

## Fikcja narracji, czyli o mniej konwencjonalnej formie fikcji we współczesnym polskim reportażu

Od momentu zaistnienia teoretycznej refleksji nad reportażem w Polsce wśród najczęściej dyskutowanych tematów dominują dwa, niekiedy ściśle ze sobą łączone. Mowa o literackości reportażu oraz dopuszczalnych elementach fikcji w nim zawartych<sup>1</sup>. O ile pierwsza z wątpliwości została właściwie rozstrzygnięta i obecnie bardzo rzadko pojawiają się głosy negujące wartości artystyczne tego gatunku i jego przynależność do literatury pięknej, o tyle spory dotyczące fikcji nie straciły na sile. Co więcej, ze względu na rosnącą popularność reportażu i sięganie przez jego twórców po coraz nowsze środki wyrazu – mające na celu zwiększenie atrakcyjności tekstu, a tym samym siły jego oddziaływania – dyskusja na ten temat staje się coraz bardziej skomplikowana. Problem prawdy dokumentalnej i esencjonalnej, technika mozaiki, logiczna fantazja, tekstowe wyznaczniki fikcji oraz panfikcjonalizm to tylko niektóre z zagadnień pojawiających się w tym sporze, toczonym zarówno przez teoretyków, jak i praktyków, czytelników profesjonalnych oraz nieprofesjonalnych.

Jednak podstawowe pytanie, które stawia sobie każdy odbiorca literatury *non-fiction*, brzmi (a przynajmniej powinno brzmieć): czy to, że przedstawione historie wydarzyły się naprawdę, ma dla mnie znaczenie, a jeśli tak, to jakie? Jeżeli reakcje czytelnika nie ulegają zmianie w momencie uświadomienia sobie realności osób, sytuacji i problemów, z którymi się właśnie zmierzył, to rozważania na temat dopuszczalnych elementów fikcji w reportażu nie mają dla niego większego znaczenia. Oczywiście z wyjątkiem sytuacji skrajnych, jakimi były na przykład publikacja biografii *Kapuściński non-fiction*, w której Artur Domostawski podważył wiarygodność wielu księzek Kapuścińskiego, czy wywiad Jacka Hugo-Badera, w którym przyznał się on do wymyślenia dialogu nieżyjących himalaistów na szczycie Broad Peak w reportażu pod tytułem *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*<sup>2</sup>. W takich sytuacjach całe środowisko literackie, badawcze i czytelnicze zaczyna na nowo roztrząsać kwestię dopuszczalnej ingerencji autora w rzeczywisty przebieg opisywanych zdarzeń.

Umieszczanie reportażu w księgarniach w osobnych działach, opatrywanie ich przez wydawców specjalnymi znakami przynależności do literatury faktu, a także wypowiedzi

<sup>1</sup> Literackość z fikcją łączyła na przykład Maria Kuncewiczowa. Pisarka zaproponowała podział na reportaż dziennikarski oraz pisarski i tylko drugiemu z nich przyznała prawo do arcyzmu, jak również udzieliła mu pozwolenia na uniwersalizowanie faktów, przekazywania istoty problemu, a nie jedynie sprawozdania. (U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–39)*, Kraków 2014, s. 64).

<sup>2</sup> J. Hugo-Bader, *Wykonuję taki zawód*, rozmowę przeprowadził A. Stachowski, „dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 25.08.2016].

wielu reportażystów świadczą jednak o tym, że dla dużej grupy odbiorców wciąż liczy się nie tylko realizm i prawdopodobieństwo, lecz także referencjalność i wierność opisu<sup>3</sup>. Właśnie ze względu na takich czytelników dyskusja na temat fikcji w reportażu najprawdopodobniej nieprędko ucichnie. Dla tych osób pewność, że mają do czynienia z prawdziwymi ludźmi i zdarzeniami, zdaje się kluczowa, zatem naruszenie zaufania pokładanego w tekście i jego autorze może skutkować odrzuceniem całej historii lub nawet całego gatunku<sup>4</sup>.

W tym momencie warto również wspomnieć, że spór na temat dopuszczalnego udziału fikcji w reportażu ma niejako dwie odłogi. Z jednej strony jest to problem dokładnych prerogatyw reportera w przekształcaniu rzeczywistości, z drugiej pojawia się pytanie, czy w ogóle istnieją sposoby dostrzeżenia tych zmian i weryfikacji wiarygodności relacji.

Jeżeli chodzi o rozważania teoretyczne, większość naukowców opowiada się za stanowiskiem liberalnym, dopuszczającym wykorzystanie określonych elementów fikcji w reportażu. Krzysztof Kąkolewski był bodaj ostatnim teoretykiem<sup>5</sup>, który tak stanowczo domagał się autentyzmu, że posunął się do stwierdzenia, że fikcja w reportażu jest porażką autora, przyznaniem się do niekompetencji i nieumiejętności rekonstruowania faktów<sup>6</sup>. Spośród praktyków natomiast jedynie Wojciech Tochman obecnie podziela to przekonanie i twierdzi, że polski reportaż staje się coraz bardziej rygorystyczny, jeżeli chodzi o prawdę<sup>7</sup>, choć w przeciwieństwie do Kąkolewskiego nie wyklucza on nawet skrajnych eksperymentów z formą tekstów, przekonany, że sposób prezentacji przedstawionych zdarzeń nie zmienia fabularnej warstwy utworu.

