

---

# Lektury i dyskusje

Aleksandra Chomiuk

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## *Fiction czy non-fiction?* Uwagi na marginesie pewnego sporu

*kto zapowiada prawdę, tego podejrzewa się o kłamstwo,  
kto obwieszcza fikcję, tego podejrzewa się o prawdę*

Philippe Lejeune

Funkcjonujące w literaturoznawczym obiegu koncepcje poznawcze, nadające takim kategoriom, jak rzeczywistość, przeszłość, osoba czy tożsamość status jedynie konstrukcji tekstowych, doprowadziły do osłabienia opozycji: prawda–zmyślenie, jako kategorii odróżniającej pisarstwo dokumentarne od fikcjonalnego. Prawdziwość opowieści faktograficznych, wpisywana w ujęcia pragmatywistyczne czy koherencyjne, nie daje się już łatwo ujmować w kategoriach czystej referencji. Zjawisko to jest widoczne również w odniesieniu do opowieści reportażowych, postrzeganych coraz częściej jako swego rodzaju praktyka poznawcza, jednak nie w kontekście jej rezultatów – wiedzy o rzeczywistości, a w związku z samymi kulturowymi uwarunkowaniami procesu konstruowania narracji o Innym. Taki tryb opisu reportaży Ryszarda Kapuścińskiego przyjęła np. autorka wydanej przed kilku laty pracy, której celem stał się namysł nad „doświadczeniem ludzkim oraz sposobem interpretacji zdarzeń w kulturze – czego pole eksploracji stanowi zapis Kapuścińskiego”<sup>1</sup>.

Na tym tle wyróżniają się badacze, którzy, wbrew dominującemu trendowi, odwołują się w kontekście lektury literackich dzieł dokumentarnych do tradycyjnych pojęć prawdy i reprezentacji. Przykładem takiego

---

<sup>1</sup> A. Kunce, *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego*, Katowice 2008, s. 7.

świadomego powrotu do pytań o poznawcze zobowiązania współczesnej prozy niefikcjonalnej jest praca Pawła Zajasa, poświęcona twórczość Ryszarda Kapuścińskiego, Martina Pollacka i Franka Westermana<sup>2</sup>. Punktem wyjścia dla poznańskiego literaturoznawcy stała się teza o potrzebie wyznaczenia granic literatury niefikcjonalnej i przeciwstawienia jej fikcjonalnej prozie powieściowej. Powtórne oddzielenie obu pól twórczości miałyby stać się odpowiedzią na kryzys referencjalności w ramach nurtów metodologicznych ujawniających konstrukcjonistyczny charakter procesów poznawczych i beletryzację doświadczenia. Zajas przeciwstawia się „podejmowany[m] prób[om] negowania lub zamazywania przynależności gatunkowej tekstów oferowanych czytelnikowi jako literatura faktu” [J, s. 16], a także wraca do pytań, wydawałoby się, uznanych we współczesnym literaturoznawstwie za nieistotne. Przywołując opozycje: „prawdziwe–zmyślone” oraz „prawdziwe–zafałszowane”, stawia on ponownie problem epistemologicznego i etycznego statusu prozy dokumentarnej, rysującego się ostatnio w pracach polskich badaczy mniej wyraziście niż np. bardziej dla nich interesujące zagadnienie retorycznego, literackiego czy medialnego wymiaru literatury niefikcjonalnej<sup>3</sup>.

Badacz, rzecznik wyraźnej granicy między *fiction* i *non-fiction*, różnic każe tu szukać nie „wewnątrz tekstu, w fabule czy technikach narracyjnych”, a na płaszczyźnie pragmatyki odbioru dzieła przez czytelnika [J, s. 23]. Prozę niefikcjonalną ma więc charakteryzować sposób lektury oparty na zaufaniu do autora opowiadającego o realnej, przeżytej rzeczywistości. To zaufanie miałyby wynikać z przyjętego przez obie strony literackiej komunikacji kontraktu, rozumianego za Philippem Lejeunem jako „pakt referencjalny”, weryfikowany w odniesieniu do realnego czytelniczego obiegu danego utworu<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011. Wszystkie cytaty z tej książki, oznaczone skrótem „J”, lokalizowane są w tekście głównym. Zasadnicze założenia pracy zostały przedstawione już we wcześniejszych artykułach: *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcjonalną*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 40–55; *Zagubieni kosmonauci. Raz jeszcze o „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego i jego krytykach*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 218–231; *Wokół Kapuściński non-fiction. Próba podsumowania dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2, s. 265–278. Próbą wzmocnienia argumentacji Zajasa jest wypowiedź autorstwa Jędrzeja Morawieckiego, *Cesarz reportażu bez reportażu. O konserwacji i erozji zaufania na przykładzie „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Znaczenia. Kultura. Komunikacja. Społeczeństwo”, 2010, nr 4; wersja elektroniczna: <http://www.e-znaczenia.pl/?p=653> [dostęp 12.12.2013].

<sup>3</sup> Pominętą w bibliografii do książki P. Zajasa próbą nałożenia na pisarstwo Kapuścińskiego ram gatunkowych wykraczających poza tradycyjną opozycję faktografizmu i literackości jest praca Zbigniewa Bauera *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001.

<sup>4</sup> P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

Wypowiedzi poznańskiego autora, zarysowujące zagadnienia etyczne, związane ze sprzeniewierzeniem się przez dokumentalistów epistemologicznym założeniom literatury faktu, czynione na dodatek w stylu, który – jak sam pisze – „wielu osobom może się wydać napastliwym, przesadnie krytycznym, w końcu niesprawiedliwym wobec pisarzy, mających przecież prawo do (auto)kreacji i gatunkowej transgresji” [J, s. 34], w żaden sposób nie przybliżają nas do tego, czym owe ściśle faktograficzne narracje miałyby w samej rzeczy być. Z jednej bowiem strony Zajas odrzuca filozoficzno-metodologiczne zaplecze myślenia, kwestionującego lub zacieraającego owe podziały<sup>5</sup>, z drugiej – podważa wiarygodność prób rozróżniania obu typów utworów, zarówno na płaszczyźnie wewnątrzliterackiej, jak i w ramach zewnętrznej perspektywy instytucjonalnej (autorskiej, krytycznoliterackiej, badawczej, wydawniczej). Wbrew bowiem założeniu, że pakt zawierają dwie strony, prawo do definiowania literatury niefikcjonalnej zostaje przyznane jedynie czytelnikom, co miałyby uwolnić nas „od trudnego (i raczej [...] niemożliwego) obowiązku ustalenia wewnątrztekstowych cech gatunku” [J, s. 26]. Przeniesienie problemu na poziom pragmatyki odbioru i zawierzenie w tym względzie nieprofesjonalnemu odbiorcy nie powinno jednak stanowić zadowalającego rozwiązania dla badacza, który na tej podstawie chce nie tylko wartościować dzieła, ale i oceniać uczciwość ich twórców. Nieuprawnione wydaje się też całkowite utożsamienie decyzji pisarzy z marketingowymi działaniami wydawców, co przerzuca na tych pierwszych wszelką odpowiedzialność za poczynania drugich.

