

Maciej M. Sokołowski

"Sztuka faktu", czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 2, 191-205

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maciej M. Sokołowski

„SZTUKA FAKTU”, CZYLI ŻYCIE CIEKAWSZE NIŻ NAJCIEKAWSZA POWIEŚĆ

Punktem wyjścia dla niniejszego tekstu będzie początek XX wieku. Wtedy to naracje autobiograficzne i dokumentarne zaczęły zyskiwać na popularności. Ich triumf przypadał na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku, jednak ponownie zyskały one na znaczeniu po II wojnie światowej. To właśnie z tragicznego dziedzictwa tego konfliktu wyrosły one na nowo i na nowo też pokazały swoją siłę.

Strategia autobiograficzna

Teoretyczną próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o przyczyny ekspansji żywiołu autobiograficznego w prozie schyłku XX wieku jest opracowanie Jerzego Smulskiego *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna*¹. Autor starał się ustosunkować do istniejących metod badania autobiografizmu na przykładzie prozy (przede wszystkim powieści) autobiograficznej i związanego z nim aparatu terminologicznego. Zaproponował własną koncepcję służącą badaniu tej prozy i – co za tym idzie – poczynił elementarne ustalenia terminologiczne. Badacza interesowały quasi-nazwy, którymi operowała międzywojenna krytyka historycznoliteracka, zajmująca się problematyką autobiografizmu, a więc przede wszystkim terminy: „powieść autobiograficzna”, „powieść autobiografizująca”, „powieść kryptobiograficzna”, „powieść o strukturze autobiografii”. Wszystkie przytoczone terminy Jerzy Smulski odrzuca, szczegółowo uzasadniając, dlaczego tak czyni. I tak ujawnianie autobiograficznego charakteru dzieła sprowadza się do kształtowania przez pisarza przestrzeni autobiograficznej. Owa przestrzeń może być kreowana przez pisarza w sposób dwojaki. Kreowanie przestrzeni na poziomie konstrukcji utworu (np. przez powtarzalność scen, motywów i wątków w kolejnych dziełach danego pisarza, powtarzalność sugerującą zakorzenienie tych motywów w biografii twórcy) traktowane będzie przez Jerzego Smulskiego jako sygnał postawy autobiograficznej (w proponowanym przez niego rozumowaniu).

¹ Zob., J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

Idąc tym tropem można by zasugerować przejawy postawy autobiograficznej w utworach Ryszarda Kapuścińskiego. Częstym wątkiem pojawiającym się w jego reportażach jest Afryka. Nie jest to jednak pojęcie geograficzne, lecz poświadczona biografiami uczestnictwo w przemianach społeczno-politycznych państw afrykańskich. Autor nawiązuje do Afryki w *Hebanie*, *Cesarzu*. Ale nie tylko miejsca, lecz i problematyka jest elementem łączącym twórczość polskiego reportera. rewolucje, wojny, niesprawiedliwość społeczna, wola zmian pojawiają się w innych jego utworach. *Szachinszachu*, *Wojnie futbolowej* czy *Imperium*.

Wspomniana przestrzeń autobiograficzna może być również kształtowana i w sposób bezpośredni – poprzez istnienie w dorobku twórczym pisarza takich wypowiedzi. jak książki wspomnieniowe, pamiętniki, wywiady, odpowiedzi na różnego rodzaju ankiety. ujawniające fakty jego biografii i wskazujące na ich związek z przebiegiem zdarzeń jego dzieł. Tu znowu można by powołać się na Ryszarda Kapuścińskiego. Jego autorska wypowiedź, zawarta w wyżej wspomnianych utworach kształtuje obraz biografii polskiego reportera w świadomości społecznej. Poprzez liczne reportaże w świadomości czytelnika kreowany jest obraz życia Kapuścińskiego. Czytając. odbiorca podróżuje z reporterem, dotyka jego problemów, widzi jego oczami – poznaje jego biografię. Tego rodzaju działania pisarza, zmierzające do ujawnienia – na poziomie relacji międzytekstowych – autobiograficznego charakteru dzieła Jerzy Smulski określa mianem strategii autobiograficznej ściśle związanej z postawą autobiograficzną². Chodzi tu o bezpośrednie wskazanie na relację między biografiami twórcy a zdarzeniami prezentowanymi w jego dziełach; służą temu utwory literackie – książki wspomnieniowe, pamiętniki, reportaże jak i wypowiedzi nieliterackie (wywiady, odpowiedzi na ankiety).

Autobiografizm nie jest zatem terminem zarezerwowanym wyłącznie dla powieści nurtu autobiograficznego. W dzisiejszych czasach widzimy wzajemne przenikanie się gatunków literackich. Warstwy narracyjne przeplatane są w dowolny sposób, a postawa nadawcy nie jest kształtowana przez określone wymogi gatunkowe, lecz ucieka przed klasyfikacją. Stąd coraz trudniej jest znaleźć utwór „czysty rodzajowo” ściśle odnoszący się do wymogów wyznaczonych przez środowisko naukowe. Zamiast owej utworów „czystych”. mamy literaturę przybierającą formę sylwy.

Ramy autobiograficzne wydają się tu być kruche. W obu utworach można zauważyć wyznaczniki autobiografizmu: poetykę narracji (narrację pierwszoosobową), liczne wzmianki autotematyczne (*Cela – odpowiedź na zespół Downa*)³, stylizację na dziennik czy pamiętnik albo konstrukcję biograficzną wprowadzającą autentyczne postacie (*Zmut*)⁴. Jednak fakt przekraczania wspomnianych ram przez Sobolewską i

² J. Smulski, dz. cyt.

³ Zob. A. Sobolewska, *Cela – odpowiedź na zespół Downa*, strona internetowa www.czytelnia.onet.pl, data przeglądania: 01.11.2005.

⁴ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Zmut*, Warszawa 2005.