Zwolennikami odmiennego poglądu, głoszącymi, że reporter ma prawo modyfikować przebieg opisywanych zdarzeń czy charakter ich bohaterów, byli natomiast dwaj ważni polscy reportażysty – Melchior Wańkowicz i Ryszard Kapuściński, a spośród wciąż żyjących i publikujących twórców – na przykład Jacek Hugo-Bader. Także wśród literaturoznawców było i nadal jest to bardziej popularne stanowisko, popierane między innymi przez Zbigniewa Pędzińskiego, Jana Koprowskiego, Jacka Maziarskiego, Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego czy Witolda Sadowskiego. Jeśli jednak chodzi o szczegóły, o dokładne określenie tego, jakie zabiegi artystyczne są dozwolone w reportażu, jak silna ingerencja w strukturę wydarzeń jest dopuszczalna, okazuje się, że wymienieni badacze i twórcy różnią się w swoich sądach. Pędziński zgadzał się jedynie na takie zmiany, które nie wpływają na główny tok wydarzeń<sup>8</sup>, podobnie Kapuściński, który „nie pisze, żeby się

<sup>3</sup> P. Zojas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań 2011, *passim*.

<sup>4</sup> „W chwili, w której reporter w istotny sposób narusza kontrakt prawdy, nie tylko podważa zaufanie czytelników do samego siebie, ale również do formy literackiej jako takiej”. (P. Nestorowicz, *Reportaż to kontrakt prawdy. Ufam ci, że tak było*, „Gazeta Wyborcza”, 13.06.2015, [http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,18101750,Reportaz\\_to\\_kontrakt\\_prawdy\\_Ufam\\_ci\\_ze\\_tak\\_bylo.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,18101750,Reportaz_to_kontrakt_prawdy_Ufam_ci_ze_tak_bylo.html). [dostęp: 16.10.2016]).

<sup>5</sup> Niegdyś było to przekonanie, które podzielało wielu literaturoznawców, między innymi Kazimierz Koźniewski, Kazimierz Dziewanowski czy Witold Nawrocki.

<sup>6</sup> K. Kąkolewski, *Reportaż [w:] Teoria i praktyka dziennikarstwa. Wybrane zagadnienia. Praca zbiorowa*, pod red. B. Golki, M. Kafla, Z. Mitznera, Warszawa 1964, s. 120.

<sup>7</sup> W. Tochman, *Ładne kwiatki*, „Gazeta Wyborcza”, 26.06.2014, [http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16215732,Ladne\\_kwiatki.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16215732,Ladne_kwiatki.html) [dostęp: 20.03.2016].

<sup>8</sup> Z. Pędziński, *Reportaż i reportażysty*, „Tygodnik Kulturalny” 1964, nr 32/33, cyt. za K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945–1985*, Rzeszów 1991, s. 40.

w szczegółach zgadzało”, któremu „chodzi o istotę rzeczy!”<sup>9</sup>. Koprowski był przekonany, że „fikcja w reportażu stanowi jego naturalne dopełnienie wysnute z faktów (...). Prawdziwy musi być problem”<sup>10</sup>, a Sadowski stwierdził, że „reportaż nie wyklucza fikcji. Wręcz przeciwnie, wymaga jej”<sup>11</sup>. Jacek Hugo-Bader natomiast zastrzega, że istnieje znacząca różnica pomiędzy reportażem książkowym a gazetowym, i o ile artykułowi prasowemu „nie wolno o milimetr rozminąć się z faktami”, o tyle reportaż książkowy daje twórcy więcej możliwości, dopuszczalne jest „pójście w literaturę”<sup>12</sup>. Jednak najbardziej liberalne podejście do tematu fikcji w Polsce prezentował Melchior Wańkowicz. Uważał on, że podstawę relacji musi stanowić prawdziwe wydarzenie, natomiast jeśli chodzi o sposób opisanie tej sytuacji, dawał sobie i innym pełną swobodę, w myśl zasady, że każda historia jest jak góra lodowa w oceanie i tylko „1/12 tego groźnego, tego olbrzymiego faktu”<sup>13</sup> znajduje się nad powierzchnią. Podobnego zdania był Egon Erwin Kisch, nazywany ojcem europejskiego reportażu, twierdzący, że choć reporter nigdy nie widzi pełnego obrazu opisywanej sprawy, powinien dać swoim czytelnikom możliwie najdokładniejszą i najobszerniejszą relację i w tym celu uzupełnić ją również o elementy prawdopodobne, nie tylko takie, których doświadczył lub które zaobserwował. W swoim artykule *Logiczna fantazja* Kisch przedstawił dokładną receptę, jak radzić sobie z takimi sytuacjami:

„... nigdy nie można uzyskać pełnego obrazu konkretnej sprawy, który byłby bez luk, tylko z własnej obserwacji na miejscu wydarzeń oraz z podchwyconych sądów uczestników i świadków. Reporter sam musi odtworzyć pragmatykę danego zdarzenia (...). Byłoby więc ideałem, gdyby krzywa prawdopodobieństwa, kreślona przez reportera, przecinała wszystkie fakty i zdarzenia; można osiągnąć jej harmonijny przebieg przez wyznaczenie jej największej ilości punktów zbieżnych i do tego należy dążyć”<sup>14</sup>.

Te założenia nie odbiegają daleko od tych, które przyświecały Wańkowiczowi, kiedy tworzył swoją koncepcję reportażu mozaikowego. I choć jeden z reporterów nazwał swoją technikę logiczną fantazją, a drugi – mozaiką, to ich przekonania na temat dopuszczalnych granic wykorzystania fikcji w reportażu były bardzo podobne.

Przy prezentacji opinii poszczególnych badaczy literatury *non-fiction* nie można pominąć Jacka Maziarskiego, twórcy pierwszej monografii reportażu w Polsce, również dlatego, że to on jako pierwszy przed udzieleniem odpowiedzi na pytanie o fikcję w reportażu, rozważał, czy możliwe jest stwierdzenie prawdziwości przedstawionych w tekście zdarzeń. Doszedł wówczas do wniosku, że:

„(...) dla badacza reportażu drugorzędne znaczenie posiada fakt, czy sytuacje przedstawione w reportażu są prawdziwe. Tym większej wagi natomiast nabiera badanie, czy reporterska relacja

<sup>9</sup> R. Kapuściński, cyt. za: A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 425.