Wątpliwości budzi również, w kontekście szerokiego podtytułu pracy, ograniczenie przez Zajasa materiału egzemplifikacyjnego jedynie do opowieści reportażowych<sup>6</sup>. Zbyt arbitralne wydaje się też założenie, że w odniesieniu do każdego z autorów umowa referencjalna miałaby być identyczna. Oczywiście samemu badaczowi bardziej niż na wewnętrznych rozróżnieniach zależało na możliwości sformułowania ogólnego zarzutu o nieprzestrzeganiu

---

<sup>5</sup> Tradycja nietzscheańska posłużyła autorowi do sformułowania tytułowego *bon motu* książki. Wypowiedzi P. Ricouera cytowane są z pominięciem istotnych w jego ujęciu epistemologicznych konsekwencji założenia, że ludzkie postrzeganie rzeczywistości oraz sama rzeczywistość nigdy nie pozostają w relacji identityczności. Odniesienie do Jamesa Clifforda posłużyło badaczowi jedynie do przywołania efektownej hipotypozy – alegorii etnografii jako kobiety „siedzącej przy pulpicie wśród artefaktów z Nowego Świata, antycznej Grecji i Egiptu” [J, s. 66].

<sup>6</sup> Zaledwie na marginesie pracy pojawia się inny z wielkich gatunków *non-fiction*, biografia, o której uwikłaniu w grę prawdy i zmyślenia dowiadujemy się od badacza jedynie w odniesieniu do – jak sam pisze – „literackiej fantazji” autorstwa Wirginii Woolf, powieści *Orlando* [J, s. 177].

przez nich faktograficznej umowy z czytelnikiem (choć jednocześnie sam sposób jej złamania postrzega jako zróżnicowany). Przyjrzyjmy się zatem bliżej pretensjom formułowanym wobec każdego z pisarzy.

### *Imperium* albo „pojemne fikcje” Ryszarda Kapuścińskiego

Rozważania na temat twórczości Kapuścińskiego, poprzedzone odniesieniem do publicystycznej debaty na temat poznawczych założeń reportażu, inspirowanej biografią reportera autorstwa Artura Domosławskiego<sup>7</sup>, ujawniają problem, jaki Zajas ma z pisarzem, który „pisał często rzeczy fikcyjne, ale podawał je zawsze za prawdę”<sup>8</sup>. Demaskowanie fałszywości budowanego przez reportera autorytetu etnograficznego ma również ujawnić łatwowierność literaturoznawców i krytyków serio traktujących autorskie deklaracje o „pisanu z jeżdżenia”.

Tymczasem prześledzenie wywodu poznańskiego autora, którego egzemplifikacją staje się głównie *Imperium*, nie prowadzi uważnego czytelnika do wniosków tak oczywistych, jak chciałby tego Zajas. Oskarżenie Kapuścińskiego o konstruowanie „pojemnych fikcji” zostaje bowiem oparte głównie na „wypisach publicystycznych” z wypowiedzi poświęconych książce Domosławskiego<sup>9</sup>. Jeśli zaś chodzi o tę część wywodu, w której pojawiają się własne argumenty badacza, dotyczy ona nie tyle sposobów odchodzenia przez Kapuścińskiego od prawdy, co pretensji związanych z kreowaniem przez reportera własnego wizerunku. Podstawowy zarzut dotyczy tu bowiem „misternie zbudowanego autorytetu etnograficznego” [J, s. 65], opartego na trzech częściach składowych: „etnograficznej sygnatu[rze] bycia tam, ślad[zie] osobistego doświadczenia oraz antyturystycznej postaw[ie]” [J, s. 62].

Który jednak z elementów owego autowizerunku zostaje w końcu zakwestionowany? Chodzi tu przede wszystkim o „bezpośrednie doświadczenie” (jak pisze Zajas, jest ono w *Imperium* „niemal nieobecne” i zastąpione przez „wypisy lekturowe”. Koronnym argumentem ma tu być przeciwstawienie „zaledwie piętnastu informatorów, których Kapuściński wymienia z imienia i nazwiska” w pierwszej części książki, wielości „zbieran[ych] z większą pieczołowitością niż głosy tubylców” „wtórn[ych] literacki[ch] świadectw” [J, s. 65–66].

<sup>7</sup> A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.

<sup>8</sup> P. Zajas, *O naturze pośledniego owada*, s. 50.

<sup>9</sup> Polemice z autorem tej biografii została poświęcona praca B. Nowackiej i Z. Ziątka *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, Katowice 2013.

Po pierwsze, musimy odpowiedzieć sobie na pytanie o wiarygodność tezy dotyczącej owych, jakoby „niemal” nieistniejących, śladów „bycia tam” [J, s. 66]. O czym więc w takim razie traktują, zdaniem badacza, rozdziały zawarte w części *Z lotu ptaka*? Po drugie zaś, należy odnieść się nie tylko do samej statystyki, ale i do zagadnienia, czy ów oddźwięk cudzych doznań i przemyśleń rzeczywiście narzuca utworom autora *Hebanu* cechę wtórności. O tym, że nie zawsze musi to być przyjmowane za pewnik, przekonuje Małgorzata Czermińska, pisząca o podobnej praktyce literackiej w dokumentach osobistych:

Powtórzenie dokonuje się w myślach osoby. Tylko dzięki niej teksty komunikują się z tekstami, cytaty z cytatami. Dopiero dzięki osobie mogą tworzyć nawiązania i prowadzić swoje gry. Same nawiązania – jeśli rodzą się między tekstami – to i między tekstami giną. Dopiero czyjaś myśl gromadzi je i ocala<sup>10</sup>.

