

Mateusz Zimnoch, *Podwójna czasowość narracyjna reportażu ponowoczesnego. Tochman – Szczygieł – Hugo-Bader i absolutna terażniejszość*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” nr3/2013 (7), ss. 44-66

Mateusz Zimnoch  
Uniwersytet Jagielloński

# **Podwójna czasowość narracyjna reportażu ponowoczesnego Tochman – Szczygieł – Hugo-Bader i absolutna terażniejszość**

1.

Aby zarysować proponowaną w niniejszej rozprawie koncepcję podwójnej czasowości narracyjnej, wyjść należy od prześledzenia jednej z dyskusji wywołanych fenomenologicznymi analizami struktur czasowych Husserla i Heideggera. Mowa o debacie nad piarstwem historycznym, która zaowocowała odejściem od modelu post-pozytywistycznego w kierunku nowszych, bliższych realiom płynnej nowoczesności koncepcji. Różnice, dzielące badaczy przyjmujących tę antypozytywistyczną perspektywę, zdają się być możliwe do pogodzenia. To zaś może mieć szczególną wartość nie tylko dla samej filozofii historii, lecz także – i to jest dla nas najważniejsze – dla teorii reportażu.

Niniejsza analiza zmierza zatem do wykazania, iż opozycyjność niektórych stanowisk ponowoczesnych, odnoszących się do piarstwa historycznego, ma charakter czysto pozorny. Wykazanie ich hipotetycznej spójności pozwala na wydobycie *quasi*-konstruktu, będącego podstawą większości reportaży. Przemiany, jakim obecnie podlega analizowany gatunek, okazują się być w dużej mierze pochodną nakreślonego modelu narracyjnego, co przesądza o jego przydatności metodologicznej. Przedstawione na końcu interpretacje wybranych reportaży, wychodzące od zarysowanego wcześniej schematu konstrukcji czasowo-narracyjnej, pozwolą na zbadanie przyczyn specyficznych przesunięć dokonujących się w nowszych tekstach.

Aby przejść zatem do analizy wspomnianej wyżej dyskusji, niezbędne jest przywołanie pewnych założeń ontologicznych i epistemologicznych, będących ewidentnym źródłem inspiracji dla antypozytywistycznego nurtu w filozofii historii. Szczególnie ważne są tu dwa źródła: *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* Edmunda Husserla oraz *Bycie i czas* Martina Heideggera. Obydwaj myśliciele podkreślają temporalny charakter ludzkiej egzystencji, w znaczący sposób zmieniając model postrzegania podmiotu. Heideggerowska ontologia Dasein, kreślona przez filozofa za pomocą dwóch podstawowych rysów egzystencjalnych: „bycia-w-świecie” oraz „bycia-ku-śmierci”, zakłada współistnienie wszystkich trzech czasów w ramach dowolnego momentu ontologicznego:

Rozumiane egzystencjalnie, narodziny nie są nigdy czymś przeszłym w sensie czegoś już nieobecnego; podobnie śmierci nie przysługuje sposób bycia jeszcze nie obecnej, ale nadchodzącej zaległości. Faktyczne jestestwo egzystuje ku narodzinom (*gebürtig*) i tak też umiera już w sensie bycia ku śmierci<sup>1</sup>.

Heideggerowska wizja czasowości trzech ekstaz, gdzie przeszłość terażniejszość i przyszłość stanowią współistniejące linie, zdaje się, – choć nie w pełni – zbieżna z ujęciem retencyjno-protencyjnym Husserla, zakładającym, iż każdy akt postrzeżeniowy dokonujący się „teraz” obejmuje własne retencje i protencje: świadomość zdarzeń poprzedzających, a także spodziewanych kontynuacji:

To, że liczne następujące po sobie dźwięki dają w efekcie melodię, możliwe jest tylko dzięki temu, że następstwo procesów psychicznych „od razu” jednoczy je w całościowy twór. W świadomości następują one po sobie, ale pozostają w obrębie jednego i tego samego aktu<sup>2</sup>.

