

Narratologia a dziennikarstwo literackie. W jaki sposób wzajemne oddziaływanie głosu oraz punktu widzenia może służyć wytworzeniu zrozumienia dla Innego

Przełożyła Katarzyna Kręglewska

W poświęconych dziennikarstwu literackiemu dyskusjach często zdarza się, że formę myli się z treścią. Zjawisko to przyczyniło się do powstania niepotrzebnych nieporozumień wokół znaczenia pojęć „obiektywny” i „subiektywny”. W artykule *Mapping Nonfiction Narrative: A New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism*¹ Fiona Giles i William Roberts wyjaśniają te pojęcia i dokonują ich problematyzacji, łącząc rozważania na temat statusu narratora (forma) z teoriami dotyczącymi sposobu, w jaki reporter pojmuje świat i reaguje na niego (nastawienie racjonalistyczne lub romantyczne). Badacze wykazują, że nawet jeśli historia jest opowiadana w narracji trzecioosobowej, pod warstwą pozornego obiektywizmu można znaleźć przejawy podejścia subiektywnego. Dlatego, jak dowodzą, powinniśmy postrzegać wszystkie rodzaje dziennikarstwa literackiego jako mniej lub bardziej subiektywne, nawet jeśli występuje w nich narracja trzecioosobowa – choć owa subiektywność może znajdować się na różnych poziomach narracji. Autorzy artykułu ujęli owe zagadnienia związane z narracją i nastawieniem reportera w formę modelu, dzięki któremu można umieścić poszczególne teksty na ruchomej skali wyznaczającej stopień obiektywizmu i subiektywizmu.

Choć nie sposób odmówić powyższym konstatacjom wagi, to znacznie więcej możliwości przynosi skupienie się na formie przy jednoczesnym uwypukleniu różnic między subiektywizmem reportera i bohaterów, a także różnic między odmiennymi typami przyjętej perspektywy narracyjnej. Co więcej, w modelu analizy reportażu warto rozróżnić instancje twórcze: zarówno narratora, jak i bohaterów opowiadanej historii. W niniejszym szkicu przedstawię taki model podzielony na sześć etapów. Omówię również kilka tradycyjnych dla narratologii pojęć, odnosząc je w ramach wspomnianego modelu do różnych reportaży.

Przykłady, które poddamy analizie, pochodzą przede wszystkim z literatury szwedzkiej, jednak wspomnę także o tekstach znanych czytelnikom zagranicznym. Pojęciami „dziennikarstwo literackie” oraz „reportaż literacki” posługiwac się będą wymiennie. Czynniki decydujący o zaklasyfikowaniu danego tekstu stanowią to, czy powstał on w celach dziennikarskich, a opisywane w nim zdarzenia zostały przedstawione (przynajmniej częściowo) w formie scenicznej [mimetycznej].

¹ F. Giles, W. Roberts, *Mapping Nonfiction Narrative, Towards a New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism*, „Literary Journalism Studies” 2014, nr 2 (6).

Krok 1: Model podstawowej sytuacji narracyjnej w reportażu

Sytuacja, która została przedstawiona w reportażu, nigdy nie będzie niczym więcej niż jedną z możliwych wersji wydarzeń – stanowi ona rzeczywistość wyreżyserowaną. Aby uwypuklić specyfikę jego struktury, prezentuję model podstawowej sytuacji narracyjnej reportażu, w której narracja rozwija się w ramach wzajemnego oddziaływania trzech instancji: reżysera, narratora (w reportażu utrzymanym w narracji pierwszoosobowej to również opowiadający reporter) oraz doświadczających danych sytuacji bohaterów (w reportażu utrzymanym w narracji pierwszoosobowej to również reporter uczestniczący)². Bohaterów należy rozumieć jako tych, którzy są obecni na scenie, a tym samym stanowią część opowiadanej historii. Narratorem staje się ten, który przeżyte doświadczenia ujmuje później w słowa.

W niniejszym artykule instancja twórcza (*creating instance*) nigdy nie odpowiada rzeczywistemu reporterowi, a autorowi implikowanemu, którego zdecydowałam się nazywać reżyserem³. Podobnie jak amerykański narratolog Seymour Chatman, zakładam, że narrator nie tworzy historii, a wyłącznie ją opowiada. Skłaniam się również ku modelowi Chatmana, przyjmując, że instancja twórcza (u Chatmana: autor implikowany) określa role i sceny oraz rozdziela słowa między narratora i postaci. Orientacja może zmieniać się w zależności od tekstu i dlatego powinna być rozumiana wyłącznie jako właściwość konkretnego tekstu.

Ów model jest szczególnie przydatny do badań nad wzajemnymi zależnościami, które zachodzą w reportażu między głosem a punktem widzenia. Może okazać się przydatny także przy odkrywaniu znaczeń i strategii, które nie są wyraźnie widoczne. Wreszcie, umożliwia bezpośrednie porównanie struktury reportażu utrzymanego w narracji pierwszo- i trzecioosobowej (jako że oba typy narratorów uznaje się za stworzone przez reżysera).

Zanim zastosuję model analizy do konkretnych tekstów w całej jego rozciągłości, warto wprowadzić jeszcze kilka pojęć dotyczących narracji i wyjaśnić, dlaczego wprowadzony podział obszaru dziennikarstwa literackiego na bardziej „subiektywne” i bardziej „obiektywne” podkategorie może być uważany za uproszczony i częściowo mylący.

Krok 2: Trzy formy narracji i dwa typy narratorów

Podobnie jak wielu innych badaczy, Giles i Roberts opierają swój model na zaproponowanym przez Davida Easona podziale nowego dziennikarstwa (*New Journalism*) na dwie podkategorie: realizm etnograficzny (ER) i fenomenologię kulturową (CP)⁴.

² Inspiracją dla tych rozważań stanowią ustalenia niemieckiej narratolożki Dorrity Cohn, jednak podstawowe pojęcia pochodzą od Leo Spitzera, który wprowadził w prozie narracyjnej rozróżnienie na ja doświadczającą (*experiencingself*) i ja opowiadającą (*narratingself*). Zob. D. Cohn, *Transparent Minds, Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, wyd. 2, New Jersey 1983, s. 143–153.

³ Wyprowadzam ten koncept z terminu, którego użył szwedzki badacz mediów Bengt Nerman. Zob. idem, *Massmedieretorik*, Sztokholm 1973.

⁴ Eason określa tymi terminami dwa sposoby podejścia do Nowego Dziennikarstwa (zob. *The New Journalism and the Degree*, 1984), podczas gdy Giles i Roberts odnoszą je do całego zakresu literackiego dziennikarstwa. To powoduje pewne trudności, ponieważ nie wszystkie typy dziennikarstwa literackiego można z łatwością odnieść do definicji Easona.

Realizm etnograficzny zwykle korzysta z metody dziennikarskiej, jaką jest rekonstrukcja, i łączy postawę wszechwiedzącego narratora trzecioosobowego z „obiektywnymi” technikami reprezentacji, pozostającymi pod wpływem realizmu społecznego⁵. Z kolei w przypadku tekstów z kategorii fenomenologii kulturowej (CP) pojawiają się wyraźne osobiste, „subiektywne” obserwacje reportera, a pierwszoosobowego narratora charakteryzuje podejście refleksyjne i krytyczne – zarówno względem obserwacji reportera, jak i statusu prowadzonej w tekście narracji. Eason określa tę formę dziennikarską mianem „modernizmu”⁶. Jednakże podobny podział przynosi tylko dwie odpowiedzi na pytanie „jak?”. Tak nieprecyzyjne rozróżnienie dokonane na poziomie formalnym sprawia, że przegapiamy to, co naprawdę dzieje się w tekście postrzeganym jako relacja.

Ponadto wydaje mi się, że Eason – w wyniku uznania „wszechwiedzy” [narratora] za typową dla form realizmu etnograficznego – myli różne typy perspektywy narracyjnej.

„Tym, co przydaje relacji właściwości powieściowych – pisze w szkicu *The New Journalism and the Image-World* – jest niewidoczna kamera filmowa narratora, która nagrywa wszystkie istniejące obiektywnie na scenie szczegóły, a później przenosi się wewnątrz i na zewnątrz, aby odnotować przeżycia wszystkich postaci”⁷.

W rzeczywistości jednak termin „kamera filmowa” (*camera eye*) odpowiada tylko określonej perspektywie oglądającego-z-zewnątrz, która sprawia, że narrator ani nie jest wszechwiedzący, ani nie ma wglądu do wnętrza postaci. Prawdopodobnie owo uproszczenie wynika z tego, że Eason oraz Giles i Roberts sądzą, że istnieją wyłącznie ogólne perspektywy narracyjne, które odpowiadają określonemu typowi narratora⁸. Jednak w narratologii typ narratora (w pierwszej lub trzeciej osobie) odpowiada wyłącznie na pytanie „kto mówi?”. Nie powinno się tego mylić z zagadnieniem perspektywy – dzięki niej można udzielić odpowiedzi na pytanie „kto widzi?”.

W etapie drugim mojego modelu odnoszę się do ustaleń francuskiego narratologa Gérarda Genette’a, który uważa, że niezależnie od tego, czy narracja jest prowadzona w pierwszej, czy trzeciej osobie, da się wyodrębnić na podstawie poziomu wiedzy narratora trzy podstawowe typy narracji, które nazywa fokalizacjami. W przypadku fokalizacji wewnętrznej narrator wie tyle samo, ile jedna z postaci. Warto w tym miejscu odnotować, że używany do określenia tej postaci zaimek osobowy „on” lub „ona” można zastąpić zaimkiem: „ja” – nie zmieniając zarazem perspektywy narracyjnej. W przypadku fokalizacji zerowej narrator wie więcej, aniżeli którakolwiek z postaci (jest „wszechwiedzący”). Natomiast przy fokalizacji zewnętrznej narrator wie wyłącznie tyle, ile da się wywnioskować na podstawie obserwacji prowadzonej z zewnątrz (z określonej pozycji czy miejsca) – co uniemożliwia utworzenie ogólnego zarysu czasoprzestrzennego, jak również

⁵ Zob. D. Eason, *The New Journalism and the Image-World* [w:] *Literary Journalism in the Twentieth Century*, pod red. N. Sims, Evanston (Illinois) 2008.

⁶ Eason wymienia terminy „realizm” i „modernizm” w 1990 roku – w zmienionej wersji wspomnianego wcześniej szkicu. Zob. D. Eason, op. cit.

⁷ Ibidem, s. 199.

⁸ Giles i Roberts wspominają o „perspektywie pierwszoosobowej” w dziełach fenomenologii kulturowej (CP) i „perspektywie trzecioosobowej” w realizmie etnograficznym (ER).

uniemożliwia wgląd w życie wewnętrzne postaci⁹. Ponadto aspekt focalizacji można po-
wiązać z dwoma typami narratorów: homodiegetycznym, który jest zarazem postacią
uczestniczącą w opowiadanej historii i narratorem pierwszoosobowym, oraz heterodie-
getycznym, który nie jest bohaterem historii i zazwyczaj (choć nie zawsze) prowadzi rela-
cję w trzeciej osobie.