I jeszcze:

wyбір tych, a nie innych części prowadzi do utworzenia nowego, własnego wzoru<sup>11</sup>.

Czy zresztą sam fakt istnienia owego „autorskiego wzoru”, sprawiającego, jak pisała badaczka, że czytelnik „sięgając po książkę, która powstała z materiału zebranego na reportaż, znajdzie się w samym środku literatury”<sup>12</sup>, rzeczywiście może być wystarczającym dowodem na sprzeniewierzenie się przez reportera „autorytetowi etnograficznemu”?

Wykorzystanie w reportażu cytatów z cudzych tekstów nie jest oczywiście – i tu zgadzam się z Zajasem – zabiegiem neutralnym ideowo. Umożliwiło to pisarzowi, kiedy jeszcze nie wszystkie drzwi były przed nim otwarte, poszerzenie pola rosyjskich tematów o np. łagry czy opis Kremla. Ważniejsze jednak jest to, że pozwoliło polskiemu twórcy na więcej w krytycznym opisie Rosji, a więc mogło stanowić zabezpieczenie przed przewidywaną linią ataku tych jego czytelników, którzy oskarżą go o antyrosyjskie uprzedzenia.

W tym ostatnim kontekście niezbędne wydaje się przywołanie, za poznańskim literaturoznawcą, Maxima K. Waldsteina, autora artykułu, w któ-

<sup>10</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 114.

<sup>11</sup> Tamże, s. 110.

<sup>12</sup> M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 24.

rym zarzuca on Kapuścińskiemu orientalizację obrazu Rosji<sup>13</sup>. Pozostając przy sformułowanych w ramach mojej polemiki z Waldsteinem – według Zajasa – jakoby nazbyt „zideologizowanych” tezach dotyczących całej, dokonanej przez rosyjskiego krytyka, manipulacji tekstem polskiego pisarza<sup>14</sup>, pragnę zwrócić uwagę na fakt, iż autor *Zagubionych kosmonautów*, przyjmując jako jedyny właściwy pryzmat oceny *Imperium* ten dokonany przez „rosyjskiego socjologa pracującego na amerykańskim uniwersytecie” [J, s. 55], zrzęcznie ominął problem stopnia wiarygodności i siły oddziaływania głosów, które, wybrzmiewając z wnętrza Rosji, specyfikę rosyjskości budują właśnie na owej rozbieżności kultur. Jedynie wspomniane zostały: „stara książka Bierdiajewa” [J, s. 69], słowianofilskie teorie Iwana Kiriejewskiego [J, s. 74] czy współczesny, krytyczny wobec „kamiennej Rosji” głos Jurija Afanasjewa<sup>15</sup>.

Odnosząc się szerzej do prawdziwości reporterskiego obrazu Innego u Kapuścińskiego, należałoby postawić, w kontekście wywodu Zajasa, jeszcze jeden problem. Badacz neguje, za Waldsteinem, wiarygodność opartego na różnicy kulturowej obrazu imperium. Kto jednak miałby być w takim razie depozytariuszem gwarantowanej, w mniemaniu polskiego autora, przez pakt referencjalny, prawdy o Rosji? Trudno uznać za takiego Waldsteina, który pisał jedynie o tym, czym w jego mniemaniu Rosja nie jest, Afanasjewa, którego ujęcie wybrzmiewa zachodnioeuropejskim utyskiwaniem na jej „tatarsko-bizantyjską” tradycję, czy wreszcie innego polskiego reportera, Mariusza Wilka, występującego, co prawda, w pracy Zajasa jako krytyk relacji podróźnej Kapuścińskiego, ale w swych własnych narracjach również niestroniącego od klisz i stereotypów. W tym kontekście ciekawym dopełnieniem owej wielogłosowości mogłaby być np. książka Ewy Thompson *Trubadurzy imperium*<sup>16</sup>, ujawniająca te rosyjskie, historyczne i literackie, narracje, które od ponad dwustu lat z powodzeniem wzmacniają imperialną świadomość Wielkorusów.

---

<sup>13</sup> M. Waldstein, *Observing Imperium. A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuściński's Account of Soviet and Post-Soviet Russia*, „Social Identities” 2002, Vol. 8, Nr 3, s. 481–499 oraz w wersji rosyjskiej: *Новый Маркиз де Кюстин, или Польский травелог о России в постколониальном прочтении*, „Новое Литературное Обозрение” 2003, nr 60, s. 125–144.

<sup>14</sup> Zob. A. Chomiuk, *Nowy markiz de Custine albo o pewnej manipulacji*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 310–319.

<sup>15</sup> J. Afanasjew, *Kamienna Rosja, martwy lud*, [http://wyborcza.pl/magazyn/1,133483,6203895,KAMIENNA\\_ROSJA\\_MARTWY\\_LUD.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,133483,6203895,KAMIENNA_ROSJA_MARTWY_LUD.html) [dostęp 10.12.2013].

<sup>16</sup> E. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. A. Sierszulska, Kraków 2000.

Może też warto dla poszerzenia kontekstu badawczego przywołać inne, poza Lejeune'owską, współczesne koncepcje faktograficzności, nieutożsamianej już po prostu z dokumentacyjną wartością opowieści o odmiennych światach, a odnoszącej się do dominujących w danym momencie antropologicznych i politycznych koncepcji ich reprezentacji. Uwzględnienie tego pragmatycznego aspektu faktografii pozwoliłoby spojrzeć na zróżnicowane dyskursy o Rosji jako nie tylko na „prawdziwe” czy „nieprawdziwe”, ale i rozmaicie zideologizowane<sup>17</sup>. Dostrzegamy w nich zarówno wizję zwykłego, europejskiego państwa, jedynie trochę większego niż inne, jak i jego „zorientalizowany” obraz.

Kapuściński opisał „zmieniające skórę” imperium, wychwytyując istotne symptomy tej zmiany (i dokonując ich swoistej symbolizacji służącej naśladowcom reportera jako zasób poręcznych klisz<sup>18</sup>). Zobaczył to państwo przez pryzmat tradycji wielowiekowego politycznego ucisku, wpływającego na powstanie określonego typu mentalności: biernej i nieindywidualistycznej.

