ankersmita – że w gruncie rzeczy „nie ma [...] istotnej różnicy między źródłami a narracją historyczną. Tak one, jak i narracja, znajdują się [...] we wspólnym obszarze interpretacji, z tym że mamy tu do czynienia z różnymi jej etapami i formami”⁹⁴. Pisanie tekstu historycznego opartego na źródłach jest więc niczym innym, jak formułowaniem interpretacji na podstawie interpretacji.

Krzysztof Kąkolewski doszedł do podobnego wniosku, stwierdzając, że w przypadku reportażu „tworzenie odbywa się jednocześnie z odkrywaniem i zbieraniem materiału”⁹⁵. Zwracam szczególną uwagę na teorię transformacji faktu przedstawioną przez reportera, gdyż uchodzi on za jednego z bardziej surowych kryteriów włączania do narracji dokumentarnej jakichkolwiek elementów fikcyjnych. „Fikcja – przestrzegają Kąkolewski – jest w reportażu przyznaniem się autora do niemożności czy nieumiejętności zdobycia faktów prawdziwych. Kreacja niszczy reportaż, deformując fakty”⁹⁶. Wezwanie to kryje głęboką świadomość różnicy, jaka istnieje między tekstem fikcyjnym i autentycznym. Dlatego też reporter, podobnie jak Ankersmit, uważał, że teoria literatury jest mniej przydatna w badaniach nad dokumentem. W zamian proponował stosowanie narzędzi „estetyki faktu”, dostosowanych do opisu wartości artystycznych właściwych reportażowi, warunkowanych jednak przez inne niż w przypadku powieści reguły twórcze.

Analogicznie Ankersmit porównuje doświadczenie historyczne (takie, jakiego doznał na przykład Huizinga podczas wystawy dzieł van Eycka) do doświadczenia estetycznego, związanego z odczuciem piękna. Filozof uważa, że „problem, jak właściwie powiązać język i rzeczywistość, jak wyrazić w słowach sposób, w jaki doświadczamy rzeczywistości w istocie jest problemem »estetycznym«”⁹⁷.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ P. Ricouer, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 168.

⁹⁴ J. Topolski, *op. cit.*, s. 116–117.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, Wrocław 1993, s. 934.

⁹⁷ F. Ankersmit, *Język a doświadczenie...*, *op. cit.*, s. 246.

Warto podkreślić, że mająca już ponad pół wieku propozycja interpretacyjna Kąkolewskiego poprzedziła nie tylko publikacje Ankersmita, który reprezentuje myśl późnego narratywizmu, ale także wcześniejsze prace związanych z tym kierunkiem teoretyków narracji historycznej.

WNIOSKI

Wydawać by się mogło, że po niemal stu latach refleksji krytycznej wszystkie argumenty dyskusji nad wiarygodnością reportażu zostały już wyczerpane. Jednak jeśli spojrzymy na kwestię referencjalności i literackości dokumentaryzmu z punktu widzenia historii literatury, zobaczymy, że katygoryczne, dążące do jednoznacznej odpowiedzi konkluzje są w gruncie rzeczy nieosiągalne. Pytania o prawdę w sztuce, których skromnym uczestnikiem stała się literatura autentystyczna, stanowią fundament literaturoznawczej refleksji od samych jej początków. Bez nich nie byłoby literatury – twierdzi Jerzy Jarniewicz⁹⁸, a Anna Martuszewska potwierdza, wskazując, że wiele propozycji rozwiązania problemu istnienia prawdy w literaturze nie uległo zmianom przez ostatnich 25 wieków⁹⁹. Naiwnym byłoby więc spodziewać się, że krótki *de facto* czas refleksji nad reportażem przyniesie w tej kwestii jakieś rozstrzygnięcia. Warto pamiętać ostrzeżenie Stefani Skwarczyńskiej: „w badaniach literackich brak gwarancji zupełności”¹⁰⁰.

Sięgnięcie do innych dyscyplin wiedzy, których przedmiotem są kwestie podobne do problemów związanych z opisem narracji reportażowej, umożliwi rozwiązywanie przynajmniej części trudności metodologicznych. Przyjmując procedurę poznawczą Skwarczyńskiej, opartą na przeświadczeniu, że badanie tekstów o charakterze użytkowym nie może być ograniczone do metod literaturoznawczych.

Ustalenia Wata i Fika uważam za cenne w kontekście powracających w debacie nad autentycznością głosów wzywających do porzucenia subiektywizmu autora. Rozważania Topolskiego i Kąkolewskiego rewidują ten pogląd, przynosząc pisarstwu reportażowemu refleksję dotyczącą procesu dokumentacji, całkowicie przecież uzależnionego od samego reportera oraz jego podejścia do materiału i tematu, a w części jedynie uwarunkowanego dostępnością źródeł w ogóle.

Nie sądzę, by była to zła wiadomość ani dla twórców, ani dla odbiorców tekstów referencjalnych. Oznacza bowiem otwarcie nauki na dyskusje i polemiki, co podkreślał Topolski, a niezależnie od niego także Ankersmit, który stwierdził, że „wgląd historyczny rodzi się [...] w przestrzeni pomiędzy konkurencyjnymi narracyjnymi interpretacjami”¹⁰¹, a celem historiografii „nie jest redukcja nieznanego do znanego, ale uczynienie obcym tego, co wydaje się znajome”¹⁰².

⁹⁸ J. Jarniewicz, *op. cit.*

⁹⁹ A. Martuszewska, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010, s. 5.