<sup>10</sup> J. Koprowski, *O reportażu prasowym*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Warszawskiego. Prasoznawstwo” 1956, nr 2, s. 162, cyt. za: K. Wolny, op. cit., s. 41–42.

<sup>11</sup> W. Sadowski, *Wersyfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 87.

<sup>12</sup> J. Hugo-Bader, op. cit.

<sup>13</sup> M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine’a*, t. 1, Kraków 1974, s. 242.

<sup>14</sup> E.E. Kisch, *Logiczna fantazja*, cyt. za: D. Hamšik, A. Kusák, *Egon Erwin Kisch*, tłum. M. Perlman, Warszawa 1966, s. 111–112.

ma cechy prawdziwości, czy skonstruowana została dokładnie tak, jak gdyby sytuacja była prawdziwa”<sup>15</sup>.

Oprócz tego udało mu się również sklasyfikować jeszcze jeden, jego zdaniem dopuszczalny, choć widoczny na pierwszy rzut oka, rodzaj fikcji w reportażu, czyli „wypowiedzi nieasertoryczne pozbawione przekonaniowego nacisku”<sup>16</sup>. To takie zdania bądź całe fragmenty tekstu, co do których czytelnik nie ma wątpliwości, że są fikcyjne, jak choćby przywołana przez Maziarskiego scena sądu niebieskiego we *Wniebowzięciu Szubienicznej Toni Kischa*. Dzięki temu właściwe sprawozdanie nie zostaje przystońięte, ale uzupełnione; rozbudowana metafora pomaga czytelnikom w lepszym zrozumieniu utworu.

Zdecydowanie słabiej rozwinięta jest w Polsce dyskusja na temat tego, w jaki sposób, za pomocą jakich technik narracyjnych rzeczywistość jest modyfikowana w tekście reportażu. W II połowie XX w. właściwie tylko Jerzy Żurek i Jacek Maziarski podjęli ten temat, choć ich refleksji z pewnością nie można uznać za wyczerpujące. Pierwszy z wymienionych badaczy ogranicza się do stwierdzenia, że chwytły w rodzaju „widziałem, jak...”, „rozmawiałem z...” sygnalizują czytelnikowi, że ma do czynienia z autentycznymi zdanieniami<sup>17</sup>. Szerzej wypowiada się autor *Anatomii reportażu* i wśród charakterystycznych dla reportażowej narracji elementów wskazujących na referencjalność przedstawionej historii wymienia między innymi „uściślające, jednoznaczne nazwy, nazwiska i określenia pozwalające na potencjalną identyfikację i weryfikację danych”<sup>18</sup>. Ścisłość w przekazywaniu tych danych, zdaniem Maziarskiego, oddala podejrzenia, jakoby zostały zmyślone. Kolejne wyznaczniki fikcji, nieakceptowane w reportażach, to, jego zdaniem, opisy psychiki postaci czy ich monologi wewnętrzne, gdyż są one niesprawdzalne empirycznie i z tego powodu niedostępne dla obserwatora. Pozostałe elementy narracji, wymienione przez Maziarskiego, takie jak kładzenie nacisku na naoczność, nasycenie szczegółami, stylizacja językowa oraz przytaczanie dokumentów albo cytatów, mogą jedynie wzmagać wrażenie autentyzmu, nie są jednak wystarczającymi warunkami referencjalności sprawozdania, gdyż występują również w utworach fikcjonalnych<sup>19</sup>. Jak więc widać, refleksja na ten temat do niedawna była bardzo ograniczona i nie wykroczyła poza intuicyjnie przecież wyczuwalne przez każdego czytelnika granice asertoryczności.

Dopiero książka Joanny Jeziorskiej-Haładyj *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej* nadrabia zaległości polskiej teorii reportażu w tym aspekcie. Badaczka przywołuje różnorodne teorie dotyczące narracji fikcjonalnej oraz faktualnej, między innymi Johna Searle’a, Gérarda Genette’a, Käte Hamburger, Dorrit Cohn czy Davida Hermana, i wymienia różnorakie techniki świadczące, zdaniem wymienionych, o wprowadzeniu elementów fikcji do sprawozdania. Należą do nich: wykorzystywanie takich czasowników, jak „myśleć” lub „czuć”, wskazujących na procesy mentalne bohaterów, obecność technik prezentacji świadomości, na przykład mowy pozornie

<sup>15</sup> J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 16.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>17</sup> J. Żurek, *Reportaż*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 17, cyt. za: K. Wolny, op. cit., s. 41.

<sup>18</sup> J. Maziarski, op. cit., s. 136.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 136–140.

zależnej czy monologu wewnętrznego, cytowanie wypowiedzi z dalekiej przeszłości, zwłaszcza dialogów, odróżnienie narratora i autora, atemporalne użycie jakichkolwiek czasowników, wprowadzenie wskaźników deiktycznych dotyczących sytuacji postaci czy paratekstów oraz wiele innych, w niektórych przypadkach mających uzasadnienie jedynie na gruncie konkretnego języka<sup>20</sup>. Jeziorska-Haładaj za użyteczne w przypadku analizy reportażu uznaje niektóre spośród wymienionych technik i w dalszej części swojej książki przeprowadza analizy utworów Hanny Krall, Mariusza Szczygła i Wojciecha Tochmana właśnie pod kątem występowania w nich tekstowych wyznaczników fikcji. Wnikliwe rozważania autorki, choć interesujące i przynoszące ciekawe wnioski interpretacyjne, zdają się jednak nieco zbyt ortodoksyjne, przede wszystkim ze względu na efekty tych analiz. Zdaniem badaczki takie utwory, jak wspomniane już *Wniebowzięcie Szubienicznej Toni Kische* czy *Wściekły pies* Tochmana, przekraczają bowiem dopuszczalne granice gatunku. Ponadto przyjęte przez nią założenia – mimo aspiracji, jakie za nimi stały – nie dają czytelnikowi precyzyjnych i pewnych narzędzi do odróżniania fikcji od prawdy. Jedną z tych publikacji Jeziorskiej-Haładaj brzmi: „przejmowanie przez gatunki niefikcjonalne technik typowych dla fikcji nie jest dowodem na nierozdzielność dwóch porządków – fikcjonalnego i referencjalnego”<sup>21</sup>, jednak eksperymenty prowadzone przez reportażyistów w ciągu ostatnich kilkunastu lat dowodzą, że nawet jeśli możliwy jest podział technik narracyjnych na fikcjonalne i faktualne, nie prowadzi to do odebrania miana reportażu utworom zawierającym parateksty, obszerne dialogi z przeszłości czy przemyślenia bohaterów.