Aby zrozumieć, w jaki sposób w przypadku relacji prowadzonej w sposób złożo-
ny perspektywa narracyjna może ulegać nieustannym oscylacjom (między oddaleniem
a zbliżeniem, między perspektywą „zewnątrzną” względem postaci a „wewnętrzną”), war-
to zbadać wzajemne zależności między typem narratora (głosem) i focalizacją (punktem
widzenia). Zastosowanie focalizacji wewnętrznej zazwyczaj przyczynia się do wytworze-
nia poczucia większej bliskości niż w przypadku użycia focalizacji zewnętrznej. Poza tym
zmiany perspektywy mogą prowadzić do frapujących rezultatów. Przykładem niech będzie
tekst Jimmy’ego Breslina z 1963 roku, poświęcony pogrzebowi Johna F. Kennedy’ego,
zaliczany do nurtu amerykańskiego Nowego Dziennikarstwa. Opis pochodu Jacqueline
Kennedy w kierunku grobu męża został przedstawiony w długim fragmencie. Mamy tutaj
do czynienia z narratorem heterodiegetycznym; pomimo że pojawia się pojedyncze, nie-
jako utajnione „my”, sam narrator nie uczestniczy w opowiadanej historii:

„Wczoraj rano o 11.15 Jacqueline Kennedy wyruszyła w kierunku grobu. Wyszła spod pół-
nocnego portyku Białego Domu i powoli podążyła za ciałem swojego męża, które znajdowało się
w odkrytej flagą trumnie, przymocowanej za pomocą dwóch skórzanych pasów do czarnego jaszczka
o wypolerowanych mosiężnych osiach kół. Szła wyprostowana, a głowę miała podniesioną. Szła
podjazdem z błękitnego piaskowca i asfaltu przez cienie, które rzucały gałęzie siedmiu bezlistnych
dębów. Szła powoli, mijając marynarzy, przytrzymujących w górze flagi stanów tego państwa. Szła,
mijając pogrążonych w milczeniu ludzi, którzy wyjęzali się, aby ją zobaczyć, a potem – widząc ją
– opuszczali głowy i zasłaniaли oczy dłońmi. Szła przez północnozachodnią bramę, a później przez
sam środek Pennsylvania Avenue. Szła, stawiając wąskie kroki, a głowę miała podniesioną, gdy tak
podążyła śladem ciała swego zamordowanego męża ulicami Waszyngtonu.

Wszyscy ją obserwowali, gdy szła. Jest matką dwojga osieroconych dzieci i przechodziła
do historii tego kraju, ponieważ dla każdego, kto czuł się stary, bezbronny i wyzuty z nadziei sta-
nowiła przykład wielkiej siły, której wszyscy tak bardzo potrzebowali. Pomimo że zamordowano jej
męża, a kiedy umierał, jego krew spływała na jej kolana, była w stanie iść ulicami do jego grobu
i pomóc nam wszystkim, idąc.

Odbyla się msza, a później procesja do Arlington. Gdy podeszła do grobu na cmentarzu,
trumna była już na miejscu: umieszczona między mosiężnymi uchwytami, gotowa do opuszczenia
w ziemię. To musi być najgorsza z chwil – kiedy kobieta widzi trumnę, w której znajduje się jej mąż,
przygotowaną do pogrzebania pod ziemią. Teraz wie, że to na zawsze. Teraz nie ma już nic. Żad-
nej urny, którą można ucałować albo przytrzymać w rękach. Niczego materialnego, czego można
by się uchwycić. Jednak ona podeszła do miejsca pochówku i stanęła przed sześcioma pokrytymi
zielonym materiałem krzesłami i zaczęła siadać, lecz szybko się podniosła i stała wyprostowana,

⁹ G. Genette, *Narrative Discourse*, tłum. J.E. Lewin, Nowy Jork 1980, s. 189–194.

ponieważ nie zamierzała usiąść dopóty, dopóki mężczyzna prowadzący ceremonię nie powie jej, które miejsce ma zająć¹⁰.

W pierwszym akapicie scena jest widziana z zewnątrz, jak gdyby była podglądana przez niewidzialnego obserwatora – to focalizacja zewnętrzna. Wielokrotne powtórzenie słowa „szła” nadają opisywanej sytuacji wrażenie kompulsywności. Jacqueline Kennedy nieprzerwanie idzie, ponieważ nie pozostało jej nic innego, a obserwator i czytelnik nieprzerwanie przyglądają się, ponieważ nam również nie pozostaje nic innego. Istnieje wyraźny kontrast między nieruchomym tłem a wdową, której powolne poruszanie się naprzód stanowi w tej scenie jedyne ruch.

W drugim akapicie narrator stał się wszechwiedzący, a tekst ma focalizację zerową – ponieważ poprzestając wyłącznie na oglądaniu tej sceny, nie sposób byłoby poznać przekazanych w tym miejscu informacji. Zmiana focalizacji przenosi perspektywę nieco bliżej postaci wdowy i skutkuje wyrażeniem typu wyobraźni związanego ze słowem „my” – w którym zawiera się zarówno postać narratora, jak i cały ówczesny naród amerykański. Obecność narratora staje się wyraźniejsza niż w akapicie pierwszym.

Dwa zdania dalej, w akapicie trzecim, wydarza się coś ekscytującego. Narrator formułuje hipotetyczną myśl: „To musi być najgorsza z chwil – kiedy kobieta widzi trumnę, w której znajduje się jej mąż, przygotowaną do pogrzebania pod ziemią. Teraz wie, że to na zawsze”. Następujące później trzy zdania zostały zapisane mowie pozornie zależnej, co oznacza, że nagle obserwujemy Jacqueline Kennedy od wewnątrz. Mowa pozornie zależna to taki typ relacjonowanego monologu, w którym myśli lub uczucia postaci zostają sformułowane wprost, bez użycia żadnego przewodniego czasownika, jednak – w przeciwieństwie do monologu wewnętrznego – zostają zestawione z zaimkiem w trzeciej osobie. Możemy również zaobserwować, że niniejszy fragment został napisany w czasie teraźniejszym, w przeciwieństwie do reszty tekstu. Powinniśmy traktować ten zabieg raczej jako podjętą przez narratora próbę uchwycenia odczuwanego przez naród współczucia niż jako próbę odczytania myśli Jacqueline Kennedy. Zastosowano tu perspektywę focalizacji wewnętrznej. W efekcie czytelnik może sobie wyobrazić, że sam ogląda trumnę oraz całą opisaną sytuację oczyma wdowy. Tym, kto „mówi” w tekście, jest narrator heterodiegetyczny; a Jacqueline Kennedy jest tą, która „widzi”. Głos i punkt widzenia nie są tożsame.

W ostatnim zdaniu powraca perspektywa focalizacji zewnętrznej, czyli sytuacja oglądana jest z zewnątrz. Jednakże dzięki temu, że jeszcze przed chwilą patrzyliśmy oczyma wdowy, możemy sobie tę chwilę wyobrazić: to, jak waha się, czy usiąść – z jej punktu widzenia. Za pomocą zastosowanej tu ruchomej perspektywy Breslinowi udało się osiągnąć podwójną projekcję dwóch odmiennych perspektyw – jednej z zewnątrz, a drugiej od wewnątrz.

Gdybyśmy mieli scharakteryzować całościową perspektywę tej sceny za pomocą terminologii Easona jako „wszechwiedzącą”, żadna ze wskazanych wyżej minimalnych zmian na poziomie tekstu nie zostałaby odnotowana.

¹⁰ J. Breslin, *It's an Honor*, „New York Herald Tribune”, listopad 1963, <http://www.newsday.com/opinion/digging-jfk-grave-was-his-honor-jimmy-breslin-1.6481560> [dostęp: 23.10.2016].

Krok 3: Dysonans i konsonans

Tekst napisany z użyciem metod charakterystycznych dla modernizmu (CP) oparty jest na obserwacji w takim znaczeniu, że opisywane wydarzenia nie są rekonstruowane, ale mają kształt osobistych przeżyć reportera, które stały się podstawą relacji. A jednocześnie narrator nieustannie zwraca się do czytelnika, formułując różnorodne komentarze. Narrator omawia swoje obserwacje, nieraz kwestionując je oraz podając w wątpliwość własną zdolność do odtworzenia w sposób wiarygodny wydarzeń będących przedmiotem relacji. Często zdarza się, że przeważa tak zwany dyskurs. To metapoziom narratora. (Zob. rys. 1, dotyczący dyskursu narratora i miejsca postaci właściwych dla obserwacji). W dawniejszych formach dziennikarstwa literackiego, a nawet w niektórych tekstach współczesnych utrzymanych w narracji pierwszoosobowej, w centrum uwagi znajdują się przeżycia i obserwacje narratora. Przy czym brakuje w nich jednak wyraźnie sformułowanych opinii reportera, które świadczyłyby o jego nastawieniu modernistycznym („CP attitude”). Ten typ nie posiada odrębnej nazwy w typologii Easona.

Aby dokonać wyraźnych rozróżnień między poszczególnymi formami reportażu literackiego, możemy odnieść się do ustaleń narratolożki Dorrit Cohn. Korzystam z jej pomysłu, aby podzielić „ja” w pierwszoosobowej narracji na: „ja-uczestniczące” i „ja-opowiadające”, choć pierwotnie oba terminy wywodzą się od Leo Spitzera (esej o Marcelu Prouście z 1922 roku). Cohn sądzi, że konsonans i dysonans istnieją wewnątrz tego rozdartego „ja”, które można odnaleźć nawet wśród narratorów i bohaterów relacji utrzymanych w trzeciej osobie. Konsonans przeważa wtedy, gdy narrator w znacznym stopniu utożsamia się ze swoim uczestniczącym *alter* ego, a historia skupiona jest wokół sposobu postrzegania opisywanych zdarzeń, czyli wokół obserwacji. Natomiast z dysonansem mamy do czynienia wtedy, kiedy w prowadzonej relacji koncentruje się uwagę na perspektywie *expost*, a narrator poddaje swoje wcześniejsze „ja” ponownej ocenie, krytykuje je bądź w inny sposób się odeń dystansuje¹¹.