Jędrzej Morawiecki następująco pisał o własnej recepcji obrazów Kapuścińskiego:

Mnożysz pytania i przestajesz wierzyć, odróżniać granicę tego, co wyolbrzymione, zaczarowane, uwypuklone, od tego, co realne, pisane z intencją odwzorowania 1:1. Ten świat ma zakłócone proporcje<sup>19</sup>.

Jeśli z częścią tego wywodu, dotyczącą – najkrócej mówiąc – dokonanej w *Imperium* wybiórczej hiperbolizacji, byłabym skłonna się zgodzić (choć jednocześnie bardzo bym chciała zrozumieć, jak w reporterskiej praktyce osiąga się owo „1:1”), to za pójście o (publicystyczny) krok za daleko uznaję w tekście, mającym „w zamierzeniu mieścić się w ramach wywodu naukowego i sygnalizować pewne bardziej uniwersalne pytania, wykraczające poza osobistą egzemplifikację”<sup>20</sup>, inny fragment, ironicznie traktujący zarówno poczucie misji Kapuścińskiego, jak i jego empatyczne nastawienie:

---

<sup>17</sup> W tym rozumieniu ideologii, jakie proponuje np. Michał Paweł Markowski, tzn. jako „wyobrażeniowy konstrukt, za pomocą którego rzeczywistość zostaje określona jako sensowna”. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 316.

<sup>18</sup> Zob. J. Morawiecki, *Cesarz reportażu...*, <http://www.e-znaczenia.pl/?p=653>.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

Idziemy ramię w ramię z wrażliwym reporterem-humanistą, który nie jest herosem dla licealistów, nie jest Ilją z bylin, nie jest bohaterem dla mas. On jest nowy. Jest nasz, taki jak my – jak intelektualiści, patrzący z troską i zachwytem na „polifoniczny”, różnorodny świat w ruchu. Z pozoru słaby, delikatny. Nie ukrywa swych lęków, ale jedzie dalej: pomimo choroby, zmęczenia, mimo gruźlicy czy malarii. Musi jechać. By pokazać nam prawdziwy świat<sup>21</sup>.

Zilustrowana powyżej, przyjęta przez Zajasa i Morawieckiego zasada podejrzliwości wobec wypowiedzi reportera, utrudnia posługiwanie się cytataми z *Imperium* jako argumentami dowodzącymi dobrych intencji, poczucia empatii wobec ogromu cierpień ofiar sowieckiej władzy czy też ułatwiającymi dostrzeżenie w utworze zapisków dających nadzieję na możliwe zmiany na lepsze.

Z perspektywy ponad dwudziestu lat od czasu wydania książki i w kontekście kolejnych zdarzeń politycznych w Rosji i na jej obrzeżach, współczesny czytelnik bardziej chyba niż empatię i nadzieję aktualizuje pesymizm i poczucie bezradności wobec odmienności rosyjskiego świata. Z taką lekturą współbrzmia późniejsze niż samo *Imperium* refleksje jego autora na temat poznawczych uwikłań własnej prozy:

Tym, czego możemy oczekiwać od własnego pisania, jest tylko to, że w niewielkim stopniu uda nam się przybliżyć do obrazu czy wizji, które uznaliśmy za warte przekazania. Dlatego to, co piszę, nazywam tekstami, bo termin ten oddaje w sposób najogólniejszy sytuację pisania. Nie jestem fikcjopisarzem, ani dziennikarzem gazetowym. Piszę swoje teksty, swój gatunek, swoją literaturę<sup>22</sup>.

Pamiętając o uwagach Zajasa na temat ważności komunikacyjnego aspektu tekstu „tworzonego przez autora i odbieranego przez czytelnika w pewnym horyzoncie oczekiwań” [J, s. 17], spodziewalibyśmy się traktowania przez badacza serio jego własnych deklaracji o konieczności uwzględniania „całości «dossier» [...] pisarza, w którym można odczytać [jego] intencje [...] lub w których wyrażają się reakcje czytelnicze [...]” [J, s. 27]. Problem polega m.in. na wybiórczym zawierzaniu owemu okołotekstowemu „dossier” jedynie tam, gdzie eksponuje ono „czyste” podziały między twórczością fikcyjną i niefikcyjną, przy kwestionowaniu tych wypowiedzi, które sygnalizują niejednoznaczność owych podziałów i zmienność czytelniczych nastawień wobec literackiego dokumentu.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, wybór i wstęp K. Strączek, Kraków 2003, s. 66.



## „Imaginacyjne historie” Martina Pollacka

W ramach bliskiego mi, hermeneutycznego ujmowania relacji między rzeczywistością a światem tekstów, wart uwagi jest również inny krytycznie oceniony przez Zajasa utwór. Chodzi tu o *Śmierć w bunkrze* Martina Pollacka<sup>23</sup>, książkę o ojcu austriackiego pisarza, sturmbannführerze SS, dowódcy oddziału specjalnego mającego na sumieniu m.in. grupę polskich zakładników rozstrzelanych w podwarszawskich Radziejowicach. Dostrzeżone przez Zajasa zbieżności z tekstami Kapuścińskiego mają tu dotyczyć podobnie „beztroskiego” stosunku do paktu referencjalnego, przywoływania historii nie prawdziwej czy fikcyjnej, lecz „możliwej”, w której dopuszcza się uzupełnianie informacji źródłowych literacką imaginacją i zacieraania granic między faktami a ich „późniejszym ubarwieniem” [J, s. 86]. Gdy jednak skonfrontujemy pretensje badacza dotyczące „ubarwienia” z kontekstem, w którym to słowo pojawiło się u samego Pollacka, dostrzegamy, że austriacki pisarz nie wiąże go z jakimś udokumentowanym zdarzeniem historycznym, a jedynie z rodzinną anegdotą utrwalającą młodzieńczy wybrzyk jego ojca. Zbyt uogólnieniem badacza jest również to, które dotyczy, cytowanej za autorem *Śmierci w bunkrze*, „reszty należącej do fantazji”<sup>24</sup>. Otóż „fantazja” Pollacka, czy może jego hipoteza, nie dotyczy w tym konkretnym fragmencie zapisków o ojcu odnalezionych w archiwalnych dokumentach, lecz nadpisanego nad nimi pytania *unde malum*, a więc wątpliwości dotyczących powodów, dla których „porządny Niemiec”, zyskujący na mocy obłędnej ideologii prawo do decydowania o życiu i śmierci obcych mu ludzi, zaczął skwapliwie z owego prawa korzystać. Zaś ten odwieczny problem z pewnością nie pozwala się rozstrzygnąć na poziomie faktografii.