A zatem:

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 1994, s. 525. Nieco inne tłumaczenie pojawia się u Katarzyny Rosner: „Rozumiane egzystencjalnie [...] narodziny nie są nigdy czymś, co przeminęło, w sensie czegoś już nieobecnego, tak samo jak śmierci nie jest właściwa odmiana bytowa czegoś jeszcze nieobecnego, lecz charakter nadchodzącego stanu (*Ausstand*). Faktycznie *Dasein* egzystuje jako narodzone, a jako narodzone jest już umierające w sensie bycia-ku-śmierci” (Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006, s. 20 – 21). Ze względu na różnice, wynikające z obydwu przekładów, a także na istotny charakter koncepcji Heideggera dla niniejszych rozważań, dla porządku przywołuję również tekst oryginalny: „Existenzial verstanden ist die Geburt nicht und nie ein Vergangenes im Sinne des Nichtmehrvorhandenen, so wenig wie dem Tod die Seinsart des noch nicht vorhandenen, aber ankommenden Ausstandes eignet. Das faktische Dasein existiert gebürtig, und gebürtig stirbt es auch schon im Sinne des Seins zum Tode“ (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1967, s. 374).

<sup>2</sup> Edmund Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 1989, s. 33.

Z pewnością [...] do istoty naoczności czasu należy to, że w każdym punkcie swego trwania [...] jest ona świadomością czegoś, co właśnie było, a nie tylko świadomością punktu „teraz” przedmiotu jawiącego się jako trwający<sup>3</sup>.

Teraźniejszość nie jawi się więc ani jako punkt linearnego procesu, ani – jak u Heideggera – jako równoważna wobec dwóch pozostałych czasów „linia”, lecz jako swoista quasi-przestrzeń doświadczania czasu, mająca charakter graniczny. Pomiędzy „przedtem” a „potem” funkcjonuje „coś”, przestrzeń potencjalna określana jako „teraz”, pełniąca funkcję ramy godzącej dwa wektory o przeciwnych zwrotach, lecz sama nie będąca wektorem.

Powyższa wizja, zakładając współlistnienie czasów w dowolnie wybranym momencie, dostrzega, iż narracyjność ludzkiej egzystencji jest jej fundamentalnym rysem. Skoro bowiem Heideggerowska czasowość trzech ekstaz mówi, że czas terażniejszy obejmuje zarówno przeszłość, jak i przyszłość, które rozwijają się symultanicznie, nie są zaś linearnym procesem zmierzającym od przeszłości ku przyszłości, natomiast Husserlowski opis aktu percepcji traktuje terażniejszość jako moment obejmujący własne retencje i protencje, zatem sposób, w jaki podmiot funkcjonuje w przestrzeni „teraz” ma charakter toczącej się opowieści, nie zaś jedynie jednostkowego doświadczania niepowiązanych ze sobą zdarzeń, które nabierają znamion narracyjności dopiero w akcie autorefleksji.

Mimo że podobna wizja ma swoje źródła już w myśli Immanuela Kanta<sup>4</sup>, będąc tym samym w połowie wieku XX dość okrzepłą, spotkała się ona ze sprzeciwem tych badaczy, którzy narracyjność pojmują w nieco innym sensie. Hayden White, uznawany za jednego z naczelnych przedstawicieli postmodernizmu w filozofii historii, a więc cieszący się dość dużą siłą oddziaływania własnej myśli, pisze następująco: „Narracja staje się problemem tylko wtedy, kiedy chcemy nadać wydarzeniom realnym formę opowieści. Wydarzenia realne nie

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 49.

<sup>4</sup> Pisał Kant: „Czas nie jest niczym innym jak tylko formą zmysłu wewnętrznego, tj. oglądania nas samych i naszego wewnętrznego stanu. [...] przedstawiamy sobie następstwo czasowe jako idącą w nieskończoność linię, w której to, co różnorodne, tworzy ciąg o jednym tylko wymiarze, i z własności tej linii wywnioskujemy wszystkie własności czasu prócz tej jednej, że części linii są równoczesne, natomiast części czasu następują stale po sobie” (Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. Roman Ingarden, Warszawa 1957, s. 111-112). Oczywiście, pojmowanie czasu u Kanta w znaczący sposób różni się od ujęcia fenomenologicznego, jednak niepostrzeżenie dryfuje w jego kierunku. Kant posługuje się metaforą linii, zauważając, iż czas różni się od niej pod względem statusu ontologicznego, albowiem jego części następują po sobie, podczas gdy części linii współlistniają. Dla Husserla i Heideggera nie byłoby to już równie oczywiste.