Dokonując klasyfikacji homodiegetycznych narracji reportażowych na podstawie dysonansu i konsonansu [stopnia dystansu bądź utożsamienia się „ja” opowiadającego z „ja” opowiadającym – przyp. tłum.], możemy z łatwością rozróżnić relacje, w których uwaga skupia się na przeżyciach i obserwacjach, oraz takie, które skupiają się wokół narracji i refleksji. Proponuję dokonanie rozróżnienia na narrację pierwszoosobową konsonantyczną i dysonantyczną. Ta druga odpowiada ustaleniom Easona na temat tekstów utrzymanych w poetyce modernizmu (CP) oraz dotyczy reporterów z nurtu Nowego Dziennikarstwa, takich jak: Hunter S. Thompson, Norman Mailer i Joan Didion. Pierwsza zaś dotyczy klasycznych twórców dziennikarstwa literackiego, jak Egon Erwin Kisch, John Reed oraz George Orwell w *Na dnie w Paryżu i w Londynie* (1933); można ją również odnieść do dzieł reporterów, jak na przykład *Na samym dnie* (1985) Güntera Wallraffa. Jak widać, włączam do tego zbioru wszystkie teksty znajdujące się na biegunie pomiędzy przypadkiem sytuacji narracyjnej, w której reporter nie formułuje otwartej oceny swoich

¹¹ D. Cohn, op. cit., s. 143–153.

przeżyć, a przypadkiem narracji mającej charakter – w mniejszym lub większym stopniu – otwarcie polemiczny. Tym, co łączy wszystkie te teksty, jest konsonans, czyli sytuacja narracyjna, w której narrator nie przejawia nastawienia krytycznego ani względem siebie, ani swojej umiejętności opowiadania.

W tym miejscu pragnę przywołać dwa przykłady z literatury szwedzkiej, które reprezentują oba typy homodiegetycznych narracji reportażowych, a zarazem wprowadzić mój model analizy. Rozważania będą miały charakter dwukierunkowy – analizę funkcji reżysera zostawię na później. Pierwszy przykład dotyczy najbardziej znanej szwedzkiej reporterki dwudziestego wieku, Barbro Alving (pseudonim: Bang). Jej twórczość stanowi przykład tradycji dziennikarskiej, w której obserwacje reportera są przetykane komentarzami mającymi za zadanie uwydatnić perspektywę przeżywania lub – ujmując rzecz inaczej – które wzmacniają focalizację wewnętrzną, sytuując narratora w roli jednego z bohaterów opowiadanej historii. Jeden z jej reportaży opowiada o tym, jak Szwed, Ingemar Johansson, w 1959 roku został mistrzem świata wagi ciężkiej w boksie. Prowadząc relację pierwszoosobową, narrator opowiada o tym, co mógł ujrzeć uczestniczący reporter. Sytuacja ma miejsce na Yankee Stadium w Nowym Jorku:

„Obok mnie czarny brat w białym smokingu z gniewu zszarzał na twarzy i toczył pianę z ust przeciwko pokonanemu Floydowi Pattersonowi, wypluwając przez zęby: Wstawaj, ty sukinsynu! Walcz, sukinsynu! Po drugiej stronie ufarbowana blondyna weszła na krzesło i drąc się na całą gębę, zerwała swój perłowy naszyjnik z takim impetem, że perły rozprysnęły się w trawie jak tży, żadna kobieta nie zdołałaby zdziałać więcej dla sportu i dla Ingemara Johanssona. W powietrzu roznosiło się zawrodozenie – potężny Amerykanin, żołnierz piechoty morskiej, wył jak syrena okrętu: milion dolarów, milion dolarów!”¹².

Obserwacje uczestniczącego reportera dotyczące tego, co widzi, zostały tu okraszane obrazowym stylem opowiadającego reportera oraz wplecionymi komentarzami („ufarbowana blondyna”, „rozprysnęły się w trawie jak tży”, „żadna kobieta nie zdołałaby więcej zdziałać...”). Tak więc możemy odróżnić postać, która doświadcza opisywanych zdarzeń, od narratora, choć nie ma wątpliwości, że głównym przedmiotem relacji są właśnie przeżycia i opisywana chwila, a postać narratora współgra z przeżywającym reporterem. Przeważa konsonans. Taki typ tekstu nie doczekał się własnej nazwy w typologii Easona, ponieważ pomimo występującej tu pierwszoosobowej narracji brakuje w niej wyraźnie sformułowanego metapozioomu.

Natomiast w powieści dokumentalnej Petera Fröberga Ildinga *Uśmiech Pol Pota*, na metapozioomie narracji można zaobserwować nieustannie artykułowane wątpliwości. Narrator Ildinga stara się zrozumieć, dlaczego grupa Szwedów, którzy przybyli do rządzonej przez Czerwonych Khmerów Kampuczy, nie zauważyła, co się tam dzieje. Jak to możliwe, że podróżnicy nie zwrócili uwagi na masowe mordy ludności, do których dochodziło pod reżimem Czerwonych Khmerów? Uczestniczący reporter wiele czyta

¹² B. Alving, *Dubbel mänsklig förnedring*, „VeckoJournalen” 1959, nr 27. Cyt. za: eadem, *Klipp ur nuets historia*, Malmö 1982, s. 274.

na ten temat, przeprowadza wywiad z jednym z podróżników oraz sam przemierza współczesną Kambodżę. Na początku czytelnik wierzy, że narratorowi uda się dotrzeć do prawdy, ale im więcej dowiaduje się reporter, tym więcej pokory nabywa narrator. Jedną ze scen zatytułowano *W lustrze*:

„Interpretator, prestidigitator. Jasna karnacja, męczyzna. Spotykam spojrzenie z niebosiężnego szczytu piramidy. Z pozycji nazywającego. Podróżnik w czasie istniejącym tylko w tych, którzy nim żyli. Jakim prawem, pytam ciebie tam, w lustrze, włączysz się, nieproszony, wśród ich wspomnień? Jakim prawem zawłaszczasz je, wciągasz do własnych snów? Czarodziej? Złodziej? Ej, ty! Prestidigitator, dyktator?”¹³.

W trzecim zdaniu zastajemy uczestniczącego reportera w miejscu opisywanych zdarzeń, gdy patrzy w kierunku piramidy. W dalszej części tego fragmentu uwaga skupia się na narratorze. Przeważa dysonans, nie tylko względem reportera-uczestnika opisywanych wydarzeń, lecz także względem samego narratora, który podważa własną tożsamość – a tym samym sprawia, że funkcjonalność narracji zostaje zakłócona. Podsumowując, za pomocą pojęć dysonansu i konsonansu możemy przenieść podział na narratorów homodiegetycznych i z łatwością zaobserwować, że „pierwsza osoba” (w rozumieniu czysto narratologicznym) może mieć rozmaite znaczenia, w zależności od tego, czy w tekście zaakcentowane zostaną przeżycia, czy opowiadanie.

Krok 4: Dostrzegalność Narratora – Decydująca o Subiektywności

(...) Chatman uważa obecność narratora za odwrotnie proporcjonalną do stopnia naśladownictwa (rozumianego jako platońskie *mimesis*). Aby wykazać tę odwrotną zależność, utworzył skalę, na której mimetyzm w najczystszej formie odpowiada całkowicie bezosobowej rejestracji wydarzeń zewnętrznych. Ten typ prezentacji określa mianem „nieopowiadanych historii”. Następne na skali znalazły się wypowiedzi i myśli wyrażone własnymi słowami postaci, bez widocznej obecności narratora – określone jako „niezapośredniczone lub zapośredniczone w minimalnym stopniu”. Gdy tylko uda się dostrzec dobór słów wskazujący na postać narratora (nawet w tak niebezpośredni sposób), typ narracji zmienia się typ narracji, przesuwający się w kierunku relacji sformułowanej przez narratora ukrytego. Obecność narratora staje się tym wyraźniejsza, im bardziej zbliżamy się do drugiego krańca skali, czyli do czystej diegezy (w rozumieniu Platona), w której narrator pojawia się jako osoba¹⁴. Po przetransponowaniu na reportaż ostatni przykład mógłby oznaczać, że reporter w pierwszej osobie liczby pojedynczej opowiada historię, w której sam nie uczestniczył, ale którą usłyszał od innych.

¹³ P. Fröberg Idling, *Pol Pots leende*, Sztokholm 2008. Cyt. za: idem, *Uśmiech Pol Pota*, tłum. M. Kalinowski, Wołowiec 2010, s. 223.

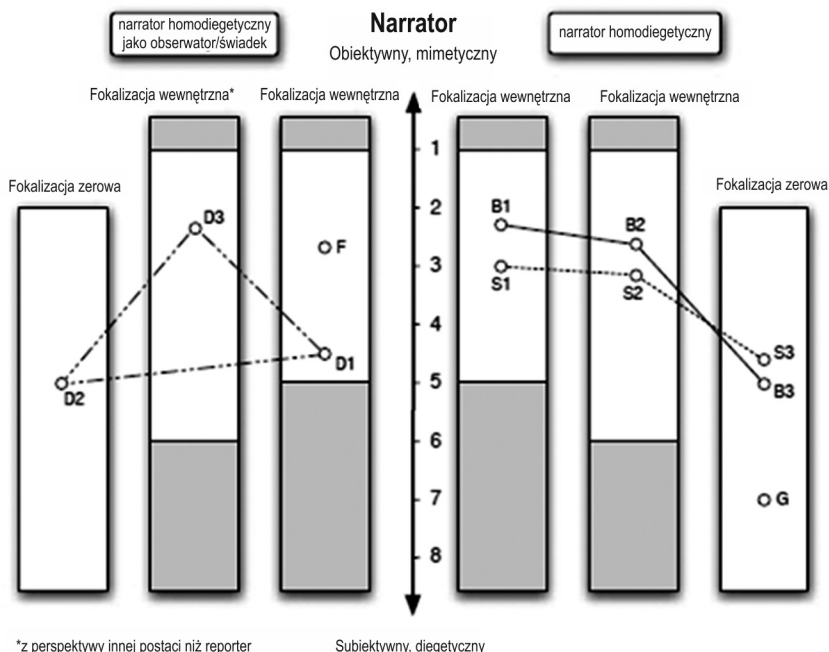
¹⁴ S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Nowy Jork 1978, s. 166–169, 196–198. Nawet Genette utworzył oś, na której biegun mimetyzmu oznacza minimalną obecność instancji narracyjnej przy maksimum „informacji narracyjnej”, zaś biegun diegetyczny zaś oznacza odwrócenie tej kombinacji. Zob. G. Genette, *Narrative Discourse...*, op. cit., s. 166.

Krok 5: Dostrzegalność narratora i jej związek z focalizacją

Na rysunku zaprezentowano klasyfikację dwóch głównych typów dziennikarstwa literackiego. Zilustrowano możliwe kombinacje między tym, jaki jest stopień postrzegalności narratora (oś pionowa) i jak wiele narrator wie w porównaniu do postaci, a tym samym – w którym miejscu została usytuowana perspektywa narracyjna (każda z trzech kolumn odpowiada innemu typowi focalizacji). Kolumny nie zostały nakreślone zgodnie ze wszystkimi hipotetycznie możliwymi kombinacjami zachodzącymi między focalizacją a stopniem dostrzegalności narratora, ale powinny być odczytywane przede wszystkim jako ilustracja sposobów grupowania różnych rodzajów dziennikarstwa literackiego. Aby zilustrować przedstawione na rysunku powiązania, niektóre przykłady reportaży będących przedmiotem analizy w niniejszym szkicu zostały podzielone na mniejsze części, z których każdą umieszczono na oszacowanej pozycji. Powrócę do tego później.