I właśnie tutaj rozpoczyna się najciekawsza praca teoretyków reportażu, ponieważ to właśnie takie teksty, niekonwencjonalne formalnie, wykorzystujące struktury zazwyczaj obce literaturze faktu, a jednak uznawane przez ich twórców, wydawców i większość czytelników za reportaże, są najbardziej intrygującymi obiektami badawczymi. *Wściekły pies*<sup>22</sup> i *Atmosfera miłości*<sup>23</sup> Wojciecha Tochmana, *Rekonstrukcja*<sup>24</sup> Beaty Łabutin oraz *Podziemne życie Ewy H.*<sup>25</sup> Jacka Hugo-Badera to tylko niektóre, choć najgłośniejsze spośród tekstów, które ze względu na wykorzystane w nich techniki narracyjne nie powinny być określane mianem reportażu przy zastosowaniu tradycyjnych klasyfikacji. Co powoduje, że mimo tych zastrzeżeń czyta się je jednak jak reportaże i dlatego ich autorzy decydują się na wprowadzenie nietypowych formalnie rozwiązań, ryzykując tym samym wiarygodność przekazu?

*Wściekły pies* to historia homoseksualnego księdza zarażonego wirusem HIV, przedstawiona w formie homilii przygotowanej na Świątówy Dzień Chorego, której – jak mówi

---

<sup>20</sup> J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013, s. 37, 55.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>22</sup> W. Tochman, *Wściekły pies* [w:] *idem, Bóg zapłać*, Wołowiec 2010.

<sup>23</sup> *Idem, Atmosfera miłości* [w:] *ibidem*.

<sup>24</sup> E. Łabutin, *Rekonstrukcja*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 18.04.2005, s. 8.

<sup>25</sup> J. Hugo-Bader, *Podziemne życie Ewy H.*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 12.06.2009, [http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,6707971,Podziemne\\_zycie\\_Ewy\\_H\\_.html](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,6707971,Podziemne_zycie_Ewy_H_.html) [dostęp: 31.08.2016].

bohater – „nigdy nie wygłoszę, choć myślę o niej codziennie”<sup>26</sup>. Fragment *Atmosfery miłości* to list, jaki mogłaby napisać główna postać tego tekstu. Został on poprzedzony niżejszym wstępem: „gdyby Alina P. знаła nazwisko i adres nadawczyni i chciała jej szczerze odpisać, list mniej więcej wyglądałby tak...”<sup>27</sup>. Beata Łabutin stworzyła pamiętnik swojego bohatera, studenta szkoły plastycznej, który podczas powrotu z Włoch w pewnym momencie podróży stracił przytomność i obudził się bez nóg. Ostatni z reportaży, *Podziemne życie Ewy H.*, jest dialogiem pomiędzy kobietą a mężczyzną, Ewą i Markiem, przy czym imiona te należą nie do dwóch osób, ale do jednej. Marek to imię sprzed, a Ewa – po operacji korekty płci, którą przeszła bohaterka utworu Hugo-Badera<sup>28</sup>.

Każdy z tych tekstów (w przypadku *Atmosfery...* – fragment utworu) jest wypowiedzią w pierwszej osobie liczby pojedynczej, co sugeruje czytelnikowi, że są to słowa, których użyli bohaterowie w rozmowie z reporterem. Można byłoby mieć nawet wrażenie, iż są to transkrypcje nagrań z tych spotkań, gdyby nie fakt, że w tekście wybrzmiewa tylko jeden z głosów, głos bohatera. Reporter zadający pytania, osoba, dzięki której dana opowieść przybrała określony kształt, skupiła się na wybranych aspektach życia postaci, pozostaje niema.

Dlaczego czytelnicy otrzymali tylko jeden głos, w dodatku pozbawiony jakiegokolwiek innej narracji? Odpowiedź, która obejmowałaby wszystkie wymienione reportaże, wszystkie wykorzystane formy wypowiedzi, brzmi chyba: aby zapewnić odbiorcy bezpośredni kontakt z bohaterem utworu, aby zmusić go do wejścia w poufatą relację z postacią. Relację, co prawda, sprowokowaną i ukształtowaną przez reportera, ale dzięki swojej formie mającą pozory naturalności oraz spontaniczności, czasami nawet surowości. Szczegółowe rozstrzygnięcia dotyczące konstrukcji poszczególnych tekstów zależą natomiast od wybranych przez reporterów gatunków: listu, kazania, pamiętnika i rozmowy.

List to zazwyczaj tekst przeznaczony tylko dla jednej osoby, dodatkowo – jeśli jest odpowiedzią, a nie początkiem korespondencji – powinien ustosunkowywać się do kwestii, którymi zainteresowanie wyraził odbiorca, powinien odpowiadać na zadane pytania<sup>29</sup>. I tak właśnie dzieje się w przypadku hipotetycznego listu z *Atmosfery miłości*. Jest on odpowiedzią na rzeczywisty list (warto zauważyć, że dokumenty, rzeczywiste wiadomości pojawiające się w tym reportażu, zostały zapisane w utworze kursywą, podczas gdy domniemana odpowiedź na jeden z nich nie wyróżnia się graficznie) i zawiera odniesienia do wszystkich obiekcji „starej, spracowanej, wdowy od kilku lat”<sup>30</sup>, wyrażonych w korespondencji do Aliny P. Wątpliwości wobec pomysłu wprowadzenia potencjalnego listu do utworu może jednak budzić fakt, że jest to jedyna wypowiedź w całym reportażu, która

<sup>26</sup> W. Tochman, *Wściekły...*, op. cit., s. 234.