„Sztuka faktu”, czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

Rymkiewiczza potwierdza płynność gatunkową autobiografii, co spróbuję wykazać w dalszej części swej pracy. Osobiste przeżycia autora służą bowiem nie tylko budowaniu historii własnego życia, ale także rekonstruowaniu losów innych ludzi poprzez reporterskie ujęcie tych zdarzeń.

Definiowanie reportażu

Nowatorskim sposobem realizacji strategii autobiograficznej w strukturze dzieła literackiego może być część literatury faktu korzystająca z gatunkowych wyróżników reportażu, w którym obok literackich fabuł ujawniony jest szczególnie związek z faktami biografii danego autora. Aby wyjaśnić wiele kwestii szczegółowych, zacznijmy od próby określenia tego, czym jest reportaż.

Zdefiniowanie tak amorficznego gatunku, jakim jest reportaż, to zadanie równie trudne jak ustalenie jego historycznych korzeni. Tak jak istnieje kilka różnych koncepcji dotyczących rodowodu reportażu, tak i w środowisku naukowym krąży kilka, wiele jego definicji. Sama nazwa „reportaż” pochodzi (franc. – *reportage*) pochodzi od łacińskiego słowa *reporto*, czyli „odnoszę”, „donoszę” o danym wydarzeniu do świadomości ludzi, którzy owego zdarzenia nie widzieli⁵.

Nazwa ta wraz z rozwojem prasy została przyjęta przez języki europejskie w drugiej połowie XIX wieku dla oznaczenia sprawozdania dziennikarskiego. Wcześniej nie było jednolitej formy określania owego zjawiska. Pisano relacje z podróży, listy, diariusze, kartki, szkice i obrazki obyczajowe, nowele z różnych dziedzin życia społecznego, lecz nie nazywano tych utworów reportażami.

Definiując reportaż, należy sięgnąć do jego największych twórców, takich jak Egon Erwin Kisch, czeski dziennikarz piszący po niemiecku, światowy klasyk reportażu.. Melchior Wańkowicz porównywał reportaż do „mozaiki, której żadnej części nie można pomalować, każdą trzeba wynaleźć w jej naturalnej barwie”⁶.

Ryszard Kapuściński, niekwestionowany autorytet dziennikarski w Polsce i na świecie. przywołuje następującą definicję reportażu – „to rodzaj pisarski, który stara się przekazać prawdziwą i szczegółową relację o wydarzeniach bezpośrednio widzianych lub sprawach dokładnie udokumentowanych”⁷. Reporter zaś według Kapuścińskiego, „musi mieć świadomość, że wszystko co go spotyka, zostało mu dane tylko jeden raz, a także świadomość tragedii, której jest świadkiem. Rachunek zostanie wystawiony. Dlatego ludzie często porzucają ten zawód”⁸.

Stanisław Baczyński uważa, iż reportaż to „sprawozdanie przez obserwatora o wy-

⁵ Zob. J. Jedliński, *Gatunki publicystyczne w szkole średniej*, t. IV *Praca nad reportażem w szkole średniej*, s. 107–134.

⁶ Zob. W. Furman, A. Kaliszewski, K. Wolny-Zmorzyński, *Gatunki dziennikarskie*, Rzeszów 2000, s. 52 – 54.

⁷ A. Niczyperowicz (red.), *Dziennikarstwo od kuchni*. Poznań 2001, s. 96.

⁸ B. Marzec, *Zaryzykuj wszystko*, „Rzeczpospolita”, 8–9 października 2005, „Plus minus”, s. 7.

darzeniach. sytuacjach ludzi”, natomiast Krzysztof Kąkolewski używa stwierdzenia, że reportaż to „opowiadanie o prawdziwych faktach”⁹. W innych ujęciach reportaż jest ujmowany jako „gatunek twórczości dziennikarskiej; zapis faktów znanych autorowi z własnych obserwacji lub autentycznych materiałów; łączy informację z próbą interpretacji przedstawianych zjawisk jako określonej całości”¹⁰, lub też przedstawiany jako „gatunek epicki organicznie związany z rzeczywistością, w jakiej powstaje, ukazując sprawy ludzkie, działania, przeżycia, refleksje w bezpośrednim zbliżeniu, oceniając to działanie i przeżycie z określonego, zawsze zaangażowanego punktu widzenia, przy pomocy środków artystycznych ogólnie stosowanych w gatunkach epickich”¹¹. W opinii Krzysztofa Teodora Teoplitzta zaś reportaż to „(...) rodzaj naoznego zwiadu, dokonywanego wokół miejsc i problemów, co do których nie wiadomo co się tam naprawdę znajduje. Reporter więc jest to człowiek, który stara się zobaczyć i opisać coś, o czym jeszcze nic nie wie. Reporter jest to człowiek, który kieruje się intuicją i wiedzą, ale który wyjeżdżając na swoją reporterską wyprawę – która może być równie dobrze wyprawą na antypody, jak i za róg ulicy – sam nie wie dokładnie, co stamtąd przywiezie”¹².

Reportaż jest samodzielnym, literacko-artystycznym rodzajem twórczości dziennikarskiej. W przeciwieństwie do innych rodzajów publicystyki zawiera on elementy artystycznego obrazowania, a w odróżnieniu od gatunków literackich opiera się o konkretne fakty, prezentuje elementy publicystyki, badania naukowego¹³.

Za podstawowe cechy gatunkowe reportażu należy uznać rzeczowe przedstawianie faktów za pomocą artystycznych środków wyrazu. Prześledźmy zatem, jak z owymi problemami radzą sobie Ryszard Kapuściński i Wojciech Tochman:

Obrazowość:

„Co roku malaria nęka w Afryce dziesiątki milionów ludzi, a tam gdzie grasuje najczęściej – na terenach podmokłych, nisko położonych, bagiennych – zabija co trzecie dziecko. Są różne rodzaje malarii, niektóre łagodne przechodzi się jak grypę. Ale nawet one wyniszczają każdego, kto padnie ich ofiarą”¹⁴.