Szczególnie mocno zarzuty o sprzeniewierzenie się paktowi referencjalnemu wybrzmiewają w odniesieniu do fotografii składających się na wstydliwy „album rodzinny” austriackiego twórcy. Z jednej strony stanowią one dla niego ekwiwalent przeszłości, zaś z drugiej są postrzegane jako medium nieciągłości i kreacji, zapis obrazów, których sens wynika z narzuconego po latach uspołniającego kontekstu. Fotografie „zaznaczające obecność” stają się więc jednocześnie podstawą wątpliwości poznawczych Pollacka. Analiza tego, co zatrzymane w kadrze prowokuje go do pytania o historie poza kadrem. Włączenie zdjęć w nurt fabuły okazuje się jednak często niemożliwe. Po latach stają się one jedynie niemy śladem swojego czasu. Tak dzieje się

<sup>23</sup> M. Pollack, *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2006.

<sup>24</sup> Tamże.

np. w związku z fotografiami dokumentującymi podróż rodziców pisarza w 1942 roku do Gottschee, o których czytamy:

Wszystko wokół tej podróży, udokumentowanej tylko dwiema migawkami, wydaje się tajemnicze, ba, dziwaczne: zarówno moment, jak i cel. Patrząc na oba zdjęcia i zachodzę w głowę, co mogło skłonić moją matkę do tego wyjazdu w nieznaną, na terytorium, gdzie szalała wojna partyzancka. Czy ukrył to przed nią? I jeszcze coś, co bardzo chciałbym wiedzieć: o czym rozmawiali podczas jazdy, która musiała zabrać wiele godzin?<sup>25</sup>

W kontekście całego, nieprzychylnego hipotezom Pollacka, wywodu polskiego badacza o zapisanej w *Śmierci w bunkrze* „fikcyjnej paraboli” [J, s. 98] rodzą się ważne pytania, nie tylko o same realne możliwości odtworzenia po latach „historii prawdziwej”, o prawa twórcy literatury faktu do „domniemania[a], rekonstrukcji[i] historii tkwiącej w starych fotografiach, [do] nadawania[a] kontekstu pojedynczym artefaktom” [J, s. 86], ale również o sensowność traktowania całej literatury faktu jako jednorodnego pola twórczości dokumentarnej. Trudno przecież uznać *Śmierć w bunkrze* za tradycyjną historię reporterską, której twórca w pełni oddziela się od przedstawianego świata. Pollack, nie kryjąc tego, proponuje nam opowieść o poszukiwaniu własnej tożsamości i próbę odniesienia się do rozpoznanego w sobie zbrodniczego dziedzictwa. Kluczem do zrozumienia utworu jest tu, jak zauważył przecież Zajas, pojęcie postpamięci jako pamięci o tym, „co powstało poza moim doświadczeniem, ale jest częścią mojego doświadczenia”, pamięci zapośredniczonej „nie przez przypomnienie, ale przez wyobrażenie i kreację”<sup>26</sup>.

Literacki rozrachunek austriackiego pisarza z trudną i wstydliwą rodzinną historią, jego rekonstrukcyjna wędrówka w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o to, co „kazało całej rodzinie pójść drogą nienawiści i przemocy”<sup>27</sup>, to przede wszystkim opowieść o przepracowanym i zinterpretowanym przez syna zbrodniarza wojennego doświadczeniu historycznym. Zza narracji o jednostkowym poszukiwaniu prawdy w historycznych dokumentach wyłania się też inna opowieść: o narodowej amnezji, o wstydliwym wyparciu z pamięci przez Austriaków tych kart historycznych, które mogłyby zburzyć ich doskonale samopoczucie jako pierwszych ofiar Hitlera.

<sup>25</sup> M. Pollack, *Śmierć w bunkrze*, s. 169.

<sup>26</sup> K. Kaniowska, *Postpamięć indywidualna – postpamięć zbiorowa jako kategorie poznania w antropologii*, w: *Pamięć i polityka historyczna. Doświadczenia Polski i jej sąsiadów*, red. S. M. Nowinowski, J. Pomorski i R. Stobiecki, Łódź 2008, s. 68.

<sup>27</sup> M. Pollack, *Śmierć w bunkrze*, s. 235.

Wątpliwości Zajasa wzbudzają nie tylko komentarze do zdjęć rodzinnych, ale i do fotografii kupionych przez Pollacka jako „historyczne pamiątki”, reprodukowanych i opisanych w artykułach *Gdy kobiety uśmiechają się z rowu* oraz w *Obrazkowej historii*<sup>28</sup>. Przedmiotem krytyki staje się – jak czytamy – łatwość przechodzenia od spekulacji do twierdzeń, od „historii domniemanej” do „dowodów” opartych na „pisarskiej imaginacji” [J, s. 111].

Odnosząc się np. do zawartych w pierwszym tekście fotografii kilku Żydówek podczas przymusowej pracy – kopania okopów w okolicach Zamościa w 1941 roku, badacz negatywnie ocenia spekulacje pisarza rekonstruującego intencje kierujące autorem owych zdjęć (w ujęciu Pollacka najprawdopodobniej pilnującego kobiet niemieckiego strażnika) i formułującego hipotezę o chęci poniżenia przez niego kobiet zmuszonych do ciężkiej pracy: „To przykład literatury niefikcyjnej będącej w swojej istocie fikcją najczystsza, tyle że podstępnie (dla czytelnika) opatrzoną etykietą «prawdziwe»” [J, s. 112].