W prawym polu znaleźli się heterodiegetyczni narratorzy niebędący uczestnikami opowiadanych historii. Tutaj umieszczono teksty, które Eason ocenia jako formy realizmu etnograficznego (ER). Ten typ narracji nazywam rekonstruowaną narracją trzecioosobową (gdy reporter nie był obecny w przestrzeni opisywanej rzeczywistości, a sceny zostały skonstruowane w oparciu o rekonstrukcję zdarzeń) oraz podretuszowaną narracją trzecioosobową (gdy reporter był obecny w przestrzeni opisywanej rzeczywistości, ale został wycięty ze scen przedstawianych w tekście). W wielu tekstach reprezentujących poetykę realizmu mamy do czynienia z obydwoma typami, na przykład w utworze uznanego na świecie norweskiego reportera Åsne Seierstada *Księgarz z Kabulu* (2002). Typ narracji rekonstruowanej dominuje w *Z zimną krwią* Trumana Capote'a oraz książce zdobywczyni Nagrody Pulitzera Isabel Wilkerson *Angela Whitiker's Climb* (2015), podczas gdy typ narracji podretuszowanej przeważa w *There Are No Children Here* (1992) autorstwa Amerykanina Alexa Kotlowitza.

W polu lewym znaleźli się narratorzy homodiegetyczni, wraz z reporterem uczestniczącym, który ledwie przelotnie pojawia się w historii jako obserwujący świadek naoczny. Tego typu brakuje w typologii Easona. Nazywam go przytłumioną narracją pierwszoosobową. Do tej grupy zaliczyć można kilka reportaży z *Niemieckiej jesieni* (1946) Stiga Dagermana. Inne przykłady znajdziemy w reportażach Amerykanki Marthy Gellhorn. W grupie tej można znaleźć również teksty kilkorga pisarzy współczesnych – przykłady podam później.



*z perspektywy innej postaci niż reporter

Subiektywny, diegetyczny

Oś pionowa wyznacza stopień dostrzegalności narratora w tekście, na skali od narracji mimetycznej („obiektywnej”) do diegetycznej („subiektywnej”). Punkty na osi z grubsza odpowiadają klasyfikacji Chatmana. Stąd: 1. oznacza, że ruch fizyczny jest odnotowywany machinalnie (fokalizacja zewnętrzna) lub za pomocą monologu wewnętrznego (fokalizacja wewnętrzna); 2. oznacza, że fizyczne ruchy są odnotowywane w taki sposób, że dobór słów daje pewne pojęcie o narratorze (fokalizacja zewnętrzna) albo za pomocą mowy pozornie zależnej (fokalizacja wewnętrzna); 3. oznacza, że narrator jest nieco wyraźniej postrzegalny w doborze słów, tzn. w mowie zależnej („Powiedziała, że jest szczęśliwa”); 4. oznacza, że narrator udziela „wskazówek inscenizacyjnych” itp., głównie za pośrednictwem spersonalizowanego doboru słów; 5. oznacza, że narrator wprowadza podsumowania itp.; 6. oznacza, że narrator pozwala sobie na komentarze dotyczące postaci itp.; 7. oznacza, że narrator tworzy generalizacje itp.; 8. oznacza, że narrator komentuje akt opowiadania (meta-poziom).

Jeśli przyjąć, że istnieje zależność między mimetyczną formą i obiektywizmem, można wprost sformułować twierdzenie, że nastawienie obiektywne narratora nie musi być wyraźne w warstwie formalnej wszystkich relacji utrzymanych w narracji trzecioosobowej, jako że stopień dostrzegalności reportera w prowadzonej w danym utworze narracji może się różnić. Według Chatmana tekst staje się możliwie najbardziej obiektywny, kiedy cechuje go wyłącznie niezakłócona fokalizacja wewnętrzna, jednak tylko kilka relacji reprezentujących kategorię realizmu zostało opowiedzianych w ten sposób. Wskazany wcześniej przykład, tekst Breslina, posiada wyraźne właściwości sceniczne (naśladowcze, mimetyczne). Spróbujmy włączyć go do modelu z rys. 7: B1 oznacza Breslina, akapit 1; B2 tamże, sekwencja w mowie zależnej; B3 tamże, akapit 2

(ogólne informacje plus wyobrażenia narratora). W konsekwencji zauważymy, że tekst składa się z trzech typów focalizacji, a spośród nich focalizacja zerowa jest najbardziej diegetyczna. Nawet w miejscach, w których mamy do czynienia z focalizacją zewnętrzną, można znaleźć sformułowania, które wskazują na postać narratora, jak: „Szła, stawiając wąskie kroki, a głowę miała podniesioną”.

W obrębie reportaży utrzymanych w narracji trzecioosobowej można wskazać teksty, w których narratorów cechują różne stopnie posiadanej „wszechwiedzy”. W amerykańskim tekście reprezentującym realizm etnograficzny, *Z zimną krwią* Trumana Capote, narrator przez większość czasu pozostaje zarówno wszechwiedzący, jak i wyraźnie widoczny. Podobny tekst powstał pod piórem szwedzkiego reportera Jana Guillou. W 1977 roku napisał on reportaż o pochodzącym z Niemiec Zachodnich Norbercie Kröcherze, który zastąpił planem porwania szwedzkiej Minister Sprawiedliwości Anny-Grety Leijon¹⁵. Guillou nigdy nie poznał Kröchera osobiście, ale sporządził szczegółowy plan jego działań, zarówno na terenie Szwecji, jak i Zachodnich Niemiec, a później napisał relację utrzymaną w poetyce realizmu. Poniżej prezentuję przykładowy fragment (na rys. 7 oznaczony jako „G”):

„To był przerażony, wyjątkowo dziecinny 22-latek, który przybył do Szwecji, starając się uciec od własnego lęku przed »działaniem«; mitoman, który zdecydowanie wolałby, aby zostawiono go w spokoju razem z jego marzeniami o sławie i bogactwie oraz fajką nabitą haszyszem, młody człowiek, który odczuwał strach przed przemocą fizyczną – taki właśnie był Norbert Kröcher, który pozostał w Szwecji, kiedy jego żona, Gabriele, powróciła do Niemiec Zachodnich (gdzie wkrótce potem oboje zostali zamieszani w działalność terrorystyczną). Te dwie dziewczynki uważały go za beznadziejnego tchórza. Kiedy powiedział, że chce zostać w Szwecji, żeby odpocząć i mieć trochę czasu dla siebie, nie tylko wyglądało to na ucieczkę. To było dokładnie to”¹⁶.

Z całą pewnością w tym fragmencie nie widać „ja” narratora, jak również nie komentuje on narracji, a mimo to pozostaje narratorem bardzo wyraźnym, który w całym tekście opowiada historię swoimi słowami. Nic nie wskazuje na to, żeby słownictwo, którego używa narrator, zostało „pożyczone” od którejś z postaci, a mimo to zdaje się, że wie o bohaterze – o tym, kim jest i co nim kieruje – znacznie więcej, aniżeli sam Kröcher mógłby ubrać w słowa. Wydaje się również, że umie odczytywać myśli dwóch szwedzkich dziewczynek. Wreszcie, wie, co przydarzy się Kröcherowi i jego żonie, Gabriele, w przyszłości. Na skali Chatmana ten typ narratora musiałby znaleźć się w pobliżu pola subiektywizmu. Znacznie odbiega od techniki reprezentacji stosowanej przez Breslina, za pomocą której świat zewnętrzny jest reprezentowany w sposób bezstronny, a przedstawiana perspektywa wewnętrzna naśladuje taki rodzaj dobierania słów, który możemy uznać za prawdopodobny dla opisywanej postaci. Tekst Guillou ani nie jest mimetyczny pod względem scenicznym, ani w sposobie odtwarzania punktu widzenia

¹⁵ Norbert Kröcher był lewicowym ekstremistą pochodzącym z Niemiec Zachodnich, który przybył do Szwecji i dokonał napadu na bank. W 1977 roku planował porwanie Minister Sprawiedliwości Anny-Grety Leijon. Guillou dowodził, że Kröcher tak naprawdę nie był postacią „niebezpieczną”, a jedynie mitomanem, który pragnął wyłącznie zrobić wrażenie na innych, a w efekcie zaplątał się we własne kłamstwa.

¹⁶ J. Guillou, *Götan Kröcher* [w:] idem, *Reporter*, Sztokholm 1979, s. 54.

postaci. Okazuje się natomiast niemal tak diegetyczny/subiektywny jak tekst Fröberga Idlinga.

Inny przykład z literatury amerykańskiej to *Próba Kwasu w Elektrycznej Oranżadzie* Toma Wolfe'a (1968). John Hellmann w *Fables of Fact* zwraca uwagę na sposób, w jaki Wolfe – w tych częściach historii, które zostały poświęcone rekonstrukcji wydarzeń – modeluje coś, co określa mianem „Narratora Napastliwego”, który zwraca się na przemian do czytelnika i do postaci z różnymi komentarzami, jak: „Nie potrafiłbym Ci powiedzieć, co bystry koleżka sobie o tym pomyślał, kusząc Keseya” czy „Dobrze kombinujesz, Cool Breeze”¹⁷. W ramach skonstruowanej instancji nadawczej Wolfe mówi o sobie w formie pierwszej osoby liczby pojedynczej, pomimo że nie jest zaangażowany w opisywane zdarzenia. Byłby więc kimś tak nietypowym, jak heterodiegetyczny narrator pierwszoosobowy. Lub – ujmując rzecz prościej – pomimo pojawienia się kilku komentarzy artykułowanych w pierwszej osobie, sytuacja jest porównywalna do tej charakterystycznej dla narracji trzecioosobowej. Wynika to stąd, że „ja” nie odnosi się do uczestniczącego reportera – co sprawia, że narratora tych partii tekstu powinno się umieścić na osi stopnia dostrzegalności w polu subiektywnym. A jednak twórczość Wolfe'a pod względem stylistycznym wymienia się zwykle jako przykład „obiektywnego realizmu”, podobnie jak *Z zimną krwią* Capote'a, a nawet *It's an Honor* Breslina. Powodem podobnego sklasyfikowania tekstów tak różnych, jak wspomniane powyżej, jest to, że wszystkie typy narracji trzecioosobowej – lub, mówiąc poprawnie, wszystkie typy narracji heterodiegetycznej – są uważane za „obiektywne”.