Odpowiednio zbudowane zdanie potrafi sprawić, iż prezentowana w utworze, egzotyczna rzeczywistość, staje się nagle bliskim miejscem, o którym wiemy coraz więcej. Przytoczone fakty kreują w naszym umyśle obraz, który przytłacza, stając się jednocześnie barwnym przesłaniem.

⁹ W. Furman, A. Kaliszewski, K. Wolny-Zmorzyński, dz. cyt., s. 54.

¹⁰ *Encyklopedia powszechna* PWN, t. IV, Warszawa 1976, s. 14.

¹¹ J. Rurawski, *O reportażu*, „Polonistyka” 1964, nr 5, s. 14.

¹² A. Staniszewski, *Życie w parterze*, Warszawa 1987, s. 7.

¹³ B. Polewoj, *Reportaż w gazecie*, Warszawa 1954, s. 1 i 4.

¹⁴ R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2001, s. 62.

„Sztuka faktu”, czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

Umiejętne odtwarzanie rzeczywistości językiem charakterystycznym dla dzieł literackich:

„Magiczność tego myślenia polega na tym, że osobę najwyższego obdarza się – często nieświadomie – cechami boskości. Najwyższy jest najlepszy, jest mądry i szlachetny, jest nieskalany i dobrotliwy”¹⁵.

Reportaż nie jest tylko suchym stenogramem, zapisem setek słów wypowiedzianych przez rozmówców w ciągu kilku chwil. To artystyczna wizja reportera, który ma prawo ingerować w swój twór poprzez nadanie mu odpowiedniej formy, także językowej.

Aktualność:

„Powstało tysiące depeesz, reportaży, wystaw książek, albumów, filmów dokumentalnych i fabularnych o wojnie w Bośni. Ale kiedy wojna się skończyła (albo, jak sądzą niektórzy, została na jakiś czas przerwana) reporterzy spakowali kamery i natychmiast pojechali na inne wojny”¹⁶.

Relacja prezentowana przez reportera dotyczy z reguły zagadnień bliskich czytelnikowi, lecz może to być tylko zabieg pozorny. W warstwę reportażu wkrada się bowiem ponadczasowy wydźwięk utworu, wywyższający wtedy prezentowane zdarzenie do rangi uniwersalnego.

Waga przedstawionych problemów:

„[...] męża od razu wzięli do armii i kazali strzelać do miasta, z którego uciekł. Zginął od odłamka. (Serbscy mężczyźni zwykle ginęli na froncie. Muzułmanie najczęściej od strzału w tył głowy. I w dół. Serbów w tej wojnie zginęło dwukrotnie mniej niż Muzułmanów)”¹⁷.

Reportaż to nie fikcyjna opowieść, lecz relacja zaczerpnięta z życia. Reportaże poruszają coraz bardziej poważne tematy, przybierając niekiedy nie tylko formę lekcji dla drugiego człowieka (odbiorcy, czytelnika), ale przekształcają się w krzyk rozpacz, wołanie, próbę zwrócenia uwagi świata (a nawet pojedynczej jednostki) na los innych.

Komunikatywność stylu, uwzględniającego interakcje między nadawcą i odbiorcą:

„U Fadili (trzydzieści jeden lat):

[...]W mieście było sporo Muzułmanów. Serbowie wywozili ich do obozów. Ale my chyba wtedy jeszcze o tym nie wiedzieliśmy. Kto by uwierzył w takie rzeczy? [...]

Pojechałabym do Trybunału w Hadze i powiedziała o nich międzynarodowym sądom. Ale kto mnie chce tam słuchać? [...]

¹⁵ R. Kapuściński, *Cesarz*, Warszawa 1982, s. 197–198.

¹⁶ W. Tochman, *Jakbyś kameń jadła*, Sejny 2002, s. 8.

¹⁷ Tamże, s. 40.

Nie opuszczam żadnej ekshumacji. [...] Poznam go [męża], pożegnam. Bo jak długo można tęsknić za człowiekiem, o którym wiesz, że już do ciebie nigdy nie wróci?"¹⁸.

Reporterska relacja nie jest monologiem: to rozbudowany dialog między nadawcą, niekiedy ukrytym w warstwie narracyjnej, a odbiorcą. Odbiorca w trakcie lektury będzie się starał odpowiedzieć na postawione przez reportera, a zacerpnięte z życia pytania.

Odmiany reportażu

Wielość definicji reportażu ma swoje bezpośrednie przełożenie na określanie jego odmiany, ich podział to mianowicie niezwykle szerokie spectrum terminologiczne. Tylko z uwagi na formę według Krzysztofa Kąkolowskiego¹⁹ współczesny reportaż dzielimy na:

- Reportaż publicystyczny, który posługuje się obrazem i ukazuje problemy opatrzone komentarzem odautorskim.
- Reportaż literacki, czyli taki, który został zamieszczony w czasopiśmie literackim lub którego autorem jest pisarz-beletrysta.
- Reportaż informacyjny, który można umieścić na pograniczu rozszerzonej informacji.
- Reportaż sprawozdawczy – tak jak sprawozdanie dziennikarskie jest podległy chronologii wydarzeń, podanych w sposób subiektywny.
- Reportaż wielki (*story*), czyli zawierający wszystkie cechy gatunku.

Próbie analizy chciałbym poddać dwa pierwsze rodzaje reportażu: publicystyczny i literacki. W reportażu publicystycznym, obok relacji typu informacyjnego widoczne są przedstawienia obrazowe, które stanowią odbicie ludzkich przeżyć uwarunkowanych nadrzędnymi stosunkami społecznymi. W takim typie reportażu przedstawia się pewien problem poprzez unaocznienie określonych faktów i subiektywną interpretację obrazowo przedstawionej idei. Publicystyczną wymowę nadają reportażowi logicznie uszeregowane fakty oraz opisy i ocena konkretnych zjawisk czy wydarzeń w aspekcie walki o określone wartości. Kluczową rolę w omawianym rodzaju reportażu odgrywają komentarze, które wynikając z koncepcji treściowej i strukturalnej utworu, sugestyjnie oświetlają problem, a tym samym umożliwiają odbiorcy zajęcie określonego stanowiska.