<sup>27</sup> Idem, *Atmosfera...*, op. cit., s. 174.

<sup>28</sup> Warto wspomnieć, że jest to jedyny z wymienionych tekstów, którego bohater odniósł się do podjętej przez autora decyzji dotyczącej formalnego ukształtowania tekstu. Ewa Holuszko zarzuciła Hugo-Baderowi, że jej transseksualizm potraktował jako schizofrenię, a pracę z reporterem podsumowała słowami: „wspaniałe pióro i całkowicie amoralne podejście do »obiekta«”.

<sup>29</sup> Jedną z trzech nieodłącznych cech epistolografii jest przeciwieństwo, zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej, współautorstwa listu przez nieobecnego korespondenta. Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Białystok 2006, s. 88.

<sup>30</sup> W. Tochman, *Atmosfera...*, op. cit., s. 173.

mogłaby być przypisana głównej bohaterce. Co prawda, w całym utworze pojawia się tylko pojedyncza rozmowa sąsiadów Aliny oraz, na samym końcu, oświadczenie oskarżonego proboszcza. Stanowiska innych postaci: męża bohaterki, listonoszki, niezdefiniowanej grupy „parafian” występują w tekście w formie mowy pozornie zależnej, więc wspomniany zabieg nie wydaje się rozmyślnym odebraniem głosu protagonistce. Nie zmienia to jednak tego, że czytelnik nie ma możliwości sprawdzenia, czy styl listu jest zbliżony do codziennego języka Aliny P.

List nieoficjalny to pozbawiona właściwie jakichkolwiek rygorów kompozycyjnych<sup>51</sup> forma, która jeszcze do niedawna była powszechnie wykorzystywana przez społeczeństwo do utrzymywania kontaktu z bliskimi i dalszymi znajomymi. Wydaje się, że to właśnie dlatego została ona wybrana przez reportera do przedstawienia, bez żadnych przerw i wtrąceń, historii głównej bohaterki i jej skomplikowanego punktu widzenia.

*Rekonstrukcja* to reportaż, którego konstrukcja pierwotnie miała być zupełnie inna. Mariusz Szczygieł wspominał w jednym z wywiadów, że dopiero po rozmowie z kolegami po fachu (i długich namowach) Łabutin zdecydowała się nadać mu formę pamiętnika<sup>52</sup>. W tym celu studiowała styl pisania Dominika, czyli swojego bohatera, aby reportaż był jak najbardziej wiarygodny i zarazem prawdziwy, co poskutkowało stworzeniem jednego z ciekawszych formalnie reportaży, które zostały napisane w Polsce w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Dlaczego jednak pamiętnik? Wydaje się, że wybór padł na tę formę literacką, ponieważ zakłada ona w większości przypadków szczerą i warunkowaną świadomością, że nikt nie będzie miał wglądu w te zapiski. Tu oczywiście cel był nieco inny, natomiast atmosfera prywatności i bezpośredniości, która została wykreowana dzięki wyborowi tego gatunku, nie powstałaby, gdyby Łabutin nie podjęła tego formalnego ryzyka. Decyzja o stworzeniu reportażu-pamiętnika pociągnęła za sobą jeszcze jeden ważny dla sposobu przedstawienia całej historii aspekt – *Rekonstrukcja* jest reportażem skupionym nie na samym wypadku, ale na późniejszym życiu bohatera. Jest to wydarzenie determinujące dalsze losy Dominika, natomiast dla reporterki istotniejsze było to, w jaki sposób ten młody człowiek poradził sobie z kalectwem i traumą.

Jacek Hugo-Bader natomiast wprost, we wspomnianym już wywiadzie *Wykonuję taki zawód*<sup>53</sup>, przyznał się, co skłoniło go do wyboru takiej formy dla swojego reportażu *Podziemne życie Ewy H.* Transseksualizm swojej bohaterki ocenił jako chorobę psychiczną: rozdwojenie jaźni, schizofrenię i z tego powodu rozmowa pomiędzy dwiema postaciami znajdującymi się w jednym ciele wydała mu się najlepszym sposobem na przekazanie czytelnikom własnej wizji osoby Ewy Hołuszko. Reportaż, który powstał, jest kopalnią informacji na temat życia bohatera w czasach PRL i bohaterki po transformacji, natomiast świadomość reakcji Ewy Hołuszko na ten artykuł utrudnia ograniczenie się do oceny tekstu jedynie z formalnego punktu widzenia, zwłaszcza, że interpretacja Hugo-Badera stoi

<sup>51</sup> S. Skwarczyńska, op. cit., s. 48.

<sup>52</sup> M. Szczygieł, *Gwałcę tekst*, rozmowę przeprowadził A. Klim, „Press” 16.08.2007, cyt. za: <http://www.mariuszszczygiel.com.pl/310,teksty/gwalce-tekst-rozmowa-dla-press-8/07> [dostęp: 6.09.2016].