prezentują się w formie opowieści, dlatego ich narratywizacja jest tak trudna”<sup>5</sup>. Badacz uznaje narrację wyłącznie za zewnętrzną ramę nakładaną na pozostające bez związku zdarzenia, nie zaś jako właściwość samej ludzkiej percepcji. Traktuje więc depozytariusz zdarzeń historycznych jako chaotyczny zbiór niepowiązanych ze sobą faktów, które ulegają narratywizacji dzięki aktywności badawczej historyka: „żaden zespół przypadkowo odnotowanych wydarzeń historycznych nie może sam z siebie ułożyć się w opowieść; w najlepszym razie może on historykowi dostarczyć elementów do jej budowy”<sup>6</sup>. Podobnie zdaje się rzecz widzieć Pierre Macherey: „Linia opowiadania to jedynie forma, jaką nadaje się *radikalnej nieciągłości*: zebrane jeden po drugim, ustawione w linii elementy nie wnoszą niczego do niczego”<sup>7</sup>.

Powstaje jednak pytanie, czy rzeczywiście ów depozytariusz składa się z faktów bez kontekstu, ogromnej liczby pojedynczych zdarzeń niezwiązanych z innymi, poprzedzającymi je lub następującymi po nich zdarzeniami. Wydaje się, że słusznie zauważa Peter Munz, iż: „Zapis śladów tego, co się zdarzyło w przeszłości, dotarł do nas w postaci opowieści, które ktoś uformował, to znaczy w postaci, w jakiej ktoś je dostrzegł”<sup>8</sup>. Zgodnie z tym twierdzeniem, niezależnie od tego, czy samo postrzeganie zdarzeń ma – jak chciałaby fenomenologia – czy nie ma – jak chcieliby White i Macherey – charakteru narracyjnego, to dane, z jakimi ma do czynienia historyk, i tak są gotowymi opowieściami-świadectwami. A zatem historyk nie operuje elementami pozostającymi względem siebie w relacji chaotycznej, lecz zestawem gotowych narracji, które może – i powinien – rekonfigurować wedle własnego uznania. Byłoby to zgodne z twierdzeniem Simona, iż: „Myślenie przeżywa siebie jako wolność interpretacji nie wobec natury jako takiej, lecz wobec wcześniejszych sposobów interpretacji”<sup>9</sup>. W podobny sposób Leszek Brogowski interpretował myśl Wilhelma Diltheya: „Każde dzieło i każdy czyn człowieka jest – w swej terażniejszości – pewną

<sup>5</sup> Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, [w:] *The Content of the Form*, Baltimore, London, 1987, s. 4 (przekład za: Katarzyna Rosner, dz. cyt., s. 86).

<sup>6</sup> Hayden White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. Marek Wilczyński, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 83.

<sup>7</sup> Pierre Macherey, *Filozofia nauki Georgesa Canguilhema. Epistemologia a historia nauki*, [w:] tegoż, *Siła norm. Od Canguilhema do Foucaulta*, przeł. Agata Czarnacka, Warszawa 2011, s. 45.

<sup>8</sup> Peter Munz, *The Shapes of Time*, New York 1977, s. 207 (przekład za: Katarzyna Rosner, dz. cyt., s. 87).

<sup>9</sup> Josef Simon, *Filozofia znaku*, przeł. Jarosław Merecki, Warszawa 2004, s. 106.

interpretacją przeszłości i pewnym przygotowaniem przyszłości. Z kolei interpretowanie dzieł i czynów to ujmowanie owej – zawartej już w nich *implicite* – interpretacji<sup>10</sup>.

Widać zresztą niepokojącą niekonsekwencję w twierdzeniach White'a, gdyż sam stwierdza w jednym z tekstów rzecz podobną, porównując uprawianie historii do psychoterapii: „Problem polega na skłonieniu go [pacjenta – przyp. MZ] do „przefabularyzowania” całego życia, tak aby zmienił się dla niego sens wydarzeń oraz ich **z n a c z e n i e** w kontekście ekonomii wszystkich faktów, jakie się na nie składają”<sup>11</sup>. Takie ujęcie jest już – paradoksalnie, bo wbrew zasadniczym poglądom White'a – bliższe stanowisku post-fenomenologicznemu. Skoro w procesie terapii pacjent miałby dokonywać aktu „przefabularyzowania”, oznacza to, że jego życie jeszcze przed tym aktem posiada strukturę fabularną. Trudno zatem traktować narratywizację wyłącznie jako świadomy akt literacki – rządzi ona samym ludzkim życiem.