Reportaż literacki sankcjonuje natomiast wszystkie zasadnicze cechy reportażu publicystycznego, ale poza tym wkracza w dziedzinę problemów zarezerwowanych przez literaturę. W tego typu reportażu widoczna jest tendencja do uogólniania faktów, znamieną dla dzieł literackich.

¹⁸ Tamże, s. 82.

¹⁹ Zob. *Teoria i praktyka dziennikarstwa. Wybrane zagadnienia*, red. B. Golka, M. Kafel, Z. Mitzner, Warszawa 1964.

„Sztuka faktu”, czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

Różnica między reportażem literackim a reportażem publicystycznym wydaje się trudna do uchwycenia. Reportaż staje się coraz bardziej uniwersalnym gatunkiem, przesuwanym się płynnie między ramami ustalonymi przez badaczy literatury. Można twierdzić, iż oba gatunki charakteryzują się innym podejściem do stylu, mianowicie reportaż literacki jest napisany w bardziej wyszukanym stylu, silniej nasycony figurami i tropami, natomiast reportaż publicystyczny to twór pozbawiony fikcji, ograniczony do zapisu obserwacji dostępnych z zewnątrz, gatunek niefabularyzujący biografii.

Reportaże można klasyfikować nie tylko ze względu na ich formę. Wśród kryteriów takich jak miejsce i sposób publikowania (reportaż pisany, dźwiękowy, filmowy, telewizyjny, fotoreportaż); struktur wyróżnionych przez Jacka Maziarskiego (relacje, szkice, reportaże fabularne)²⁰, znajdują się i takie, prezentowane przez Krzysztofa Kąkolewskiego, który stosując kryterium tematyczne na dzieli reportaże na: podróżnicze, zagraniczne, sądowe, demaskatorskie, wojenne, socjologiczne, historyczne itp.²¹. Zasadna jest próba podziału dokonana przez Kazimierza Wolnego, w której zwraca on uwagę na pozycję reportera w reportażu, wyszczególniając reportera jako świadka, uczestnika przedstawianych zdarzeń, słuchacza oraz rekonstruktora zdarzeń²².

Rola reportera w reportażu

Rdzeniem reportażu jest świadectwo uczestnictwa autora w opisywanych wydarzeniach. Obowiązkiem reportera jest znalezienie się na miejscu wydarzenia tak szybko, jak jest to możliwe. Oglądanie na własne oczy—zwłaszcza zdarzeń nagłych—oraz rozmowa ze świadkami, którzy zachowali je w świeżej pamięci, jest najcenniejszym tworzywem reportażu²³. Trafnie ujmuje to Ryszard Kapuściński: „—Od dawna starannie planuje podróże i jeżdżę tylko tam, gdzie jest mój temat. Gdy patrzę wstecz, nie chce mi się wierzyć, że mogłem być tak szalony. Jeżeli w jakimś miejscu w Afryce czy Ameryce Południowej zaczynało wrzeć, chciałem tam być”²⁴. Wspomniany już Egon Erwin Kisch mówił: „Najbardziej gwałtowna z moich cech to ciekawość. Gdy jadę tramwajem, póty się kręcę, nim nie stwierdzę, co czyta mój sąsiad. Kiedy słyszę nieznamy język, odprowadzam mówiących nim kilka bloków, starając się uchwycić jaka to mowa. Zaglądam przechodząc w okna. Jeśli kogoś odwiedzam przeczytam wszystkie nazwiska w adresarzu leżącym przy telefonie. Na starym komentarzu poszukuje znajomych nazwisk”²⁵.

Własne obserwacje i przeżycia piszącego wprowadzają do opisów element autentyczności przedstawianych problemów. Wojciech Tochman zauważa: „W Tuzli

²⁰ Zob. J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.

²¹ Zob. B. Golka, M. Kafel, Z. Mitzner (red.), dz. cyt.

²² Por. K. Wolny, *Reportaż—jak go napisać?*, Rzeszów 1996.

²³ A. Niczyperowicz (red.), dz. cyt., s. 101.

²⁴ B. Marzec, dz. cyt., s. 7.

²⁵ A. Niczyperowicz (red.), dz. cyt., s. 110.

jest kopalnia soli. Jest wielki miejski cmentarz. Przy cmentarnej bramie stoi dom pogrzebowy. Obok domu–wielka metalowa hala. Widać: świeżo zbudowana. Przed halą mężczyźni w foliowych kombinezonach. Kombinezony świetnie wymyślone–z kapturami²⁶. Reporter niewątpliwie był w tym miejscu. Widział i zapisał własne obserwacje. Obecność reportera jest niezwykle istotną wykładnią reportażu–nie można pisać reporterskiej relacji z miejsca, w którym się nie było. Tu pojawia się kwestia narracji w reportażu.

Kazimierz Wolny w swej rozległej rozprawie dotyczącej reportażu dowodzi, iż reportaże mają zazwyczaj narrację pierwszoplanową, w której narrator umieszczony jest wewnątrz świata przedstawionego, jako konkretna osoba (będąca jedną z postaci utworu) opowiadająca o wydarzeniach, których była świadkiem lub uczestnikiem. Jednakże ta forma narracji nie wyczerpuje zakresu sposobów opowiadania w reportażu, bo reporter z faktów, ustalonych w drodze wywiadów, rekonstruuje przebieg wydarzeń, kierując się logicznym uporządkowaniem dokumentów i uchwyceniem sedna przedstawionego problemu²⁷. Taką technikę narracji zastosował Ryszard Kapuściński: „Wieczorami słuchałem tych, którzy znali dwór cesarza. Kiedyś byli ludźmi pałacu, albo mieli tam prawo wstępu. Nie zostało ich wielu.[...] Odwiedzałem ich, kiedy było już ciemno. [...]Etiopczycy są głęboko nieufni i nie chcieli uwierzyć w szczerość mojej intencji: miałem zamiar odnaleźć świat, który został zmieniony karabinami maszynowymi Czwartej Dywizji”²⁸.