Podobnie jak w przypadku formy tekstu opowiadanego w trzeciej osobie, która nie musi być wyraźnie obiektywna (gdy narrator staje się wyraźniej widzialny), tekst utrzymany w narracji pierwszoosobowej nie musi wcale być subiektywny (narrator pozostaje w tle opisywanych zdarzeń). Konsonans powinien zbliżyć tekst w kierunku pola obiektywnego czy mimetycznego, podczas gdy dysonans powinien wpływać na subiektywizację tekstu. Wedle takiej interpretacji przykład Bang jest bardziej obiektywny niż Fröberga Idlinga, co trudno byłoby stwierdzić, poprzestając na analizie punktu widzenia reportera uczestniczącego. Tekst utrzymany w narracji homodiegetycznej może zostać napisany w formie scenicznej (mimetycznej), której towarzyszy szczególny typ narratora pierwszoosobowego, zazwyczaj ukrytego. To rodzaj tekstu, który nazwałam przytłumioną narracją pierwszoosobową – zilustrowany w lewym polu rysunku. Z tej wyjątkowej konstrukcji wynika, że w tekście albo w ogóle nie występuje focalizacja wewnętrzna z perspektywy reportera, albo pojawia się ona tylko częściowo. Za to opowiadający głos w długich partiach tekstu przypomina narratora heterodiegetycznego. W efekcie stosunek do podmiotowości pozostałych postaci jest taki, jak przedstawiono w prawym polu. Jednakże istnieje pewna różnica. Te przykłady dziennikarstwa literackiego, które oznaczono po lewej stronie osi, skupiają się na chwili, na obserwacji, na formie zewnętrznej obserwacji narratora bądź perspektywie wewnętrznej innych postaci, pomimo że czasem pojawia się narracja wszechwiedząca.

¹⁷ Zob. J. Hellmann, *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, Urbana 1981, s. 104–105, gdzie Hellmann omawia tę formę metafikcji.

Przykład tego rodzaju narracji może stanowić pochodzący z 2013 roku reportaż Szweda Magnusa Falkehed. Na rysunku oznaczono go jako „F”. Tekst dotyczy rozwijającego się rynku dóbr luksusowych i rozpoczyna go scena, która rozgrywa się podczas francuskiej odprawy celnej:

„Noc była jeszcze wciąż ciemna i chłodna, gdy samochód francuskiej odprawy celnej jechał w kierunku głównego terminalu lotniska w Nicei. Dwunastu celników z pomarańczowymi opaskami na przedramionach zebrało się na akcję w siedzibie oddziału logistyki dużej firmy kurierskiej. Na oczach zaciekawionych i oniemiałych pracowników podnosili z taśmociągu i rozrywali jedną paczkę za drugą...

»Szefiel! Mam tu coś interesującego« – mówi celnik Amélyne Beretta, rozrywając dużą białą paczkę z adresem nadania z Chin. Wyciąga z pudełka kilka torebek, sukienek, chust i produktów tekstylnych. Wszystko jest oznaczone logiem drogich marek jak Hermès, Lancel, Louis Vuitton, Chanel i Gucci¹⁸.

W tym miejscu w tekście występuje focalizacja wewnętrzna, jak gdyby wydarzenia były postrzegane przez niewidocznego przygodnego obserwatora. „Narrator” w zasadzie mógłby zostać zastąpiony przez kamerę i magnetofon, nagrywające przedstawioną sekwencję zdarzeń – a jednak niecałkowicie. Takie wyrażenia jak „ciemna i chłodna” czy „zaciekawieni i oniemiał”, które pojawiły się odpowiednio w pierwszym i w czwartym wersie, wskazują na pewien rodzaj narracji personalnej: są to fragmenty pochodzące od reportera, który w rzeczywistości znajdował się w miejscu opisywanych zdarzeń, ale w tekście został z tego fragmentu wycięty. Co ciekawe, reporter daje o sobie znać za pomocą pojedynczego słowa „my”, które pojawia się kilka wersów dalej i sprawia, że reporter wraz z fotografem na moment pojawiają się w naszym polu widzenia. Użytkując w efekcie rolę reportera można określić jako *widocznego, lecz przytłumionego obserwatora*. W scenie oglądanej jako całość możemy zaobserwować focalizację wewnętrzną relacji oraz wyraźnego narratora pierwszoosobowego (homodiegetycznego). Narratolożka Eva Broman podkreśla, że takie połączenie rzadko występuje w prozie, ponieważ narrator ma zawsze dostęp do własnych uczuć i myśli. Wyjaśnia, że takie połączenie może pojawić się w ramach stylu „cynicznego”, który wynika z „interpretacji psychologicznej: niezdolność lub odmowa pierwszoosobowego narratora, by wyrazić własne myśli i uczucia, stanowią sposób charakteryzowania postaci¹⁹”. Nie dotyczy to reportażu, w którym wprowadzenie „rzeczowego” narratora pierwszoosobowego nie jest celem samym w sobie. Forma ta, dość popularna we współczesnym szwedzkim reportażu, ma związek raczej z rolą reportera jako świadka naocznego: odzwierciedlić przeszłe zdarzenia bez ujawniania się.

¹⁸ M. Falkehed, *I lyxigastelaget*, „DN Världen” 2013, nr 25 (luty – marzec).

¹⁹ E. Broman, *op.cit.*, s. 65.

Współczujący świadek

(...) Konwencja relacji naocznego świadka jest silnie zakorzeniona w historii reportażu²⁰. Zdaniem Steena Steensena zazwyczaj wiąże się ona z poruszaniem problematyki społecznej, czemu towarzyszą odnarratorskie komentarze polemiczne²¹. Steensen wypowiada się na temat sformułowanej przez jego kolegę, Jo Bech-Karlsena, definicji gatunku, wedle której reportaż powinien wywodzić się z własnych doświadczeń reportera oraz że powinien zostać napisany w formie „narracji personalnej”. Steensen nazywa to podejście „subiektywizmem pełnym współczucia”. Pragnę jeszcze bardziej rozszerzyć tę definicję, aby włączyć w nią te teksty, w których reporter, choć nie był osobiście obecny w miejscu opisywanych zdarzeń, to jednak cechuje się nastawieniem, które przypomina „postawę świadka”.

Idea współczucia pozostaje żywa wśród reporterów. Przykładem jest Wolfe, który twierdził, że obowiązkiem reportera jest zapytać samego siebie: „Jak to jest być jednym z tych ludzi?”²². Rola świadka nie oznacza jednak, że reporter może angażować się osobiście w opisywane wydarzenia. Współczujące nastawienie powinno realizować się w sposób profesjonalny, podobnie jak w przypadku aktora, który nie może płakać na scenie, nawet gdy sztuka jest tragiczna. Eason omawia to rozróżnienie w *The New Journalism and the Image-world*, dowodząc, że reporter musi jednocześnie zachowywać dystans obserwatora, a zarazem zbliżać czytelnika do poruszanego tematu: „rozróżnienie między przeżyтыми a zaobserwowanymi doświadczeniami jest fundamentalne dla reportażu zainteresowanego człowiekiem”. Według Easona poziom dystansu może skutkować różnymi rodzajami stosowanych technik narracyjnych, w zależności od tego, czy reporter jest realistą, czy modernistą²³. Warto podkreślić, że w obu przypadkach istnieje dystans estetyczny. To dystans pochodzący od reżysera – powrócę do tej kwestii później.

W kontekście przedstawionych powyżej uwag chcę przedstawić własną interpretację metafory naocznego świadka. Oznacza ona, że reporter zwykle pochodzi z zewnątrz i ma poczucie misji: by stworzyć relację o rzeczywistości i ludziach, których spotyka. Reporter nie jest nigdy obecny na scenie wydarzeń – ani w rzeczywistości, ani w tekście – dla swojego własnego dobra. Musi w tym samym czasie uzależniać to, co pisze, od własnych doświadczeń i starać się wzbudzać empatię w stosunku do ludzi, których spotyka. Naturalnie istnieją reportaże, w których empatia pozostaje po stronie reportera – tak jest w przypadku niektórych rodzajów dziennikarstwa podróżniczego i społecznego, w których egzotyka i poczucie izolacji przyczyniają się do zbudowania wzmożonego poczucia dystansu. Do tej grupy zaliczyłabym reportaże Ryszarda Kapuścińskiego. Wydaje mi się, że reportaż jako gatunek zawsze wyraża empatyczną postawę; reporter chce zrozumieć,

²⁰ Zob. np. J. Bech-Karlsen, *Reportasjen*, wyd. 2, Oslo 2002, s. 64–69. J.C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism*, Amherst 2000 (rozdział II), M. Schudson, *Discovering the News*, Nowy Jork 1978 (rozdział II), M. Schudson, *The Power of the News*, Cambridge 1995, s. 99, 108. J.C. Hartsock, op. cit., s. 59, 67–69.

²¹ Zob. artykuł S. Steensena, *The Return of the „Humble I”: The Bookseller of Kabul and Contemporary Norwegian Literary Journalism*, „*Literary Journalism Studies*” 2013, nr 5 (1).

²² T. Wolfe, *The Emotional Core of the Story* [w:] idem, *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*, Boston 2007, s. 251.

²³ D. Eason, op. cit., s. 195–199.

a później wy tłumaczyć to, co zrozumiał (lub – na modłę postmodernistyczną – czego nie zrozumiał). Osoba nadawcy ma znaczenie drugorzędne. Z tego powodu nie interpretuję reportażu jako „historii o spotkaniu reportera z rzeczywistością”, ale jako „historię reportera o rzeczywistości”. Dzieje się tak bez względu na to, czy spotykany tu reporter pozostaje w pełni widzialny, przytłumiony, wycięty – czy też nigdy nie było go na miejscu. Tym, co przekształca tekst z autonarracji w dziennikarstwo, jest kwestia reżyserii.

Najwyższa pora skierować światła na osobę znajdującą się poza sceną, oznaczoną w moim modelu jako reżyser. To za jej pośrednictwem omawiane wcześniej ideały, którymi reporter kieruje się w swojej pracy, mogą wpływać na tekst. Przedstawię kilka przykładów tego, w jaki sposób reżyser, za pomocą różnych rodzajów technik narracyjnych, może sprzyjać wytworzeniu zrozumienia dla Innego²⁴. Następnie zbadane zostanie to, w jaki sposób narracja z podmiotowości reportera może „przełaczać się” na podmiotowość postaci.

Być niezauważonym świadkiem

Gdy reportaż jest oparty na źródłach wtórnych, sceny muszą zostać napisane w formie rekonstrukcji. Wówczas narracja, rzecz jasna, może przybrać formę którejkolwiek z opisanych przez Genette'a fokalizacji, z towarzyszącym jej narratorem heterodiegetycznym. Lecz nawet jeśli reporter rzeczywiście był na miejscu opisywanych zdarzeń, reżyser może zdecydować o wycięciu go z tekstu, przy czym narrator pozostanie heterodiegetyczny. Mamy wówczas do czynienia z takim rodzajem tekstu, który określam jako podretuszowaną narrację trzecioosobową.