Analogia wobec terapii nie jest jedynym miejscem, w którym White zdaje się nie być wierny własnym poglądom. W innym tekście pisze on:

Odnosi się ono [pojęcie historii praktycznej – MZ] do przekonań na temat przeszłości, jakie każdy z nas niesie z sobą w codziennym życiu i z których – po omacku, ale najlepiej, jak się da – czerpiemy informacje, idee, modele i strategie rozwiązywania problemów praktycznych, od spraw osobistych po wielkie programy polityczne, na jakie natykamy się [w – MZ] swojej obecnej, jak to widzimy, „sytuacji”. Jest to w takim samym stopniu przeszłość pamięci, marzenia i pragnień, jak rozwiązywania problemów, strategii i taktyki. I dotyczy na równi życia osobistego i wspólnotowego<sup>12</sup>.

Dochodzi tu do dziwnego odwrócenia porządków: depozytariusz faktów pozostających w „radikalnej nieciągłości” przeobraża się we współdzieloną narrację kulturową, natomiast porządkująca funkcja działalności historiograficznej w oczywisty sposób zostaje uzależniona od dominującego dyskursu historycznego. Bo przyznać trzeba, że teza White'a dotycząca owego porządkowania zdarzeń historycznych w formie narracji zakładała, choć mimowolnie, że historyk jest niezapisaną kartą pozbawioną jakichkolwiek wcześniejszych narracji. Jest to,

<sup>10</sup> Leszek Brogowski, *Świadomość i historia*, Gdańsk 2004, s. 95.

<sup>11</sup> Hayden White, *Tekst historiograficzny...*, s. 88.

<sup>12</sup> Hayden White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. Agata Czarnacka, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska, Poznań 2010, s. 58.

oczywiście, złudne i koncepcja historii praktycznej Michaela Oakeshotta słusznie tego dowodzi. White zdaje się rozumieć swój błąd, pisząc w tym samym tekście:

Metafikcja w narracji historycznej polega mniej więcej na tym: istnieje zbiór faktów zorganizowany na potrzeby prezentacji tak, jak gdyby były one (lub miały postać) czegoś literackiego lub dokładnie, fikcyjnego. Forma opowieści potrzebna jest tylko po to, by informacje [...] było łatwiej przyswoić. Czytajcie więc i cieszcie się lekturą, ale gdy skończycie, musicie odkopać fikcyjną drabinę, po której się wspinaliście, i zająć się kontemplacją samych faktów, gdyż tylko one mogą wam coś powiedzieć o martwych i minionych „formach życia”<sup>13</sup>.

Poglądy White’a uległy wyraźnemu złagodzeniu. Nie twierdzi on już, że poza narracją niemożliwe jest zrozumienie zbioru niepowiązanych ze sobą faktów. Funkcją metanarracji przestaje być nadawanie rzeczywistości sensu – staje się ona jedynie atrakcyjnym opakowaniem; co więcej, opakowaniem, którego zdarcie jest niezbędne do właściwego zrozumienia samej zawartości. Skoro zawartość ta, odarta z metafikcjonalnej obudowy, pozwala na właściwe zrozumienie samej siebie, oznacza to, że jest ona – w sensie fenomenologicznym – narracyjna. Jest odartym z opowieści zbiorem innych opowieści.

Oczywiście, można polemizować, na którym poziomie myślenia ludzkiego dochodzi do narratywizacji zdarzeń: pamięci prymarnej, czy wtórnej (wg terminologii Husserla). White zapewne obstawałby przy twierdzeniu, iż narracja wiąże się wyłącznie z drugim z nich. Podobnie stwierdziłby Paul Ricoeur: „Istnieje wielka różnica między życiem a fikcją. Życie jest przeżywane, narracje są opowiadane”<sup>14</sup>. Można przypuszczać, że przyczyną jest specyficzne, ściśle literackie rozumienie tego pojęcia<sup>15</sup>. Trudno bowiem zakładać, iż sam akt percepcji i

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 72.

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, *Narrative and Interpretation*, London and New York 1991, s. 32 (przekład za: Katarzyna Rosner, dz. cyt., s. 132).