Przedstawiona wyżej penetracja środowiska dokonana przez Ryszarda Kapuścińskiego jest nieodzownym, podstawowym punktem wyjścia do napisania reportażu. Kapuściński już w swych pierwszych słowach informuje, jaką pozycję zabierze w swym reportażu: „wieczorami słuchałem tych [...]”²⁹. To stwierdzenie nakazuje ukierunkowanie się reportera jako słuchacza, osoby rekonstruującej przebieg zdarzeń, co może być traktowane jako swoisty odpowiednik literackiego narratora. Autor ukrywa się, pozostawiając opowieść bez wyraźnego komentarza, który podczas relacji prezentowanej przez opowiadających dworzan cesarza wydaje się zbędny. Moc owego przekazu jest zbyt wyraźna, niemalże aksjomatyczna, niewymagająca komentowania. Opowieść pozostawiona bez namacalnego komentarza jest niezwykle czytelnym komunikatem, mającym przemawiać sam za siebie, wpływając odpowiednio na odbiorcę. Dostrzegalne jest to w *Cesarzu*: „Zawsze było przejawem karalnego zuchwalstwa i przeciwnego obyczajom zachowania, jeżeli ktoś spojrzal cesarzowi w oczy [...]”³⁰. Widoczne tu zachowania ludzkie, typowe dla zastraszonego społeczeństwa, nie wymagają głębokiej analizy. „Cale miasto wylęgło oddać mu korny i błagalny hold. Cale

²⁶ W. Tochman, dz. cyt., s. 19.

²⁷ K. Wolny, dz. cyt., s. 44.

²⁸ R. Kapuściński, *Cesarz*, s. 9.

²⁹ Tamże

³⁰ Tamże, s. 103.

„Sztuka faktu”, czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

miasto klęczało na ziemi. bijąc czołem w bruk, i też klęcząc w tym tłumie słyszałem jęki i okrzyki grozy, westchnienia, zawołania. Nikt nie odważył się spojrzeć w twarz czcigodnego monarchy [...]”³¹. Nie trzeba być czytelnikiem obdarzonym przenikliwą wyobraźnią, aby wyciągnąć prosty wniosek: upodlenie człowieczeństwa, ciągłe życie w strachu, wizja zagrożenia, całkowite posłuszeństwo czy wręcz kult jednostki to „wartości”, którym holduje władca Etiopii.

Świadomość czytelnika kształtuje się stopniowo, w miarę rozmów reportera z bohaterami, penetracji środowiska, śledzenia toku wydarzeń. Autor staje się tym samym jednym z bohaterów reportażu, jednakże nie ujawnia się, a jedynie rekonstruuje zdarzenia. Obecność Kapuścińskiego zaznaczają zwroty adresowane do niego samego: panie Kapuczycky, przyjacielu, wyobraź sobie, posłuchaj czy Mister Richard. Marzec pisze: „–Potrzeba wiele siły fizycznej i psychicznej odporności, by mierzyć się ze światem. Bywa, że wiele nerwów kosztuje samo spotkanie z Innym, człowiekiem ukształtowanym przez inną kulturę i obyczaj. Do tego dochodzą uciążliwości życia w drodze, osłabiające organizm napięcie [...]”³². Słuchanie bywa niekiedy większym wyzwaniem niż mówienie. Reporter to człowiek nie tylko potrafiący słuchać, ale i umiejący przetworzyć i powtórzyć te opowieści ze zdwojoną pasją. Człowiek, który w celu dotarcia do istoty problemu, przedstawienia go w obiektywny sposób, umie pokonać bariery dzielące ludzi.

Reporter występujący w roli słuchacza stara się z różnych punktów widzenia zrelacjonować omawiane wydarzenia, a przy tym odsłonić jakby drugie dno życia społecznego i politycznego. W reportażu zagranicznym Ryszarda Kapuścińskiego wiele jest aforyzmów na temat sprawowania władzy i zachowania się zwykłego obywatela, wziętego w tryby nakazów i zakazów, czynionych z ironicznym dystansem. W ten sposób wydarzenia nabierają ponadczasowego i ponadprzestrzennego wymiaru³³.

Wieczne prawdy...

Ustami znanych tylko z inicjałów dworzan cesarza Etiopii Hajle Sellasje I Ryszard Kapuściński traktuje o życiowych prawdach, cywilizacyjnej nierówności–problemie nie tylko dzisiejszych lat, ale dylemacie mającym swoje korzenie w dalekiej przeszłości, u początków życia człowieka jako istoty społecznej. Oto pewne przykłady uniwersalizmu w twórczości reportera: „Zważ tylko, kto zniszczył nam cesarstwo, kto je zburzył? Ani ci, którzy mieli dużo, ani ci, którzy nie mieli nic, a jedynie ci, którzy mieli trochę. Tak, tak, trzeba zawsze wystrzegać się tych, którzy mają trochę, bo to najgorsza, najbardziej żądna siła, to oni nadgorliwiej prą do góry”³⁴ albo „Lud bowiem nigdy nie burzy się z tego powodu, że dźwiga ciężki wór, nigdy nie burzy się

³¹ Tamże, s. 99.

³² B. Marzec, dz. cyt., s. 7.

³³ K. Wolny, dz. cyt., s. 74.

³⁴ R. Kapuściński, *Cesarz*, s. 148.

z powodu wyzysku, ponieważ nie zna on życia bez wyzysku, nie wie, że ono istnieje, a jakże można pożądać czegoś, czego nie ma w naszym wyobrażeniu? Lud wzburzy się dopiero wtedy, kiedy nagle, jednym ruchem, ktoś spróbuje wrzucić mu na plecy drugi worek. [...] Chłop zerwie się, ponieważ [...] próbowałeś go oszukać, potraktowałeś go jako bezmyślne zwierzę [...]. Człowiek chwytą za siekierę nie w obronie swojej kieszeni, tylko swojego człowieczeństwa³⁵.