W cytowanym wcześniej *It's an Honor* Breslina dochodzi do połączenia obu typów trzecioosobowej narracji. Historia rozpoczyna się od następującej sceny: człowiek, który wkrótce będzie grzebał ciało Johna F. Kennedy'ego, zasiada do śniadania. Scena ta została oparta na rekonstrukcji. Reporter jednak prawdopodobnie obserwował (w telewizji, jak sądzę) przytoczoną wcześniej scenę, w której Jacqueline Kennedy podążyła w kierunku grobu. Mimo to w relacji brak jakichkolwiek oznak obecności obserwatora, za wyjątkiem użycia ogólnego określenia „my”. To oznacza, że mamy do czynienia z podretuszowanym rodzajem narracji. Przykładem szwedzkiego reportażu napisanego niemal wyłącznie w tej drugiej formie jest tekst Karen Söderberg, opisujący obóz dla uchodźców w Macedonii z czasów wojny w Kosowie (1999):

„Jest środa rano i wszędzie odbywa się pielęgnacja włosów, strzyżenie i mycie. W plastikowej wannie czteroletnia Dëshira Berisha stoi naga, jak ją Bóg stworzył, podczas gdy jej długie włosy są myte. Na przemian piszczy i śmieje się, zostaje złapana w ręcznik przez swojego ojca, a później jej mokrymi włosami zajmuje się matka, która rzadko się uśmiecha. Niedawno przyjechała ciężarówka przywożąc szampon, mydło i proszek do prania, więc dziś wszyscy korzystają z okazji, mówi Asje Berisha. Mówiono jej, żeby obciąła włosy córki na krótko, żeby łatwo było o nie dbać, ale ona nie chce tego robić. Tym, czego chce, mówi, tym, do czego dąży, jest posiadanie na tyle normalnego życia, żeby Dëshira mogła nosić długie włosy. Jak zawsze dotąd. To właśnie dlatego

²⁴ W niniejszym szkicu to pojęcie jest rozumiane w szerszym sensie niż zwykle się go używać w innych przypadkach – jako każda osoba, do której odnosi się reporter.

Asje Berisha sprząta. To właśnie dlatego pierze. To właśnie dlatego zamiata ulicę przed namiotem. To właśnie dlatego wstaje każdego ranka i ubiera się w workowate ubrania, które dostaje w obozie”²⁵.

Początkowo tekst został napisany w taki sposób, jak gdyby scena była postrzegana przez niewidzialnego obserwatora, z focalizacją zewnętrzną (zob. rys. 3). Jednak począwszy od piątego zdania, narrator waha się między wszechwiedzą (zerowa focalizacja tekstu, zob. rys. 4) a pośrednimi odniesieniami do matki jako źródła. Nie wiemy jednak, komu przekazuje ona informacje, ponieważ nie ma żadnego śladu reportera. Ta dziwna struktura niezbyt pasuje do formy narracyjnej. Jednak stała się tak powszechna, przynajmniej w artykułach prasowych, że czytelnicy gazet rzadko na to reagują.

W ostatnim fragmencie wydaje się, że czytamy w myślach matki, a focalizacja staje się wewnętrzna (zob. rys. 2). Perspektywa zbliża się do jej wnętrza, jednak bez zastosowania mowy pozornie zależnej. Powtórzenie słów: „To właśnie dlatego” wzmacnia empatię i umacnia perspektywę wewnętrzną (to wiedza matki – to, co ona wie). Podobnie jak w przypadku tekstu Breslina, istnieje podział na głos (narratora heterodiegetycznego) i punkt widzenia (matki). Możemy sobie wyobrazić znajdujący się za tą strukturą pomysł reżysera na rolę świadka naocznego: aby był niewidocznym świadkiem. Na rysunku 7 ten przykład został umieszczony w następujący sposób: Söderberg, S1 oznacza akapit 1; S2 tamże, akapit 3; S3 tamże, akapit 2.

Czy w przypadku nieobecnego reportera konieczne jest wywoływanie u czytelnika uczucia empatii? Nie. Nawet w takim reportażu, w którym reporter jest widzialny jako „ja”, empatia czytelnika może ostatecznie dotyczyć kogoś innego. Staje się to możliwe w tekście o narracji homodiegetycznej, w którym reporter reprezentuje typ świadka, a postać cechuje się focalizacją wewnętrzną (przytłumiona narracja pierwszoosobowa). Szwedzki pisarz Stig Dagerman napisał w 1946 roku wspomnianą wyżej serię reportaży z powojennych Niemiec, opublikowaną pod tytułem *Niemiecka jesień*. W jednym z tekstów reporter przechadza się wraz z „Doktorem W” wśród ludzi, którym udało się zbiec do Essen z okupowanej przez Sowieców wschodniej strefy. Pomimo że jest zimno i wilgotno, uchodźcy są zmuszeni mieszkać w wagonach towarowych pozbawionych szyb w oknach. Jedna ze scen rozpoczyna się następująco: „Przyjechałem tu z miasta z młodym lekarzem”. Doktor W. zatrzymuje się przed poważnie chorą dziewczynką:

„Dziewczynka jest zupełnie nieruchoma, chyba że zaczyna kastać. Wewnątrz widok nędzy: pod ścianą zniszczone łóżko, w jednym rogu kopiec kartofli (jedyne prowiant w tej podróży bez celu), w drugim niewielka kupka brudnej słomy, na której śpią trzy osoby, spowita kojącym błękitnym dymem z uszkodzonego piecyka wydobytego z ruin Essen. Mieszkają tu dwie rodziny, razem sześć osób. Z początku było ich ośmioro, ale dwie osoby wysiadły po drodze i już nie wróciły. Doktor W. może naturalnie obejrzeć dziewczynkę i ocenić jej stan, mógłby przy świetle z otwartych drzwiczek piecyka stwierdzić, że konieczne jest natychmiastowe leczenie w szpitalu, ale musiałby wtedy dodać, że w szpitalu i tak nie ma miejsc, a urzędnicy w zarządzie miejskim są powolniejsi niż śmierć”²⁶.

²⁵ K. Söderberg, *Kriget i Jugoslavien: Rutiner håller kaset på avstånd*, „Dagens Nyheter” 1999, 16 maja.

²⁶ S. Dagerman, *German Autumn*, tłum. R.F. Macpherson, Minneapolis 2011, s. 54; *Tyskhöst*, Sztokholm 1947. [Polski przekład z języka szwedzkiego pod tytułem *Niemiecka jesień*. Reportaż z podróży po Niemczech, tłum. I. Kowadło-Przedmojska, Wołowiec 2012. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania – przyp. tłum.].

Początkowo wydaje się, że czytelnik spogląda oczami uczestniczącego reportera. Reporter prowadzący narrację zastanawia się nad tym, co widzimy. Później jednak następuje zdanie, w którym pojawiają się informacje kontekstowe i perspektywa zmienia się na fokalizację zerową. Później następuje jeszcze bardziej radykalna zmiana punktu widzenia. Poprzez użycie hipotetycznej formy („Doktor W. może naturalnie”, „ale musiałby wtedy dodać”) narracja zmienia się na fokalizację wewnętrzną postaci doktora. W efekcie powstaje forma reprezentacji, w której niesie się echo głosu narratora, ale jednocześnie zbliża się ona do mowy pozornie zależnej. Informacje przekazane w tym zdaniu mogą być znane właściwie wyłącznie doktorowi, co sprawia, że zmiana perspektywy staje się jeszcze bardziej wyraźna. Teraz patrzymy na chorą dziewczynkę oczami doktora. Dagerman prawdopodobnie przeprowadził z nim wywiad, ale zamiast powtórzyć jego słowa w formie cytatu, reżyser sprawia, że możemy podzielać odczuwaną przez doktora bezsilność. W efekcie mamy do czynienia z rzeczywistością wyreżyserowaną. Ten podwójny punkt widzenia został spowodowany przez reportera, który występuje w roli naocznego świadka. Na rysunku 7 omawiany fragment tekstu zaprezentowano w następujący sposób: D1 oznacza reportaż *Nieproszeni Dagermana*, wersy 1–5 (ukazanie środowiska oraz refleksje narratora); D2 oznacza tamże, wersy 5–7; D3 tamże, wersy 7–11.

Krok 6: Powiązania pomiędzy pierwszoosobowym narratorem, pierwszoosobowym doświadczającym reporterem a pozostałymi postaciami

W tym końcowym kroku pragnę sproblematyzować mój sposób rozumowania, jak dotąd dotyczący reportaży opowiadanych homodiegetycznie (teksty napisane w pierwszej osobie przez reportera, który uczestniczył w przedstawionych zdarzeniach). Ta grupa tekstów stanowi w zasadzie przypadek wyjątkowy pod względem narratologicznym – zgodnie z moją interpretacją te opierają się na koncepcji naocznego świadka. Z jednej strony w sytuacji, gdy narrator wchodzi w rolę świadka (jak w przypadku tekstu Falkeheda), istnieje możliwość wystąpienia równoczesnej fokalizacji zewnętrznej. A zarazem pozostałym postaciom – poza reporterem – może towarzyszyć fokalizacja wewnętrzna (jak w przypadku reportażu Dagermana). Z drugiej strony w sytuacji, gdy występujący w pierwszej osobie reporter odgrywa bardziej wyraźną rolę w tekście, mamy do czynienia z wewnętrzną fokalizacją reportera (czytelnik będzie doświadczał opisywanych zdarzeń za pośrednictwem zmysłów reportera).

Na rysunku 8 przedstawiono klasyfikację form literackiego dziennikarstwa, utrzymanych w narracji homodiegetycznej, w których reporter jest wyraźnie obecny jako „ja”. Trzy pionowe osie czy obszary określono odpowiednio dla: reportera opowiadającego, reportera uczestniczącego i innych postaci obecnych w tekście. Osie pionowe wyznaczają powiązania między nimi w odniesieniu do subiektywizmu, obiektywizmu i możliwej empatii. Dolna część rysunku (obszar 3 i 4) odnosi się do form, które Eason określił jako CP (modernistyczne), a które ja określam jako dysonanansową narrację pierwszoosobową, podczas gdy formy z części górnej (obszar 1 i 2) nie zostały nazwane w ramach

typologii Easona. Ja natomiast nazywam tę kategorię konsonantyczną narracją pierwszoosobową. Fragmenty czterech tekstów, które zostały poddane analizie w niniejszym szkicu, zostały przyporządkowane do odpowiednich miejsc na diagramie.

(...) Gdy narracja pierwszoosobowa prowadzona jest z perspektywy *expost* zaakcentowanej w formie nastawienia krytycznego (dysonansu), dochodzi do paradoksalnej sytuacji: opisywana rzeczywistość jest znacznie silniej zniuansowana, czyli bardziej złożona, co sprawia, że znacznie poszerza się przestrzeń, w której można wykreować empatię dla innych postaci.