<sup>15</sup> Warto wspomnieć, iż ten specyficzny, niezwykle wąski sposób pojmowania narracji jest główną przyczyną licznych ataków historyków na koncepcje narratystyczne, kłóci się on bowiem z ich zdrowym rozsądkiem. Wystarczy przypomnieć zbiór esejów Chrisa Lorenza *Przekraczanie granic*. Podejmując polemikę z Haydenem White’em i Frankiem Ankersmitem, których wizję historii Lorenz określa jako „metaforyczny narratyzm”, skupia się badacz na dwóch - marginalnych z punktu widzenia narratologii pojmowanej *in toto* - problemach: „Pierwsza kwestia związana jest z głoszoną przez nich tezą, mówiącą, że narracyjna forma historii zakłada, iż korespondencyjna teoria prawdy nie może być stosowana do narracji historycznych, lecz do zdań indywidualnych, z których te narracje się składają. [...] Druga kwestia wiąże się z głoszoną przez nich tezą, według której narracje są samowyjaśnialne, a wyjaśnienie przez narrację wyklucza wyjaśnienie przyczynowe” (Chris Lorenz, *Czy historia może być prawdziwa? O narratystycznych koncepcjach filozofii historii Haydena White’a i Franka Ankersmita*, [w:] tegoż, *Przekraczanie granic. Eseje z filozofii historii i teorii historiografii*, przeł. Monika Bobako, Roman Dziergwa, Poznań 2009, s. 93-94). Kontrowersyjne tezy White’a – i nie tylko jego – dostarczają więc materiału ułatwiającego polemikę z całym nurtem.

zapamiętywania (retencji, czyli pamięci prymarnej, przynależącej zdaniem Husserla do samego aktu spostrzeżeniowego) nie ma charakteru narracyjnego – oznaczałoby to, że sposób, w jaki podmiot funkcjonuje w świecie, jest chaotyczny i napiętnowany brakiem jakiegokolwiek sensu:

Chcę pokazać, że wydarzenia opisywane przez historiografię są już narracyjne w swym charakterze... Są to struktury i relacje, które istnieją dla doświadczającego lub działającego w trakcie doświadczania lub działania; ustanawiają one znaczenie i kierunek tych doświadczeń i działań; dzięki nim właśnie rzeczy „mają sens” wcześniej, niż zostaną poddane refleksji i opowiedziane nam samym lub komuś innemu<sup>16</sup>.

Wydaje się więc, że główną przyczyną sporu jest nie tyle sprzeczność poglądów – której, oczywiście, nie sposób pominąć – co odmienne rozumienie samego terminu, będącego przedmiotem dyskusji. Do podobnych wniosków dochodzi Katarzyna Rosner:

Samo pojęcie narracji występuje w tych rozważaniach [dotyczących historiografii – przyp. MZ] w dwu podstawowych znaczeniach. Jedni – np. B. Hardy, D. Carr, a także kognitywiści przyjmują, że narracja jest ludzką strukturą poznawczą, zdolnością do ujmowania rozwijających się w czasie procesów i zdarzeń w całościowe struktury sensu. Inni – np. MacIntyre, Gergen, Ricoeur traktują narrację jako wytwór kulturowy; przyjmują oni, że organizując nasze doświadczenie w czasowe struktury narracyjne, czerpiemy z zasobu opowieści stanowiącego dorobek naszej kultury<sup>17</sup>.

Skoro więc spór dotyczy w pierwszej kolejności zasięgu terminu, nie zaś samych przedmiotów, które miałyby obejmować, można zatem uznać, że obydwa stanowiska nie tyle ze sobą konkurują, co raczej się uzupełniają:

Nawiasem mówiąc, uznanie, że narracja jest prymarnie strukturą poznawczą, a nie wytworem społeczności, nie stoi w sprzeczności z twierdzeniem, że w naszym samorozumieniu możemy wykorzystywać wypracowane przez kulturę zasoby złożonych struktur narracyjnych<sup>18</sup>.

---

Dostrzegł to już David Carr w *Time, Narrative and History* z 1986 roku, pisząc: „Jeśli mam rację myśląc, że struktury narracyjne przenikają nasze doświadczenie czasu i egzystencję społeczną, niezależnie od badania przeszłości przez historyków, to zyskujemy sposób na odparcie zarzutu, że narracja jest niczym innym jak ozdobą, opakowaniem, nieistotnym dla samej naszej wiedzy o przeszłości” (David Carr, *Time, Narrative and History*, Bloomington 1986, s.9 [przekład za: Katarzyna Rosner, dz. cyt., s. 91]).