Reportaż może dotyczyć dalekiej przeszłości, jednak o jego wielkości będzie świadczyć możliwość znalezienia punktu odniesienia w teraźniejszości, uniwersalność. Reportaż nie zawsze musi zatem być stricte relacją z opisywanego miejsca. W jego przekazie może zostać zapisane ukryte znaczenie, swego rodzaju metaforyczny przekaz, przenoszący realny świat w sferę głębszych rozważań nad istotą przedstawionych problemów. Taką kreacją świata przedstawionego posługuje się Wojciech Tochman: „W chłodni, która zajmuje większą część budynku, komputer dba o odpowiednią temperaturę. [...] Kiedy jedni mężczyźni przyjeżdżają z body bag, inni czekają już z pustą brytfanną ułożoną na wózku widłowym. [...] Wszystko działa jak dobra szuflada. Niestety, projektant nie pomyślał do końca—szuflad jest za mało: tylko osiemset sześćdziesiąt³⁶”.

„Tylko osiemset sześćdziesiąt, wszystko działa jak dobra szuflada”—przytoczone stwierdzenia nie wymagają komentarza. Te z pozoru krótkie zdania obdarzone są wyraźnym wydźwiękiem, podnoszącym je do rangi uniwersalnego przekazu, w którym fakty „mówią same za siebie”. Wojciech Tochman ukazuje tu transcendencję reportażu, przedstawiając przemieszczanie się opisywanego miejsca zdarzeń, losów bohaterów, akcji w bardziej ponadczasowe realia. Reporterska opowieść *Jakbyś kamień jadła* to relacja, w której przedstawione są perypetie powojennej Bośni i jej mieszkańców, próbujących zerwać z ciężkim brzemieniem historii. Ludzi niemogących zapomnieć o koszmarze wojny, którego upiory powracają w pamięci do dzisiaj. Tochman, podobnie jak Kapuściński w *Cesarzu*, wciela się w rolę słuchacza, czasem jednak nieśmiało przenikającego w głąb tekstu. Niekiedy więc zdarzenia prezentowane są bez wyraźnego komentarza, innym razem autor przedostaje się w warstwę narracji: „niestety, projektant nie pomyślał do końca, pozostaną zapomniani”; czy otwarcie bierze udział w wydarzeniach: „trafiłiśmy na przeprowadzkę”. Ten zabieg sprawia, iż w sferze komentarzy reporter zbliża się do literackiego narratora, jednakże nie jest to czysta forma fabularyzacji. Słuchacz, którym jest reporter, nie chce swą obecnością zmacić przebiegu zdarzeń, zakłócić odbioru relacji, lecz próbuje dotrzeć do istoty konfliktu w byłej Jugosławii, nie poprzez fakty i dokumenty, ale losy pojedynczych osób: „Wyjeżdżamy z Sarajewa. Jedziemy na wschód. Droga jest stroma, dziurawa i śliska. Choć mamy już kwiecień, właśnie pada śnieg. Przed nami sto pięćdziesiąt kilometrów,

³⁵ Tamże, s. 128–129.

³⁶ W. Tochman, dz. cyt., s. 20.

„Sztuka faktu”, czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

do celu powinniśmy dotrzeć w południe”³⁷. Historia młodej kobiety, której życie jest jednym z wielu epizodów wojny w Bośni, staje się dla Tochmana jednym z głównych wątków jego reportażu. Reporter inaczej hierarchizuje ważność wojennych wydarzeń. Jednostkowa opowieść „jednej z milionów”, urasta do rangi historii wyjątkowej.

Dystans dzielący Warszawę i Sarajewo to przeszło tysiąc kilometrów. Dystans kulturowy—to granica między światem chrześcijańskim a muzułmańskim. Czyż można zatem zaryzykować twierdzenie, iż przedstawiane przez Tochmana Sarajewo i Bośnia to egzotyczna dla Polaków historia? Czy przedstawiane przez dziennikarza fakty dotyczą tylko tego, wybranego zakątka świata? Naturalistyczne opisy wydobywają w reportażu Tochmana ponadczasowy tragizm i ból: „Obiecaliśmy sobie, że żaden z nas nie da się wziąć żywcem. Wiesz, co Serby robili z naszymi? [...] / Krzyżowali [...]. / Chłopaki wariowali, wkładali sobie granaty w usta. Huk, raz-dwa, masakra straszna. Hasan. inaczej niż wszyscy, przyłożył sobie granat do brzucha”³⁸. Reporter oddaje swym bohaterom głos opowiadają oni o szczególnie drastycznych przeżyciach, swych najgorszych doświadczeniach. Nie chce modyfikować ich słów, chce aby świadkowie opowiedzieli swoją historię sami, bez pośrednika. Jednakże jako autor decyduje o ostatecznym kształcie swojego utworu, jego tematyce, poruszanych tematach.

Lekcja dla odbiorcy

Za fasadą opisywanego miejsca, osoby, zdarzenia, kryje się przestroga, lekcja dla odbiorcy. Życie innej osoby to nie tylko daty jego urodzenia i zgonu. To historia nacechowana olbrzymim bagażem doświadczeń, które mogą zapobiec popełnieniu życiowych błędów, uniknięcia tragedii, czy też wymogą na odbiorcy podjęcie odpowiedniego działania.

Opisywane miejsce, w tym wypadku Bośnia, jest tylko alegorią ludzkiego cierpienia. Reporterska historia przytoczona przez Tochmana to nie tylko wierna próba przedstawienia autentycznych wydarzeń bałkańskich lat dziewięćdziesiątych XX wieku, ale też przestroga dla następnych pokoleń, metaforyczne przesłanie niosące nadzieję na lepsze jutro: „Wojna jest okropna [...]. Twoja wizyta oznacza, że czas leczyć rany. Dobrze, dobrze jest teraz. Możemy się spotkać przy kawie, pohandlować nawet, a na wieczór każdy wraca do siebie”³⁹.