Czy jednak owa „najczystsza” fikcja nie wspiera się na kilku prawdopodobnych założeniach wynikających z lektury znajdujących się na odwrocie fotografii opisów, wskazujących na ich przynależność do bogatego zbioru typowych pamiątek niemieckich żołnierzy z czasów II wojny? Kto, poza wojskowymi utrwalającymi swą wojenną działalność, mógł być autorem tego typu zdjęć? Trudno uwierzyć, by był to przypadkowy przechodzień czy ktoś świadomie rejestrujący zbrodnie nazistów. Skoro jest wielce prawdopodobne, że fotografem była osoba mająca realną władzę nad owymi Żydówkami, to może przypisanie jej intencji zaimplementowania tej władzy przez zarejestrowanie poniżającej sytuacji kobiet także nie jest tylko pustą spekulacją. Nasza wiedza o zdjęciach tego typu, robionych np. w getcie warszawskim, pozwala na przypuszczenie bliskie pewności, że tak właśnie było.

Zarzut, jaki czyni polski autor wobec sposobów wykorzystywania przez Pollacka artefaktów z przeszłości, brzmi następująco: „Dręczące nas widoki oferują nie tyle materiał odsłaniający przeszłość, niosący ślad przeszłości, co raczej zawierają pełen pęknięć proces jej transmisji” [J, s. 108]. Brak akceptacji dla owego „procesu transmisji przeszłości” w opowieść jest oczywiście dobrym prawem Zajasa, uznanie w nim jedynie „paranoidalnego odczytania” fotografii [J, s. 111], już nie.

Jak napisał Dominick LaCapra, na którego polski badacz niejednokrotnie powołuje się w swojej pracy:

---

<sup>28</sup> M. Pollack, *Gdy kobiety uśmiechają się z rowu*, „Res Publica Nowa” 2009, nr 8, s. 60–64; *Obrazkowa historia*, w: tegoż, *Dlaczego rozstrzelali Stanisławów*, przeł. A. Kopacki, Wołowiec 2009, s. 96–114.

Ważne jest [...], aby potomkowie oprawców i ofiar mieli wspólną płaszczyznę empatycznego spotkania, gdzie mogliby podejmować kwestie związane z wydarzeniami, które podzieliły ich rodziców czy przodków, ponieważ doświadczają psychicznego ciężaru, przyglądając się wydarzeniom, za które nie są odpowiedzialni, ale w obliczu których mogą czuć się jednak w pewnym sensie wezwani do odpowiedzi<sup>29</sup>.

Podkreślam tu słowo „empatycznego”, ponieważ pojawia się ono zamiast wygodniejszego dla Zajasa słowa „faktograficznego”. Niech to więc czytelnik, który z jednej strony został potraktowany przez autora *Zagubionych kosmonautów* jak bezradne dziecko w mgłę perfidnych zmyśleń, zaś z drugiej – zyskał władzę rozstrzygania literaturoznawczego sporu o granicę między faktografią a fikcją, ocenia, czy stosowane przez Pollacka chwytły są oszustwem czy też może dobrym prawem autora do poszukiwania własnych (również literackich) sposobów zbliżenia się do przeszłości.

Badacz negatywnie wartościuje ową, jak ją określił, „imaginacyjną, możliwą historię o ofiarach” [J, s. 112], wyżej z punktu widzenia etycznego stawiając np. *Laskawe* Johnathana Littlela, jednoznacznie fikcyjną opowieść o wojennym pożądaniu i wojennej rozkoszy władzy nad życiem innych. Nie dostrzega on jednak tego, że ukazanie kata – oficera SS tak, by mógł on „uwodzić” czytelnika głębią „wyrafinowanej” kultury i przekonywać go do swojego punktu widzenia – ułatwia nam prześlizgnięcie się nad racjami drugiej strony, strony ofiar, którą Pollack w swojej hipotetycznej rekonstrukcji uznał za ważniejszą.

### „Prawdziwe historie” jako literatura, czyli „koniunkturalizm” Franka Westermana

Frank Westerman to jeden z wysoko cenionych holenderskich autorów nurtu *non-fiction*, a jednocześnie, w ujęciu Zajasa, pisarz, który „choć (póki co) pozostaj[e] wierny faktom” [J, s. 34], to jednocześnie „w sposób najbardziej stanowczy usiłuje przesunąć granicę dzielącą fikcję od literatury niefikcyjnej” [J, s. 133]. Sytuując opowieści Westermana „pomiędzy faktem, fikcją i prestiżem” [J, s. 128], ostrze krytyki kieruje tu badacz na nieczne intencje pisarza, który korzysta „z panującej obecnie na holenderskim rynku książki koniunktury «na prawdę»”, a jednocześnie „z dużym powodzeniem” wyciąga rękę „po nagrody i nominacje przeznaczone dla powieściopisarzy” [J, s. 34].

<sup>29</sup> D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 15.

Jak więc należy rozumieć, Westerman nie zawłaszcza – jak mieliby to czynić pozostali pisarze – nienależnego mu „autorytetu etnograficznego”. Robi natomiast, zdaniem poznańskiego badacza, coś odwrotnego, wykorzystuje w celach komercyjnych autorytet literatury bezprzymiotnikowej. Podkreślmy jednak to, co przyznaje również Zajac: wszelkie zabiegi promujące literaturę niefikcyjną jako po prostu literaturę odbywają się niejako na oczach czytelnika, który jest o tym informowany zarówno w metatekstowych wstawkach, jak i w wypowiedziach publicystycznych holenderskiego pisarza.

Z kilku przywołanych w pracy książek Westermana skupię się na przetłumaczonych na język polski *Inżynierach dusz*<sup>30</sup> i *Araracie*<sup>31</sup>. Pierwsza z nich to opowieść o podróży autora po dawnym państwie radzieckim w poszukiwaniu śladów *pierebroski*, przekierowywania biegu rosyjskich rzek, a także rodzaj literackiej gry z fałszującymi sowiecką rzeczywistość produkcjami nurtu Nowego Lefu autorstwa rosyjskich – jak ich określił Stalin – „inżynierów dusz”. Spośród kilku historii owych literatów najbardziej rozbudowana zostaje ta dotycząca Konstantego Paustowskiego, autora *Kara-Bugaz*, opowieści o industrializacji dziewiczego obszaru Morza Kaspijskiego. Jak pisze Westerman:

Paustowski [...] przekształcił w swojej wyobraźni zatokę Kara Bogaz Goł w rzecz „sprzeczną z naturą”. Zmobilizował cały swój niemały potencjał imaginacji, by samemu móc uwierzyć w to, czym mamił czytelników<sup>32</sup>.