A zatem dysonans jest narzędziem, za pomocą którego można podkreślić podmiotowość innej postaci. Chcę zaznaczyć, że wcale nie musi tak się dziać; narrator naturalnie może dokonywać problematyzacji w taki sposób, który przyczyni się do wytworzenia nowych barier, odgradzających go od osobistej perspektywy postaci. W tym momencie ów związek nie jest jednoznaczny. Podsumowując: im większy jest dysonans między narratorem i uczestnikiem zdarzeń, tym bardziej ograniczona staje się przestrzeń dla reportera jako postaci, a zarazem taka sytuacja staje się szansą, aby wzmocnić wiarygodność opisywanego obrazu. Przykładem może być cytowany wcześniej reportaż Fröberga Idlinga. Im bardziej dany narrator kwestionuje zarówno niedwuznaczność faktycznego stanu rzeczy, jak i swój sposób prowadzenia narracji, tym bardziej staje się wiarygodny. Taki wniosek jest zgodny z ustaleniami Steensena na temat „pokornego »ja«”, a nawet z pojęciem „retoryki szczerości” pochodzącym od szwedzkiej literaturoznawczyni Anny Jungstrand²⁷. Oboje podkreślają, że w tekstach reprezentujących poetykę CP (modernizmu) używa się dysonansu jako środka ustanawiania wiarygodności reportera i tworzonej przez niego relacji. Według mnie oznacza to, że im silniej zaakcentowana zostanie tu podmiotowość opowiadającego reportera, w tym większym stopniu ograniczy to przestrzeń podmiotowości reportera jako postaci, ale jednocześnie stworzy okazję do rozszerzenia przestrzeni dla podmiotowości pozostałych bohaterów, a tym samym wywoływania empatii dla nich. Od tego miejsca można wyznaczać specyfikę narracji w tekstach modernistycznych (CP).

Omówię teraz, w jaki sposób należy postrzegać tę niejednoznaczność na dwóch kolejnych przykładach, które pokazują, jak idea reportera dającego świadectwo może wpływać na kategorię podmiotowości w dziennikarstwie literackim.

Dysonans może odsunąć perspektywę

W typowym tekście modernistycznym lub dysonansowej narracji pierwszoosobowej „ja” zostaje odsonięte przed czytelnikiem. Nawet w tej kategorii istnieją techniki, za pomocą których można odwrócić uwagę od postaci reportera. Jeden z przykładów to napisany w 2005 roku po szwedzku reportaż Macieja Zaremby o pracy sezonowej w Europie, zatytułowany *Polak hydraulik*. Zaremba opowiada o ludziach, którzy zostają zmuszeni, by opuścić swoje domy w poszukiwaniu zatrudnienia za granicą, gdzie za pracę

²⁷ S. Steensen, *The Return of the „Humble I”...*, op. cit., s. 61–80; A. Jungstrand, *Det litterära med. reportaget: om litteraritet som journalistik strategi och etik*, 2013 (rozprawa doktorska, która powstała na Uniwersytecie w Sztokholmie).

otrzymują niskie wynagrodzenie. Reporter spotyka Annę, kobietę, która przez cztery lata stale krążyła między Łotwą, swoim krajem rodzinnym, a Norwegią, gdzie pracowała na farmie u człowieka nazwiskiem Fritiof:

„Dobrze się pracuje dla Fritiofa, mówi Anna. Wszystko jest dobre, za wyjątkiem gór. Góry ją duszą. Teraz tęskni za wysoko sklepionym niebem w Balvi. Jest wykwalifikowaną sekretarką, ale jako kobieta po pięćdziesiątce może mieć trudności ze znalezieniem na Łotwie pracy w zawodzie. Rozmawiamy po rosyjsku – dla mieszkańców byłej kolonii ZSRR to *lingua franca*. Właściwie to pochodzi z Litwy, mówi. Potem pytam o jej nazwisko. Trudno je przeliterować, Anna mówi: »Zet, a, r, e, m, b, a... Czy mam powtórzyć?« .Przełykam ślinę. Wyciągam wizytówkę. Zanim ją wzięła, poczułem napływającą falę zawstydzenia. Kto w Balvi ma wizytówki? Nosimy to samo nietypowe nazwisko. Prawdopodobnie wywodzimy się z tego samego litewskiego rodu, który historia rozprasza po świecie od sześciuset lat. Przypadek sprawił, że ona trafiła do świata biedy, a ja do świata zamożnych. I pierwszą rzeczą, którą robię, jest wywlekanie dowodów istnienia tego podziału”²⁸.

W części pierwszej uwaga skupia się na tym, co słyszy uczestniczący reporter. Ale trzeba zauważyć, że po słowach „mówi Anna”, tekst zostaje fokalizowany wewnętrznie przez bohaterkę. Dalsze cztery zdania oddają jej punkt widzenia, a zdanie „wszystko jest dobre, za wyjątkiem gór” to mowa pozornie zależna. Gdy bohaterka wymawia swoje nazwisko, narracja powraca do perspektywy uczestniczącego reportera.

W następnym akapicie tekstu nacisk stopniowo przenosi się na opowiadającego reportera. Od teraz przeważać zaczyna perspektywa *ex post*. Ponieważ reporter jest zawstydzony swoim minionym zachowaniem, u reportera doświadczającego pojawia się dysonans (zob. rys. 6). Godne uwagi wydaje się jednak to, że uwaga czytelnika wcale nie zatrzymuje się na postaci opowiadającego reportera. W zamian za to dramaturgia uwydatnia sytuację, w której znalazła się kobieta: nie panuje nad własnym życiem. Samokrytycyzm narratora sprawia, że przed czytelnikiem otwiera się możliwość identyfikowania się z Anną. Te rozważania odwracają uwagę czytelnika od reportera – zgodnie z intencją reżysera.

Struktura tekstu stanie się zrozumiała, gdy zdamy sobie sprawę z jej potrójnego charakteru. Dysonans staje się narzędziem reżysera. Pomaga mu wywołać zainteresowanie tematem podjętym w tekście, w pewnym sensie także wytworzyć poczucie zrozumienia dla Innego. Gdyby reportaż Zaremba był autobiografią, celem niniejszego fragmentu mogłoby być opowiedzenie zawstydzającej historii o tym, jak reporter się kiedyś zbłądził. Jednak tym razem Zaremba realizował cele dziennikarskie. Dysonans został tu wykorzystany jako sposób, aby zaakcentować między wierszami uwarunkowania związane z migracją zarobkową – to uzewnętrznienie działań reżyserskich.

Wielu badaczy dowodzi, że w obrębie tekstów modernistycznych to właśnie reporter wydaje się tym, kto staje przed czytelnikiem i szczerze ujawnia swoje wątpliwości oraz przekonanie o niemożności odtworzenia charakteru konkretnej sytuacji w sposób ścisły. Na przykład Giles i Roberts piszą, że w tej postaci Nowego Dziennikarstwa

²⁸ M. Zaremba, *Den polske römökaren och andra berättelser från Sverige*, Sztokholm 2006, s. 83.

„odstania się wpływ obecności reportera na kształtowanie [obrazu wydarzeń]”²⁹. Z kolei Eason podkreśla, że „w tekstach modernistycznych styl jest przejawem strategii, służącej tak stwarzaniu rzeczywistości, jak i jej odstawianiu”³⁰. Sytuacja, w której reżyser przedstawia zarówno swojego narratora, jak i tego, kto doświadcza opisywanych zdarzeń w sposób odpowiadający jego wizji artystycznej i zamierzeniom ideologicznym – to wyłącznie figura stylistyczna. Przykład Zaremby wyraźnie pokazuje, że narrator tekstów utrzymanych w poetyce modernistycznej (*CP narrator*) stanowi swego rodzaju konstrukt – w nie mniejszym stopniu niż narrator tekstów utrzymanych w poetyce realizmu (*ER narrator*). Można to dobrze zaobserwować na podstawie modelu analizy, w którym wyraźnie oddzielono instancję twórczą (reżysera) od poziomu narratora (dyskursu).

Technika literacka w służbie zamiarom dziennikarza

Dysonans może więc być narzędziem służącym do odsuwania perspektywy i wytwarzania empatii dla kogoś innego niż reporter. Jest to możliwe nawet w konsonantycznych tekstach utrzymanych w narracji pierwszoosobowej. Uczestniczący w przedstawianych zdarzeniach reporter zachowuje się wówczas w sposób pełen zrozumienia, co pozwala czytelnikowi odczuwać w taki sam sposób, a tym samym – identyfikować się z Innym. Częściowo dotyczy to następnego przykładu, w którym zaobserwować można inny typ dysonansu niż ten obecny w reportażu Zaremby.

Przykład znów pochodzi z *Niemieckiej jesieni* Dagermana i tym razem ilustruje sytuację, w której reporter nie tyle pełni rolę obserwatora, ile raczej odgrywa najistotniejszą rolę w wytwarzaniu empatii dla Innego. W tekście *Powroty do Hamburga* reporter podróżuje zatłoczonym pociągami do Hamburga. Jednym ze współpasażerów jest szesnastoletni Gerhard, chłopiec, który umknął z okupowanej przez Rosjan strefy Niemiec i marzy o tym, aby popłynąć łódką do „Ameryki”. W scenie poprzedzającej odjazd pociągu Gerhard prosi reportera o pieniądze na bilet:

„Czy pracuję dla Amerykanów? Wyjaśniam sytuację chłopcu w znoszonym wojskowym płaszczu i żołnierskiej czapce, czapce kłęski, głęboko nasuniętej na czoło. Chłopak jest rozgorączkowany i natarczywy, domaga się pomocy. Patrzy na amerykańską torbę jak na objawienie, torba zwycięstwa z wypchanym brzuchem i lśniącymi okuciami (...) Pożyczam mu pieniądze na bilet. Zamierza dojechać przynajmniej do Hamburga, sądzi, że stamtąd płyną statki do Ameryki, statki dają nadzieję”³¹.

Reportaż kończy się następująco:

„Idziemy kawałek zimną ulicą, Gerhard i ja. Potem musimy się rozstać przed hotelem z wywieszką: *No German civilians*. Ja wejść przez obrotowe drzwi, potem do sali jadalnej ze szkłem, białymi obrusami i podium dla muzyków, którzy wieczorami grają fragmenty z *Opowieści Hoffmanna*. Będę spał w miękkim łóżku, w ciepłym pokoju z bieżącą zimną i ciepłą wodą. A Gerhard Blumer wchodzi w hamburską noc. Nawet nie idzie w kierunku portu. I nic na to nie można poradzić. Nic a nic”³².

²⁹ F. Giles, W. Roberts, op. cit., s. 106.

³⁰ D. Eason, op. cit., s. 199.

³¹ S. Dagerman, op. cit.

³² Ibidem.