Reportaż Tochmana nie tylko opisuje krwawy konflikt, przez pryzmat Bałkanów czytelnik poznaje oblicze każdej wojny i tego co po niej zostaje: wieczny ból lub przebaczenie. Podobnie *Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego, reportaż również z pozoru przenoszący czytelnika w odległy świat egzotycznego władcy, dotyka w istocie zagadnienia towarzyszącego ludzkości od wieków: „[...] stopnie władzy układały się w

³⁷ Tamże, s. 22.

³⁸ Tamże, s. 35–36.

³⁹ W. Tochman, dz. cyt., s. 29.

pałacu nie według hierarchii stanowisk, lecz według ilości dojsć do przezacnego pana. [...] Mówiło się: ważniejszy jest ten, kto ma częściej ucho pana. Częściej i dłużej”⁴⁰.

Początkowo próbowano odbierać reportaż Kapuścińskiego jako opowieść mającą ukryty, metaforyczny sens. Historia upadku abisyńskiego władcy miała być parabola władzy totalnej, aluzją do panującego w Polsce dworu Edwarda Gierka. Była to jednak tylko „przejsiowa” teza podyktowana sytuacją panującą w ówczesnej Polsce Ludowej. Pogarszająca się sytuacja ekonomiczna, wprowadzenie kartek na cukier, niszczenie w zarodku przez władzę wszelkich przejawów oporu wobec socjalistycznego systemu—te zbieżności, aktualne w końcówce lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku nie wytrzymały jednak próby czasu.

Zdezaktualizowanie się owego stosunkowo uproszczonego przekazu Cesarza spowodowało porzucenie przez krytyków poszukiwania aktualizująco-politycznych znaczeń w tekście. Reportaż Kapuścińskiego nie został uznany tylko jako opowieść o etiopskim władcy. Kapuściński bowiem daleko wykracza poza Etiopię. Ukazuje rozkład systemu, który wcześniej zniewalał swoich poddanych, pracujących na chwałę cesarza. Systemu, który nie umrze wraz ze śmiercią Hajle Sellasje, lecz pojawi się gdzie indziej, wszędzie tam, gdzie okaże się potrzebny. Będzie służyć każdemu, kto chce kogoś zniewolić i upodlić⁴¹. Książka ta ukazuje nie tylko paradoksy władzy, egzotykę politycznych dworów, które—po oddzieleniu od niej swoistości typowo afrykańskich rytuałów—okazują się podobne zawsze i wszędzie. Tezę tę obrazowo podsumowuje następujący fragment *Cesarza*: „[...] takim. o którym wiedziało się, że dysponuje dużą ilością dojsć bezpośrednich, wszyscy się w pas klaniali choćby nie był ministrem. A taki, któremu ilość dojsć spadała, wiedział już, że dobrotliwy pan przesuwa go po linii pochyłej”⁴².

Uniwersalne przesłanie

Cesarz dotyka również sprawy znacznie bardziej uniwersalnej. Ową kwestią jest poczucie absurdałności ludzkiego życia, które przetwarzając się w „odkrycie paradoksalności” – rodzi postawę ratującą człowieka przed otchłanią, przed pustką i rozpaczliwym buntem, który jest bezskuteczny, bowiem i tak nikogo nie obchodzi. W *Cesarzu* znajdujemy się wewnątrz „pustego obłoku”, gdzie istnienie wszystkiego jest poniekąd pozorowane, gdzie rzeczy istnieją „jedynie jako swoje cienie”⁴³. Dobrze ujmuje to fragment reportażu: „[...] a ja każdego dnia z jednego do drugiego przechodziłem, z jednego bytu – w inny, sam nie wiedząc, który jest realny. [...] a zarazem cały pałac traciłem z oczu, pałac gdzieś znikal, jakby nie istniał, aż lęk mnie brał, że kiedy

⁴⁰ R. Kapuściński, *Cesarz*, s. 51.

⁴¹ Zob. B. Nowacka, *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*, Katowice 2004, s. 76-77.

⁴² R. Kapuściński, *Cesarz*, s. 53.

⁴³ Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001, s. 126.

„Sztuka faktu”, czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

wrócę z miasta, już go nie znajdę”⁴⁴.

Próżnię emanującą z zapisanych stron swego reportażu, Kapuściński dodatkowo podkreśla kolejnym zabiegiem. Ów środek, charakterystyczny dla jego twórczości – to pominięcie całej warstwy tracących szybko aktualność informacji, co potwierdza również tezę o ponadczasowości utworów polskiego reportera. Szczegóły stanowiące kiedyś rdzeń reportażu: dokładne daty, konkretne nazwiska przywódców, pełne nazwy partii i organizacji, członków stronnictw, ruchów wojsk. stopy danych, rzędy cyfr – to wszystko odchodzi w niebyt. „Jeżeli takich odpowiedzi się szuka, można pójść do miejscowej biblioteki, tam znajdzie się odpowiedź na wszystkie te pytania – gazety z danego okresu, bibliografię, słowniki”⁴⁵, stwierdza w jednym z wywiadów Kapuściński.