<sup>53</sup> J. Hugo-Bader, *Wykonuję...*, op. cit.

w sprzeczności z orzeczeniami lekarzy i wynikami badań, przez które opisywana osoba musiała przejść, zanim została zoperowana. Stoi również w sprzeczności z tym, co mówi bohaterka na temat posługiwania się formą męską i żeńską w potocznych rozmowach jeszcze przed operacją: „w duszy mówię »poszłam«, a głośno »poszedłem«. Cały czas trzeba mieć w głowie włączanego tłumacza”<sup>34</sup>. Prawdopodobnie pod wpływem tej albo podobnej wypowiedzi autor wpadł na pomysł ukształtowania reportażu jako rozmowy pomiędzy Ewą a Markiem. Mimo wszystkich wymienionych argumentów świadczących przeciwko słuszności decyzji podjętej przez Jacka-Hugo Badera w *Podziemnym życiu Ewy H.*, należy pamiętać, że to dzięki swojej kompozycji, tak jak pozostałe omawiane tutaj reportaże, tekst zbliża do siebie bohaterkę i czytelnika, doprowadza do tego, że nawiązana relacja jest ściślejsza, a reakcje na ten utwór bardziej emocjonalne, niż gdyby dzieło to zostało odmiennie ukształtowane.

Homilia<sup>35</sup>, jak nazywa swoją wypowiedź kapłan z *Wściekłego psa*, wyróżnia się na tle omówionych dotychczas gatunków z trzech powodów. Po pierwsze dlatego, że istnieją zasady, według których powinno zostać zbudowane kazanie, przez co jest ono, jeśli nie schematycznym, to przynajmniej do pewnego stopnia formalnym typem przemówienia. Po drugie – jest to sposób komunikacji, który zakłada istnienie szerokiego audytorium odbiorców, a po trzecie – wypowiedź ta ma wymiar illokucyjny. Cechy te stanowią o specyfice kazania i to właśnie je najsilniej wykorzystał Tochman w konstruowaniu swojego tekstu. Co ciekawe, publiczność oraz intencjonalny charakter to właściwości, które zbliżają homilię i reportaż. Ten drugi z wymienionych gatunków również ma dotrzeć do jak największej liczby osób oraz wpłynąć na zmianę ich myślenia lub postępowania. I choć perswazyjność reportażu jest zazwyczaj bardziej subtelna niż w przypadku *Wściekłego psa*, zmuszającego czytelników do gruntownego przemyślenia zasad moralnych, zgodnie z którymi postępują, to bez wątpienia był to celowy zabieg autora tekstu. Wypowiedzi takie jak: „to złorzeczenia? Przekleństwa? Dlaczego mówicie je po cichu?”<sup>36</sup>, „czy w naszym Kościele brakuje miłości bliźniego?”<sup>37</sup>, „wy znacie odpowiedź! Nie trzeba się nad nim litować! Ale palcem pokazać – czemu nie? Napluć w twarz – bardzo chętnie”<sup>38</sup> bardzo wyraźnie piętnują niemiłosierne zachowania katolickiego społeczeństwa i w ten sposób motywują odbiorców reportażu do zajęcia określonego, odmiennego niż większość, stanowiska wobec bohatera. Warto jednak zauważyć, że mimo podobieństwa celów kazania i reportażu, środki wykorzystane w analizowanym utworze mają niewiele wspólnego z zasadami homiletyki. *Wściekły pies*, choć porusza tematy Boga, miłości bliźniego czy grzechu, a zatem typowe zagadnienia dla tej formy wypowiedzi, czyni to w sposób dokładnie odwrotny, niż zazwyczaj robią to kaznodzieje. Wbrew przyjętym

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Pomimo nomenklatury użytej w reportażu *Wściekły pies* to raczej kazanie niż homilia. Homilia jest bowiem „komentarzem i rozwinięciem myśli zawartej w tekście Pisma Świętego”, podczas gdy kazanie to „mowa na określony temat, nie ograniczona jednak do perykopy, lecz oparta na materiale dowolnie zebranych ze wszystkich źródeł” (D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Językowe środki perswazji w kazaniu*, Kraków 1996, s. 11).

<sup>36</sup> W. Tochman, *Wściekły...*, op. cit., s. 219.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 222.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 227.



w homiletyce zasadom w kazaniu bohatera określenia wartości pozytywnych nie dominują nad negatywnymi<sup>39</sup>, postulat zbliżenia języka kazania do języka świata zostaje zrealizowany aż nadto skrupulatnie („pedał”, „dupy”, „posuwać”, „kurwidół” to tylko niektóre z nadmiernie dosadnych, jak na standardy kościelne, słów użytych we *Wściekłym psie*)<sup>40</sup>, a wspólnota kapłana i jego ludu zostaje zerwana nie tylko wskutek treści przemówienia księdza, lecz także w efekcie korzystania z kategorii gramatycznych, które podkreślają opozycję ja – wy lub my – on. Pomimo jednak wskazanych różnic pomiędzy kazaniem a listem, pamiętnikiem czy rozmową, sugerowana powyżej intymność i bezpośredniość relacji pomiędzy głównym bohaterem a odbiorcą utworu również w przypadku tego reportażu zostaje zachowana. Dzieje się tak nie tylko ze względu na użycie czasowników w pierwszej osobie liczby pojedynczej, lecz także z powodu konfesyjnego tonu całego tekstu.

Wszystkie wymienione i pokrótce opisane reportaże naruszają ogólnie przyjęte granice fikcji w literaturze faktu, czynią to jednak w sposób otwarty wobec czytelników i, co najważniejsze, jedynie formalny. Czy można zatem uznać takie zabiegi za nadużycie?