Zastosowany tutaj podział na głos i punkt widzenia jest znacznie bardziej zawoalowany niż w *Nieproszonych* Dagermana. Zostaje w nim konsekwentnie zachowana focalizacja z perspektywy reportera, na Gerharda również patrzymy jego oczami. Pomimo to empatia czytelnika kierowana jest przeciwko chłopcu. Ale dlaczego? Styl narratora okazuje się refleksyjny i problematyzujący. Zbudowany tu dysonans różni się od tego z analizowanego wcześniej reportażu Zaremby. Nie ma nic wspólnego z krytyką uczestniczącego reportera, dokonywaną przez opowiadającego reportera. Można by nazwać go dysonansem literackim, w którym reporter uczestniczący – na zasadzie kontrastu – ma za zadanie zwrócić uwagę na brak wolności Gerharda. Udaje się to osiągnąć dzięki połączeniu odpowiednio wybranego materiału oraz stylu. Wybór materiału oznacza, że tematem całej historii jest Gerhard, że to o nim, nie zaś o reporterze, dowiadujemy się czegoś osobistego. Zastosowane w tekście środki stylistyczne, jak powtórzenia czy niedokończone zdania, przepełniają tekst patosem. Metafory „czapka kłęski” i „torba zwycięstwa” podkreślają kontrast między wyborem, którego dokonał każdy z bohaterów. Ostatnia scena zmienia się w *crescendo*, którego głównym tematem jest to, że reporter może poruszać się tam, gdzie chce, podczas gdy wolność Gerharda jawi się jako ograniczona przez biedę i powojenną politykę państwa. Podsumowując, powstała skomplikowana technika literacka służąca pełnionemu przez dziennikarza posłannictwu, które polega na kierowaniu empatii czytelnika z dala od reportera, z dala od tego, kto jest świadkiem wydarzeń.

Podsumowanie i kilka wniosków

Posiłkując się narzędziami tradycyjnej narratologii, skonstruowałam model służący analizie zagadnień związanych z gatunkami dziennikarstwa literackiego. Ów model może być przydatny w badaniach nad wzajemnymi zależnościami między różnymi typami zaprojektowanego narratora (głosu) i różnymi rodzajami przyjętej perspektywy (punktu widzenia) oraz nad sposobem, w jaki powinno się pojmować obiektywność i subiektywność w strukturze narracyjnej danego utworu. W niniejszym szkicu zwracam również uwagę na zagadnienie pełnego współczucia nastawienia reportera jako jednego z ideałów zawodowego dziennikarstwa, w którym reporter zwykle przedstawiany jest jako pełen empatii naoczny świadek. Następnie model analizy posłużył mi do sproblematyzowania roli świadka, poprzez zwrócenie uwagi na techniki narracyjne stosowane w celu odwrócenia spojrzenia czytelnika od uczestniczącego reportera i skierowanie go na Innego. Wreszcie podjęłam próbę podziału całego zakresu literackiego dziennikarstwa na pięć kategorii.

1. **Rekonstruowana Narracja Trzecioosobowa** (Reporter nie był obecny w przestrzeni opisywanej rzeczywistości, a sceny zostały skonstruowane w oparciu o rekonstrukcję zdarzeń). Może się łączyć z trzema typami focalizacji i charakteryzować się dowolnym stopniem obiektywności: od umiarkowanego obiektywizmu, po skrajny subiektywizm. Odpowiada ER (realizmowi) z typologii Easona.

2. **Podretuszowana Narracja Trzecioosobowa** (Reporter był obecny w przestrzeni opisywanej rzeczywistości, ale został wycięty ze scen przedstawianych w tekście. Sceny skonstruowano w oparciu o obserwację). Może się łączyć z trzema typami focalizacji. Odpowiada ER (realizmowi) z typologii Easona.

3. **Przytłumiona Narracja Pierwszoosobowa** (Reporter był obecny w przestrzeni opisywanej rzeczywistości, jednakże w warstwie tekstowej jest ledwie zauważalny. Sceny skonstruowano w oparciu o obserwację). Wywodzi się z wewnętrznej focalizacji reportera, ale może być łączona w dużych partiach tekstu z focalizacją zewnętrzną, focalizacją wewnętrzną kogoś innego niż reporter bądź z focalizacją zerową. Nie posiada odpowiednika w typologii Easona.

4. **Konsonantyczna Narracja Pierwszoosobowa** (Skupiona wokół uczestniczącego reportera. Sceny skonstruowano w oparciu o obserwację). Fokalizowana wewnętrznie przez reportera. Nie posiada odpowiednika w typologii Easona.

5. **Dysonantyczna Narracja Pierwszoosobowa** (Skupiona wokół opowiadającego reportera. Sceny skonstruowano w oparciu o obserwację). Fokalizowana wewnętrznie przez reportera. Odpowiada CP (modernizmowi) z typologii Easona.

Każdy z tych typów może się charakteryzować dowolnym stopniem obiektywności: od umiarkowanie subiektywnego po bardzo subiektywny.

Można sobie wyobrazić istnienie nietypowej realizacji wyżej wymienionych punktów 4 i 5. Zdobywczyni Nagrody Nobla z 2015 roku, Swietłana Aleksijewicz, tworzy narrację w formie monologu, w których Inny jawi się czytelnikowi w bardziej bezpośredni sposób niż w innych typach dziennikarstwa literackiego. Narrator jest homodiegetyczny, pomimo że „ja” nie odnosi się do reportera, ale do postaci. Pierwotny świadek, reporter przekazujący wiadomość, został z tekstu wycięty. Za kulisami odnajdziemy jednak wyjątkowo aktywnego reżysera. Ten typ reportażu jest fokalizowany wewnętrznie przez postać bohatera i budowany na jego obserwacjach, ale jego elementem okazuje się również rekonstrukcja reportera – i może wystąpić zarówno w formie konsonansowej, jak i dysonansowej.

W niniejszym tekście omawiałam również wpływ ideałów zawodowych na kształtowanie struktur narracyjnych w tekście. Każdy utwór dziennikarstwa literackiego jest zbudowany na doświadczeniach reportera, pośrednio lub bezpośrednio. Pod tym względem forma reportażu powinna być porównywalna do autobiografii. W opowieści tego rodzaju czytelnik współodczuwa z bohaterem przedstawionym w pierwszej osobie. Tak może się zdarzać nawet w reportażu utrzymanym w narracji pierwszoosobowej. Jednak – jak dowodziłam – nie w całości. Pojawienie się reportera na scenie (zarówno na planie świata przedstawionego, jak i w warstwie tekstowej) nigdy nie jest celem samym w sobie. Zawodowa rola reportera jako osoby przekazującej wiadomość lub naoczny świadek sprawia, że struktury narracyjne wprowadzone w tekście wydają się różne od innych typów narracji niefikcyjnych, utrzymanych w narracji pierwszoosobowej. W artykule zilustrowałam to, jak za pomocą owych struktur można przenosić uwagę na poruszaną kwestię bądź inne postaci. Dzieje się tak bez względu na to, czy spotkamy

się z reporterem w pełni dostrzegalnym, przytłumionym, wyciętym czy też do spotkania nigdy nie doszło. Wszystkie te opisane techniki rzucają światło na moją konkluzję: to, co przyczyni się do transformacji tekstu z autonarracji w dziennikarstwo, będzie zależało od przedsięwziętej reżyserii.

Originally published in „Literary Journalism Studies”, 8:1 (Spring 2016), 106–139, under the title, *A Narratological Approach to Literary Journalism: How an Interplay between Voice and Point of View May Create Empathy with the Other*, <http://ialjs.org/spring-2016-vol-8-no-1/>.

Pierwotuk został opublikowany w „Literary Journalism Studies”, 8:1 (Wiosna 2016), s. 106–139, pod tytułem *A Narratological Approach to Literary Journalism: How an Interplay between Voice and Point of View May Create Empathy with the Other*, <http://ialjs.org/spring-2016-vol-8-no-1/>.

Summary

A narratological approach to literary journalism: how an interplay between voice and point of view may create empathy with the Other

The aim of this article is to present a model for analyzing the interplay between voice and point of view in literary journalism/reportage. The model can be used to nuance previous researchers' discussions about „subjective” and „objective” journalism. It also problematizes the reporter's special role as an eyewitness by highlighting how narrative techniques can create empathy with the Other and move the reader's gaze away from the reporter, away from the one who is witnessing. Using tools from classical narratology, I focus on the form of the texts. The tools help me investigate the narrator's as well as the characters' subjectivity and interpret the narrative's construction as an expression of a journalistic mission. I systematize variables such as the narrator's visibility, the relation between an experiencing reporter and a narrating reporter, the interplay between the experiencing reporter and other characters in the text, and in what way a level with a director (an implied author) can facilitate a comparison between various kinds of literary journalism. I also examine whether it might be time to abandon the theory that a first-person reportage is more subjective in general than a third-person reportage. I explore whether it is instead the narrator's visibility that determines the position of the text on a scale between „subjective” and „objective” forms.

Streszczenie: Celem niniejszego szkicu jest przedstawienie modelu analizy wzajemnego oddziaływania głosu i punktu widzenia w dziennikarstwie literackim. Ów model może zostać wykorzystany do uściślenia wcześniejszych ustaleń badaczy dotyczących „obiektywnego” i „subiektywnego” dziennikarstwa. Może również posłużyć do problematyzacji wyjątkowej roli reportera jako naocznego

świadka, poprzez uwypuklenie sposobu, w jaki za pomocą technik narracyjnych może on wytworzyć poczucie zrozumienia dla Innego, odwracając uwagę czytelnika od postaci reportera, od tego, kto daje świadectwo. Używając konwencjonalnych narzędzi narratologicznych, skupiam się na badaniu cech formalnych tekstów. Wspomniane narzędzia pomagają mi zbadać zarówno podmiotowość narratora, jak i postaci oraz zinterpretować zastosowaną w tekście konstrukcję narracyjną jako wyraz dziennikarskiego posłannictwa autora. Staram się usystematyzować następujące zmienne: stopień postrzegalności narratora, relacja między reporterem uczestniczącym i reporterem opisującym, wzajemna zależność między reporterem uczestniczącym a pozostałymi postaciami występującymi w tekście oraz to, w jaki sposób rozpoznanie pozycji reżysera (autora implikowanego) może ułatwić rozróżnienie i porównanie poszczególnych rodzajów dziennikarstwa literackiego. Staram się również zbadać, czy nie nadeszła już najwyższa pora, by porzucić teorię, w myśl której reportaż utrzymany w narracji pierwszoosobowej jest z reguły bardziej subiektywny, aniżeli ten pisany w trzeciej osobie. Zastanawiam się, czy to jednak nie kategoria postrzegalności narratora jest czynnikiem wywierającym decydujący wpływ na to, w którym miejscu określimy pozycję danego tekstu na skali pomiędzy formami „obiektywnymi” i „subiektywnymi”. (Uwaga: na końcu niniejszego szkicu zamieszczono słownik pojęć).

Keywords: narratology, reportage, point of view, focalisation

Słowa kluczowe: narratologia, reportaż, punkt widzenia, focalizacja



Mariusz Rutkowski, *Praca na wsi polskiej 1*, Facebook „Mariusz robi zdjęcia”