Prawda i fikcja

W *Cesarzu*, utworze, który rzekomo był tylko zbiorem relacji wiernych sług władzy, podstawowe informacje o nastawieniu i zwycięstwie wojskowej rewolucji można znaleźć w warstwie narracyjnej, graficznie wyodrębnionej, łączącej kolejne monologi. Nie służy to jednak wyeksponowaniu postaci reportera, również występującego w sferze narracji. Autor jest zaledwie narzędziem, instrumentem umożliwiającym przeprowadzenie głębokiej analizy władzy cesarskiej jako skamieliny dziejowej drogą nieświadomej autodemaskacji ludzi systemu. To skomplikowane wielopiętrowe odтворzenie procesu dyktatury wymagało od Kapuścińskiego zaangażowania wszystkich możliwości literackich⁴⁶. Rozwiązania stylistyczne zastosowane przez polskiego reportera, wydają się przypominać frazę gombrowiczowską, czy nawet, jak sugeruje sam autor, dawną literaturę polską XVI, XVII i XVIII wieku, „aby wyrazić archaiczność przedmiotu [...], znaleźć archaiczne, zapomniane słowa”⁴⁷, które w mniemaniu Kapuścińskiego najlepiej zdefiniowałyby władzę autorytarną, mającą w sobie coś anarchicznego, feudalnego. Zagadnienie to wyraźnie ilustruje cytat z reportażu Kapuścińskiego: „I oto, laskawco, z prowincji Godżam dochodzą meldunki, że chłopci warcholą, burzą się, kwestorom czaszki lupią, wieszają policjantów, gonią notabli, palą dwory, niszczą zbiory. Gubernator raportuje, że buntownicy szturmują urzędy, a gdzie dopadną cesarskich ludzi, tam ich lżą, katują, następnie ćwiartują”⁴⁸.

Język, którym mówią główni bohaterowie *Cesarza*, „owi wszyscy ludzie cesarza”, jest językiem „zewnątrznym” w stosunku do narracji autorskiej. Ich język nie jest językiem autora; Kapuściński raczej sugeruje, że oto udało mu się znaleźć ludzi stawiących żywe skamieliny i zmusić ich do długich, szczerych monologów. Są oni mu-

⁴⁴ R. Kapuściński, *Cesarz*, s. 193 – 194.

⁴⁵ R. Kapuściński, *Autoportret...*, s. 32.

⁴⁶ Z. Ziątek, dz. cyt., s. 107.

⁴⁷ R. Kapuściński, *Lapidarium II*, Warszawa 1995, s. 31.

⁴⁸ R. Kapuściński, *Cesarz*, s. 127.

zealnymi eksponatami, w które raz jeszcze wstąpiła władza mowy. Tym samym autor *Cesarza* nie narzuca czytelnikowi gry z językiem bohaterów, a raczej uwrażliwia go na opozycję między „przezroczystym” tokiem narracji faktograficznej a gęstym, nacechowanym stylistycznie, językiem postaci.

Według Zbigniewa Bauera efektem takiego skontrastowania jest natychmiastowe przeniesienie relacji „wszystkich ludzi cesarza” w sferę fikcji, nierealności, zgoła „klamstwa” – przy zachowaniu niefikcjonalności narracji „prowadzącej”⁴⁹. Badacz sugeruje, iż relacja prezentowana w *Cesarzu* ma ambiwalentny charakter – oto istnieją dwie płaszczyzny narracji: jedna obejmująca styl wypowiedzi dworu, zawierająca w sobie pierwiastek fikcji, druga całkowicie prawdziwa, będąca rdzeniem przekazu. Zygmunt Ziątek uważa reportaż Kapuścińskiego za utwór, w którym nie ma literatury w tradycyjnym sensie: fikcji i zmyślenia. Wszystko, co zrelacjonowane lub przytoczone jest umotywowane faktyczną sytuacją i z niej wyrasta: np. wszyscy rozmówcy reportera kryją się pod inicjałami, jednakże są za nimi prawdziwi ludzie, do których dotarcie jest niezwykle niebezpieczne i wymaga najgłębszego wtajemniczenia⁵⁰. Mimo fikcyjnego stylu narracji, archaicznej formy języka, czy zauważanej przez językoznawców „gąbrowiczowszczyzny” podstawa reportażu jest głęboko zakorzeniona w sferze faktów, prawdy. Wydarzenia ukazywane w *Cesarzu* miały miejsce, historie opisywane przez rozmówców Kapuścińskiego również się zdarzyły.

Koniec albo początek

Wszelki koniec reportażu lub też autobiografii przetworzonej w podwójny sposób – przez twórcę i czytelnika – jest zarazem początkiem nowego spojrzenia na współczesną literaturę, która coraz bardziej przypomina formę hybrydy, skupiając w sobie jak w soczewce problemy nurtujące dzisiejszy świat. Odpowiedzią na wiele pytań, ale również lęków przed drapieżnością i nieobliczalnością rzeczywistości, jaka wdziera się w życie człowieka każdego dnia – jest, czy też stara się być literatura faktu, kształtująca nowy sposób myślenia.

Otwiera ona perspektywę dialogu nie tylko między odbiorcą a nadawcą, autorem i czytelnikiem, ale też między społeczeństwami czy narodami. Losy prezentowanych bohaterów, stają się przekąźnikami oddziaływującymi dalej niż przewidywali autorzy dzieł, które dziś można śmiało nazwać uniwersalnymi. W przeciwieństwie do literatury opartej na fikcji oraz fabule, „sztuka faktu” – jak nazwałem ją w tytule niniejszego szkicu – staje się wartością ponadczasową, nieprzemijającą. Reportaż i autobiografia nie zamykają się jedynie w sztywnych ramach swojego gatunku, w jakie chciałby je wtłoczyć niektórzy literaturoznawcy. Rzeczywistość, jaka wyłania się z owych dokumentów przetworzonych w literacki sposób jest świadectwem swojego

⁴⁹ Z. Bauer, dz. cyt., s. 131.

⁵⁰ Z. Ziątek, dz. cyt., s. 107.

„Sztuka faktu”, czyli życie ciekawsze niż najciekawsza powieść

czasu. ale z pewnością będzie w stanie zainteresować również potencjalnego czytelnika przyszłości. Losy Adama Mickiewicza (*Zmut*), dorastającej Cecylii Sobolewskiej (*Cela...*), cesarza Hajle Sellasje (*Cesarz*), muzułmańskich kobiet (*Jakbyś kamień jadra*) i wielu innych, często bezimiennych bohaterów literatury faktu, w mojej opinii będą mogły zaciekawić i zainspirować w przyszłości nie tylko badaczy, poszukujących w literaturze odprysków i realiów codzienności XX i XXI wieku, ale każdego humanistę szukającego odpowiedzi na wiele egzystencjalnych pytań.