Przywołana za *Inżynierami dusz* rozmowa Westermana z członkami Muzealnego Centrum Literackiego Konstantego Gieorgijewicza Paustowskiego w Moskwie, broniącymi dokumentarnego statusu *Kara-Bugaz*, staje się dla polskiego literaturoznawcy kolejnym argumentem na rzecz „zdrady” przez holenderskiego pisarza literatury faktu. Rzeczywiście, Westerman skupiając uwagę czytelnika na anegdocie eksponującej „ortodoksyjne podejście” owych spotkanych Rosjan do podziału na opowieści faktograficzne [ros. słowo „powieść”] i fikcyjne powieści [po rosyjsku „roman”], zaciera różnice między „prawdą” motywowaną ideologicznie (propagandowa książka Paustowskiego, stworzony na jej podstawie film, rozmaite oficjalne statystyki, np. dotyczące zbiorów bawełny w Azji Środkowej) a „uczciwą” literacką fikcją. Należy jednak zdawać sobie również sprawę z tego, że owi moskiewscy dyskutanci, „opowiadający się po stronie «czystości» gatunkowej i utrzymania

<sup>30</sup> F. Westerman, *Inżynierowie dusz*, przeł. S. Paszkiet, Warszawa 2007.

<sup>31</sup> F. Westerman, *Ararat*, przeł. P. Oczko, S. Paszkiet, Warszawa 2009.

<sup>32</sup> F. Westerman, *Inżynierowie dusz*, s. 88.

granicy między fikcją a nie-fikcją” [J, s. 142], są nie tyle zwolennikami starej dobrej faktografii, co raczej ideologicznej ortodoksji, niedopuszczającej do świadomości uwikłania narracji o nawodnieniu pustyni w propagandowy kontekst *pierebroski*.

Wniosek jednak, że holenderski pisarz w ten sposób „rozprawia się z granicą oddzielającą fikcję od niefikcji” [J, s. 139] uznają już za nazbyt uogólniony, szczególnie w obliczu kolejnych twierdzeń Zajasa i łatwości przejścia przez niego od owej dyskusji na temat wartości poznawczych literatury sowieckiej do praktyk „postmodernistyczn[y]ch gatunk[ów] dokumentacji parahistorycznej” [J, s. 140]. Przesunięcie uwagi Westermana w kolejnej książce na siebie jako twórcę „własnej historii” ze światem w tle (w książce *El Negro en ik*) prowadzi polskiego badacza jeszcze o krok dalej, bo do oskarżenia Westermana o „«fikcyjny» pakt referencjalny” [J, s. 157] w rodzaju tego, charakterystycznego dla książki Mishy Defonseca *Przeżyć z wilkami* czy wojennych pseudo-wspomnień Vladimira Wilkomirskiego. Swobodne zrównanie Westermana i Wilkomirskiego w „kreowani[u] (częściowo) fikcyjnych światów i sprzedawani[u] ich jako «literatury niefikcjonalnej»” [J, s. 160] łączy się po raz kolejny z oskarżeniem o żerowanie „na pragnieniu prawdy” i czerpaniu z tej niejednoznaczności „profitów rynkowych” [J, s. 162].

W kontekście otwartych – jak przyznaje Zajas – deklaracji holenderskiego pisarza, iż porusza się w sferze mieszanej, a także w odniesieniu do spostrzeżenia o dwojakich motywacjach wyborów lekturowych czytelników reportaży: „pragnienia autentyczności i [chęci] obcowania z literaturą” [J, s. 31], równie wątpliwe jak powyższe zarzuty wydaje się też twierdzenie, że pisarz nadaje swoim „tekstom raz status fikcjonalny, raz niefikcjonalny (w zależności od panującej na rynku wydawniczym koniunktury)” [J, s. 147]. Czy naprawdę istnieje jakaś zmieniająca się z roku na rok czytelnicza koniunktura, wpływająca na opłacalność nadawanych utworom etykietek dokumentaryzmu lub fikcyjności?

Moment autotematycznego, nie zaś autobiograficznego zwrotu, który został dostrzeżony w książce *Ararat*, zaprowadził poznańskiego badacza aż do... Nabokova:

Historia, również ta niefikcjonalna, powstaje ze słów, dla rytmu i dla wrażenia, które będzie potrafiła wyrzeć na czytelniku, dla iskier, które w nim wznieci. Spółgłoski toczące się na języku autora-narratora w otwarty sposób przywołują obraz Humberta Humberta z początku pierwszej części *Lolity* Vladimira Nabokova: „Lolito, światłości mojego życia, ogniu moich lędźwi, moja duszo. Lo-li-to: koniuszek języka robi trzy kroki po podniebieniu, przy trzecim stuka w zęby, Lo. Li. To” [J, s. 166].

Co miałyby jednak wynikać z tego zestawienia? Dokładnie nic, co sam Zajas formułuje następująco:

Tak więc podczas gdy Nabokov nadawał swojej powieści niefikcyjny sztafaż, Westerman czyni rzecz dokładnie odwrotną: dryfuje od rzeczywistości ku fikcji, nie rezygnując jednocześnie z etykiety „prawdziwe” [J, s. 167].

Kończąc swoje uwagi na temat *Araratu*, ubiera polski badacz holenderskiego pisarza w szatę historycznego tekstualizmu w stylu Haydena White'a, podkreślając przy okazji anachroniczność owej postawy, charakterystycznej dla „postmodernistycznej literatu[ry] lat siedemdziesiątych”, w utworze napisanym w roku 2007 [J, s. 173].

Wsluchując się jednak w zapisane w *Araracie* słowa: „Według mnie każde życie ludzkie było zbudowane z narracyjnego ciągu mającego początek (narodziny) i koniec (śmierć). Zapisany czy nie, bieg takiego życia wskazywał zawsze podstawowe cechy opowieści. W ten sam sposób tchnęło się życie w prawdziwe lub nieprawdziwe zdarzenia, wyrażając je słowami”<sup>33</sup>, rozpoznaję w nich inspirację, której stawką nie jest jedynie literaturyzacja życia, ale i ludzkie samorozumienie. Byłaby to więc narracja mająca sprostać odpowiedzi na pytanie o to, kim jest człowiek i co stanowi o jego samoidentyfikacji, narracja wiążąca za pomocą kategorii tożsamości opowieść o życiu z życiem jako opowieścią.