Paweł Goźliński, jeden z twórców Polskiej Szkoły Reportażu, napisał: „nie ma prawdy bez adekwatnej formy”<sup>41</sup>, Hanna Krall powiedziała: „smutek bez formy jest bezwstydnym”<sup>42</sup>, Tochman i Szczygieł we wspólnie napisanym rozdziale o reportażu znajdującym się w *Biblii dziennikarstwa* stwierdzili: „aby czytelnika przytrzymać, trzeba znaleźć formę najlepszą”<sup>43</sup>. Marian Brandys również zgodził się z takim stanowiskiem i w liście do Melchiora Wańkowicza stwierdził: „artyzm reportażu polega przede wszystkim na doskonałości kompozycji”<sup>44</sup>, a sam Wańkowicz pisał, że dobry reporter „dla treści, które chce przekazać, poszukuje różnych środków wyrazu, rozsądza kanony zastane” oraz że „problem narzuca formę”<sup>45</sup>. Po przekroczeniu granic Polski wśród opinii na temat związków prawdy i formy również dominuje (i to od dawna) przekonanie o nierozłączności tych dwóch elementów. Już Hillier Kriegbaum konkludował, że „nie wystarczy podawać fakty wiarygodne. Teraz wymaga się prawdy o faktach”<sup>46</sup>, a reportażyści i teoretycy spod znaku New Journalism, poczynając od Thomasa Wolfe’a i Trumana Capote’a, przez

---

<sup>39</sup> Systemowo w polszczyźnie określenia wartości negatywnych dominują nad pozytywnymi, natomiast statystycznie w kazaniach słowa nacechowane pozytywnie występują znacznie częściej niż negatywne. Ibidem, s. 45.

<sup>40</sup> K. Müller, *Homiletyka na trudne czasy*, Kraków 2003, s. 152.

<sup>41</sup> P. Goźliński, *Życie na bombie*, „Gazeta Wyborcza”, 8.03.2010, [http://wyborcza.pl/1,76842,7632199,Gozliński\\_Zycie\\_na\\_bombie.html](http://wyborcza.pl/1,76842,7632199,Gozliński_Zycie_na_bombie.html) [dostęp: 2.09.2016].

<sup>42</sup> H. Krall, *Hanna Krall dowiadywanie się świata*, rozmowę przeprowadzili K. Janowska, W. Bereś, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 17, Magazyn Kulturalny „Kontrapunkt”, nr 3, s. 1.

<sup>43</sup> M. Szczygieł, W. Tochman, *Reportaż – opowieść o tym, co zdarzyło się naprawdę* [w:] *Biblia dziennikarstwa*, pod red. A. Skworza, A. Niziołka, Kraków 2010, s. 294.

<sup>44</sup> M. Wańkowicz, op. cit., s. 242.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 245.

Johna Hohenberga, aż do Lee Gutkinda, powtarzali z przekonaniem, że to forma jest tym, co zatrzymuje uwagę czytelnika<sup>47</sup>.

Podzielając te opinie, chciałabym wskazać na jeszcze jeden rodzaj funkcjonowania fikcji w dziele literackim, który dotychczas nie został wymieniony i omówiony. Wspomina o nim Jeziorska-Haładyj we wstępie do *Tekstowych wykładników fikcji*. Mowa o fikcji narracji, nazywanej również fikcją języka, rozumianej jako określony sposób przytaczania wypowiedzi bohaterów, odróżnianej od fikcji występującej na poziomie fabuły<sup>48</sup>. Badaczka, oprócz przywołania takiego podziału, wskazuje również naukowców, którzy korzystali z tej kategorii, czyli Michała Głowińskiego oraz Barbarę Herrnstein-Smith. Amerykańska literaturoznawczyni użyła jej do opisu powieści, takich jak *Wojna i pokój*<sup>49</sup>, z kolei Głowiński wykorzystał to rozróżnienie w kontekście narracji historycznej i literackiej, występującej na przykład w powieści historycznej<sup>50</sup>. Badacz stwierdził, że „podmiot narracji historycznej [na przykład kroniki – J.B.] nie ma do niej [fikcji narracji – J.B.] prawa, podmiot narracji powieściowej, przynajmniej teoretycznie, nie natrafia w tej dziedzinie na ograniczenia”<sup>51</sup>.

Gdyby odnieść te rozpoznania do omawianego w tym artykule gatunku, można byłoby dojść do wniosku, że reportaż również nie powinien korzystać z fikcji języka, a powieść oparta na faktach czy inne odmiany utworów fikcyjnych, inspirowanych jednakże prawdziwymi wydarzeniami, są do tego uprawnione. Praktyka i osiągnięcia zarówno New Journalism, jak i Polskiej Szkoły Reportażu, różniących się między sobą w wielu aspektach, zgodnych jednak pod względem walki o prawo reportera do swobodnego kształtowania formy reportażu, dowodzą jednak czego innego. Choć reportaż, podobnie jak dzieła historyczne, opiera się na źródłach pisanych i stara się dostarczyć czytelnikowi możliwie jak najwięcej informacji mających potwierdzenie w rzeczywistości, nie ma aspiracji do bycia obiektywnym źródłem wiedzy, a ponadto wśród zbieranego przez reportera materiału przeważają często słowa mówione i obserwacje zbierane w czasie bezpośredniego kontaktu z bohaterem. Z tego też względu dokładne przepisanie też Głowińskiego na problematykę reportażu byłoby nadużyciem, choć samo wprowadzenie przez badacza pojęcia fikcji narracji do polskiej narratologii okazuje się przydatne dla literaturoznawców zajmujących się literaturą faktu.

Z perspektywy czytelnika kategoria fikcji języka zastosowana przez Tochmana, Łabutin i Hugo-Badera wydaje się dopuszczalnym poszerzeniem ram konwencji reportażu,

<sup>47</sup> „It was the discovery that it was possible in non-fiction, in journalism, to use any literary device, from the traditional dialogisms of the essay to stream-of-consciousness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relatively short space... to excite the reader both intellectually and emotionally” (T. Wolfe, *Like a Novel* [w:] *The New Journalism with an anthology*, pod red. T. Wolfe’a, E.W. Johnsona, New York 1975, s. 15).

<sup>48</sup> J. Jeziorska-Haładyj, op. cit., s. 6–7.

<sup>49</sup> „In other words, in a novel or tale, it is the act of reporting events, the act of describing persons and referring to places, that is fictive” (B. Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago 1979, s. 29).