¹⁰⁰ S. Skwarczyńska, *O metodzie...*, *op. cit.*, s. 129.

¹⁰¹ F. Ankersmit, *Sześć tez...*, *op. cit.*, s. 66.

¹⁰² *Ibidem*, s. 67.

W tym punkcie Topolski i Ankersmit spotykają się z Jarniewiczem. Trzej badacze, choć w różnym czasie, paradoksalnie uznali „niemożliwość” osiągnięcia ideału tekstowego przedstawienia rzeczywistości za jego najbardziej inspirujący i potencjalnie twórczy element.

Najistotniejszym w mojej ocenie wnioskiem, jaki może płynąć dla teorii reportażu z tez proponowanych przez narratywistyczną filozofię historii, jest wezwanie do poszukiwania innych kryteriów racjonalnej dyskusji krytycznej niż kryteria prawdy i fałszu. Ankersmit wykazał w swoich tekstach, że w odniesieniu do interpretacji narracyjnych okazują się one zupełnie bezużyteczne, gdyż pisząc o autentycznych wydarzeniach, decydujemy w istocie o tym, który punkt widzenia będziemy preferować, szukając najlepszego sposobu na wyjaśnienie danego fragmentu przeszłości, a nie o tym, czy napiszemy prawdę czy fałsz.

Myśl tę trafnie charakteryzuje metaforyczne spostrzeżenie Ankersmita, które warto powtórzyć: „prawda nie jest tu sędzią w grze, lecz jej stawką”¹⁰³.

BIBLIOGRAFIA

PUBLIKACJE DRUKOWANE

- Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. Domańska, Kraków 2004.
- Balcerzan Edward, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.
- Clifford James L., *Introduction*, [w:] *Biography as an Art. Selected Criticism: 1560–1960*. Ed. *idem*, London 1962, s. IX–XX.
- Czermińska Małgorzata, *Badania nad prozą niefikcyjną – sukcesy, pułapki, osobliwości*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995. Red. T. Michałowska [et al.], Warszawa 1996, s. 436–449.
- Fik Ignacy, *O reportażu*, [w:] *idem*, *Wybór pism krytycznych*. Oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 3–8. Pierwodruk: „Gazeta Artystów” 1934, nr 5.
- Glensk Urszula, *Reportaż – gatunek negocjowany*, [w:] *eadem*, *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014, s. 21–79.
- Glensk Urszula, *Siedem grzechów Domostławskiego*, [w:] *eadem*, *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków 2012, s. 3–32.
- Huizinga Johan, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1961.
- Kąkolewski Krzysztof, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, Wrocław 1993, s. 931–935.
- Kąkolewski Krzysztof, *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne” 1965, t. 2, s. 261–270.
- Krall Hanna, *Kawałek chleba*, [w:] *eadem*, *Na wschód od Arbatu*, Warszawa 2014, s. 17–29.
- Martuszevska Anna, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010.

¹⁰³ *Idem*, *Zwrot lingwistyczny...*, op. cit., s. 79.

- Maziarski Jacek, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.
- Nowacka Beata, Ziątek Zygmunt, *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Katowice 2013.
- Promiński Marian, *Powieść i nowela reportażowa*, „Skamander” 1935, nr 58, s. 151–155.
- Ricouer Paul, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, tłum. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.
- Skwarczyńska Stefania, *O metodzie badania literatury stosowanej*, „Ruch Literacki” 1933, nr 7, s. 129–134.
- Skwarczyńska Stefania, *O pojęciu literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1, s. 1–24.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954.
- Szczygieł Mariusz, *Jak Hanna Krall myliła pogoń*, [w:] Krall Hanna, *Na wschód od Arbatu*, Warszawa 2014, s. 5–15.
- Topolski Jerzy, *Źródła historyczne*, [w:] *idem*, *Teoretyczne problemy wiedzy historycznej. Antologia tekstów*. Wybór i wstęp E. Domańska, Poznań 2016, s. 110–123.
- Woolf Virginia, *Sztuka biografii*, tłum. M. Heydel, [w:] *eadem*, *Eseje wybrane*. Wybór i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, Kraków 2018, s. 315–322.
- Wat Aleksander, *Literatura faktu*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35, s. 1.
- Wat Aleksander, *Reportaż jako rodzaj literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 7, s. 334.
- Witwicki Władysław, *Przegląd stanów i skłonności uczuciowych*, [w:] *idem*, *Psychologia*, t. 2, Warszawa 1963, s. 114–115.
- Ziątek Zygmunt, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, [w:] *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy*. Red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, t. 1, Warszawa 2016, s. 83–133.
- Ziątek Zygmunt, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

PUBLIKACJE ELEKTRONICZNE

- Jarniewicz Jerzy, *Palec biografą*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17, dodatek „Książki w Tygodniku” [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/palec-biografy-145042> [dostęp: 29.02.2020].

REPORTAGE THEORY
IN THE PERSPECTIVE OF HISTORICAL WRITING

SUMMARY

The article presents selected interpretative positions of theoretical reflection on documentary literature, focusing mainly on reportage. I have contrasted these proposals with the findings of the philosophy of history to show that both fields face similar research problems and that historiography theory can be a source of inspiring tools for reportage theory. I have chosen the narrativist philosophy of history for the purpose of this discussion, in the view of Frank Ankersmit, who represents the late concept of narrativism.

KEYWORDS: reportage, philosophy of history, documentary literature, historical writing