Jak bowiem pisał jeden z twórców tego nurtu refleksji nad człowiekiem, David Carr:

Doświadczyć, działać, żyć to, w najbardziej ogólnym sensie, utrzymywać i, jeśli to konieczne, przywracać spójność narracyjną samego czasu, chronić ją przed wewnętrznym rozpadem na części składowe. Na poziomie wydarzeń i doświadczeń stawką jest czasowa spójność mojego otoczenia, jego sens; na poziomie moich działań i projektów, ich realizacja i sukces. Stawką na płaszczyźnie „życia” jest spójność mojej jaźni, jedność i integralności mojej tożsamości<sup>34</sup>.

\*  
\* \*

Lejeune, traktowany przez poznańskiego autora jako niekwestionowany autorytet, określił zdarzające się badaczom dogmatyczne zafiksowanie na

<sup>33</sup> F. Westerman, *Ararat*, s. 167.

<sup>34</sup> D. Carr, *Time, Narrative, and History*, Bloomington/Indianapolis 1986, s. 96. Tłumaczenie autorki.

próbach wyznaczania ścisłych granic między tym, co literackie i dokumentalne, mianem „ślepej przegródki”. Powstaje ona przy okazji tych klasyfikacji, których autorzy zapominają, że alternatywa: albo-albo nie wyklucza także „możliwości *i jedno i drugie!*”<sup>35</sup>. Możemy tu też przywołać następujące pytanie autora *Paktu autobiograficznego*, będące zapisem jego wątpliwości w tym względzie: „[...] kto może powiedzieć, gdzie kończy się, dla każdej epoki i dla każdej kategorii czytelników, przejrzystość i prawdopodobieństwo, a gdzie zaczyna się fikcja?”<sup>36</sup>

W kontekście dyskusji o prawdziwości literatury faktu nasuwają się też słowa Paula Ricoeura, piszącego o roli w refleksji nad innością fikcyjnych „myślowych doświadczeń” (rozumianych jako konstruowanie, a nie ordynarne zmyślanie), których „nie mogą zaćmić «rzeczywiste» stosunki rozmowy i interakcji. Wręcz przeciwnie, odbiór dzieł posługujących się fikcją przyczynia się do wyobraźniowego i symbolicznego ustanowienia faktycznych procesów wymiany słowa i działania”<sup>37</sup>.

Zajas, jako wyznawca tezy, że o czym nie można mówić (prawdziwie), o tym należy milczeć, nie godzi się na snucie „możliwych historii” wykraczających poza unaocznienie faktów. Oskarża posługujących się nimi pisarzy o kłamstwo pozwalające na osiągnięcie „podstępnych korzyści z paktu referencjalnego, nic za to nie płacąc” [J, s. 32]. Przypisywanie twórcom niecznych intencji nie przybliży nas jednak w niczym do odpowiedzi na istotne pytania. Jaki rodzaj narracji jest możliwy w odniesieniu do tkwiących w archiwalnych dokumentach, w fotografiach czy w ustnych przekazach potencjalnych obrazów świata, pozbawionych przez czas lub odległość pierwotnego kontekstu? Czy rzeczywistość rekonstruowana jako domniemanie bliższa jest prawdzie czy fikcji? A może nieważne jak klasyfikowany, jest to po prostu jedyny możliwy typ opowieści w sytuacji pisarza dostrzegającego rozdźwięk między poczuciem nieredukowalnej odmienności odległego w czasie lub przestrzeni Innego a pragnieniem jego poznania? To rozważanie przyjęli Kapuściński, Pollack i Westerman, dla których dokumenty nie są jedynie neutralnym nośnikiem informacji czy zobiektywizowanym sposobem prezentacji faktów. Wprost przeciwnie, wszystkie przekazy wiążą się z określoną sytuacją, są za pośrednictwem w czymś punkcie widzenia, a ich ważność wynika z przy-

<sup>35</sup> P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, s. 189. Podkreślmy przy okazji, że zafiksowanie to odnosi Lejeune również do własnych, bardziej dogmatycznych poglądów sprzed kilkunastu lat.

<sup>36</sup> Tamże, s. 191.

<sup>37</sup> P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowo opracowała i wstępem poprzedziła M. Kowalska, Warszawa 2003, s. 548.



pisanej im w opowieści roli. Ujawniając nieprzekraczalność pewnych granic w ramach trybu narracji referencjalnej, autorzy ci otwierają się na opowieść inspirowaną owymi zachowanymi śladami przeszłości przy wyraźnej wiedzy, że – jak w wypadku fotografii z domowego archiwum:

[n]ie chodzi [...] o stworzenie jakiejś hipotetycznej istniejącej w przeszłości jedności (tak jak puzzle), ale o stworzenie „jedności na przyszłość”: a więc jedności i całości, które byłyby konsekwencją wielości rozproszonych w danej chwili fragmentów<sup>38</sup>.

Dystans między patrzącym i widzianym jest tu przewyższony przez hipotezy i rekonstrukcje psychologiczne, przez wyobrażenia i doznania pisarza, a więc za pomocą narzędzi dostępnych literaturze, nie faktografii.

Zamiast więc dopatrywać się w założeniu, że niewiedza jest częścią każdej dokumentacyjnej opowieści, jedynie usprawiedliwień dla interesownych kłamstw, spróbujmy odnaleźć w nim korzyści nie chwilowe, a głębsze. Byłyby to korzyści, których przecuciem już u zarania europejskiej literatury stały się słowa przypisane przez tradycję Gorgiaszowi: „Może ten, kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje?”<sup>39</sup>.

## Fiction or Non-fiction? Observations on the Margin of a Certain Dispute

### Summary

The article, being part of the debate on cognitive assumptions of the nonfiction literature is a polemic with the theses of Paweł Zajas's work *Jak świat prawdziwy stał się bajką: O literaturze niefikcjonalnej* [How the real world has become a fable. On nonfiction literature], questioning, in reference to Lejeune's referential pact, the epistemological dimension of a part of modern reportage literature.

---

<sup>38</sup> A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 117.

<sup>39</sup> Cyt. za E. Sarnowską-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 19.