<sup>50</sup> M. Głowiński, *Narracja historyczna – narracja w powieści historycznej* [w:] idem, *Monolog wewnętrzny Teliemny i inne szkice*, Kraków 2007, s. 119.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 117.

akceptowalną formą ingerencji reportera w opisywaną rzeczywistość. Żaden z wymienionych twórców nie wprowadza bowiem swoich odbiorców w błąd ani nie nagina faktów. Decyzja o wykorzystaniu nietypowych dla reportażu form narracji nie ma na celu zafałszowania przekazu, a jedynie wywarcie silniejszego wpływu na czytelników i, być może, na samych bohaterów omawianych tekstów. Jerzy Jarzębski stwierdził niegdyś, że „podstawowym gestem reportera nie jest bowiem podsumowywanie doświadczeń, szukanie dla nich jednolitej formy, ale raczej demonstrowanie niedostateczności czy niewystarczalności wszelkich formuł”<sup>52</sup>. Bohaterowie *Atmosfery miłości*, *Wściekłego psa*, *Rekonstrukcji* oraz *Podziemnego życia Ewy H.* przeżyli (nadal przeżywają?) tragedie, które trudno zrozumieć, a tym bardziej ocenić. Reporterzy podjęli jednak próbę opisanie tych historii i nadali im kształty konkretnych form wypowiedzi właśnie po to, by ułatwić zrozumienie problemów wykraczających często poza doświadczenie czytelników. Skonfrontowanie z listem, kazaniem, pamiętnikiem czy rozmową, które nigdy nie powstały, daje do zrozumienia odbiorcom, że nie tylko dla nich opisane historie są trudne do przyjęcia, lecz także bohaterowie analizowanych reportaży nie potrafią do końca pojąć tego, co im się przydarzyło. Jak mówił jeszcze w czasach dwudziestolecia międzywojennego Hans Zehrer: „fakty czytelnika nie nasycą, o ile są podane w stanie surowym”<sup>53</sup>. I, zgodnie z tym, co mówił redaktor „Vossische Zeitung”, to właśnie „sposób przyrządzenia” *Rekonstrukcji*, *Wściekłego psa*, *Atmosfery miłości* oraz *Podziemnego życia Ewy H.* świadczy o próbie zrozumienia przez autorów historii bohaterów swoich tekstów, a także o umiejętnościach, osobistym zaangażowaniu i kreatywności polskich reporterów oraz o sile, jaką w dzisiejszych czasach ma reportaż.

### Summary

#### **Fiction of Discourse. Remarks on a Less Conventional Form of Fiction in the Contemporary Polish Reportage**

The article discusses different uses of fiction in the contemporary Polish reportage, with a special focus on the fiction of discourse. This kind of fiction is described as a specific authorial way of delivering comments and reporting conversations or speeches. Such solutions do not change the plot. The issues addressed in the article concern primarily the ways in which this narrative technique influences the readers and whether the fiction of discourse is possible in the reportage or it only misrepresents reality.

Niniejszy artykuł jest poświęcony problemowi występowania i funkcjonowania różnych odmian fikcji we współczesnym polskim reportażu. W centrum tych rozważań znajduje się problematyka fikcji języka lub narracji, rozumiana jako stworzony przez reportera określony sposób przytaczania

---

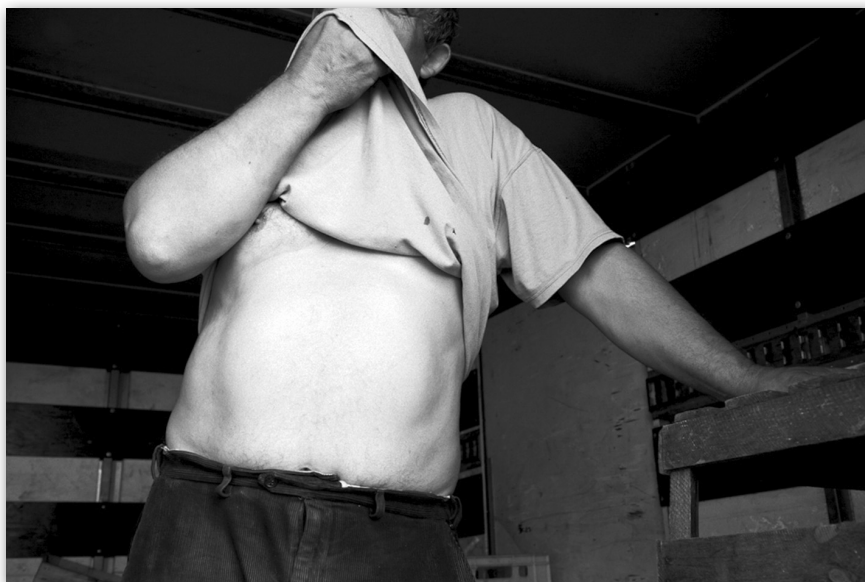
<sup>52</sup> J. Jarzębski, *Poza granice reportażu* [w:] *Życie jest z przenikania. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, pod red. B. Wróblewskiego, Warszawa 2008, s. 70.

<sup>53</sup> M. Wańkowicz, op. cit., s. 241.

wypowiedzi bohaterów w tekście, nieingerujący jednak w fabularną warstwę przedstawianych wydarzeń. Zawarta w artykule analiza kilku utworów wykorzystujących fikcję języka pozwala odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób ten zabieg wpływa na odbiorców danego tekstu, jak również czy fikcja narracji prowadzi do deformacji rzeczywistości.

**Keywords:** reportage, fiction, fiction of discourse, letter, sermon, diary, conversation

**Słowa kluczowe:** reportaż, fikcja, fikcja języka, fikcja narracji, list, kazanie, pamiętnik, rozmowa



Mariusz Rutkowski, *Praca na wsi polskiej 6*, Facebook „Mariusz robi zdjęcia”