<sup>16</sup> David Carr, *op. cit.*, s. 46 i 50-51 (przekład za: Katarzyna Rosner, dz. cyt., s. 94).

<sup>17</sup> Katarzyna Rosner, dz. cyt., s. 122.

<sup>18</sup> Tamże, s. 123.

Zmierzając zatem, z braku miejsca na bardziej wyczerpującą argumentację i godny przegląd stanowisk, do konkluzji na temat charakteru wiedzy historycznej, należy stwierdzić, że ludzkie postrzeganie świata ma charakter narracyjny<sup>19</sup>. Oczywiście, narracyjność poznania oraz wtórna narracyjność, o której mówi White czy Ricoeur, z pewnością w istotny sposób się między sobą różnią: charakter prymarnego aktu postrzeżeniowego jest pochodną ludzkich zdolności percepcyjnych, natomiast narracje wtórne są konstruktami kulturowymi o wysokim nasyceniu symbolicznym. Obydwa rodzaje narracji wpływają na siebie: postrzeżenie nie odbywa się zupełnie niezależnie od zewnętrznych ram kulturowych (np. języka, a w dalszej kolejności jego symbolicznej nadbudowy, o której pisał m. in. Roland Barthes<sup>20</sup>), zaś ramy te są usankcjonowane przez prymarne zdolności percepcyjne. Tak, czy inaczej, historyk nigdy nie dysponuje czystym zapisem aktu postrzeżeniowego, a tym bardziej nie ma dostępu do samych faktów historycznych<sup>21</sup>. Bazuje wyłącznie na świadectwach podlegających narracjom wtórnym – a więc kulturowym.

---

<sup>19</sup> Jest to, oczywiście, teza niezwykle banalna i ogólnikowa. Jednak w takiej właśnie formie jest ona dla nas zarazem wystarczająca, bowiem niezależnie od tego, czy czasowość jest, jak chciałby Kant, dana podmiotowi *a priori* czy też jest traumą Cioranowskiego „upadku w czas” (przykład doskonałego artykułu poruszającego problem czasu jako traumy i autonarracji jako nieudolnej próby kompensacji: Agata Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, [w:] *Narracja i tożsamość (I)*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004), to i tak charakter ludzkiego poznania pozostaje w przeważającej mierze narracyjny. Wyjątkiem są niektóre doświadczenia graniczne, sytuujące się jednak na marginesach ludzkiego doświadczenia *in toto*; zasadniczo bowiem, jeśli traktować czas jako traumę, doświadczenia graniczne skutkują jego zakrzywieniami, gwałtownym przyspieszeniem lub spowolnieniem, ewentualnie – raczej na poziomie makro – efektem narracji zrywanej; rzadko kiedy dochodzi natomiast do aktów percepcji całkowicie pozbawionych znamion czasowości – aktów zapamiętanych jako współwystąpienie niepowiązanych ze sobą zdarzeń, które dopiero w akcie reinterpretacji mogą zostać przed podmiot uporządkowane. Doświadczenia, o których mowa – zarówno te skutkujące różnymi zakrzywieniami struktur czasowych, jak i te, które poza ową czasowość wychodzą – są z drugiej strony doświadczeniami nierzadko najciekawszymi z punktu widzenia reportażysty – jest to ważny problem, który powinien zostać poruszony w ramach ewentualnej kontynuacji podejmowanych w niniejszej rozprawie badań.

<sup>20</sup> Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2008.

<sup>21</sup> Pisał o tym m. in. Collingwood: „prawdy odkrywane przez nauki uznajemy za prawdziwe, gdy wykryto je przez obserwacje i potwierdzono przez eksperymenty postrzeżeniowe, natomiast przeszłość zniknęła i nasze wyobrażenia o niej nie mogą być nigdy zweryfikowane w taki sposób, w jaki weryfikujemy hipotezy naukowe” (Robin George Collingwood, *The Idea of History*, Oxford 1948, s. 5 [przekład za: Katarzyna Rosner, dz. cyt., s. 59]). W interesujący sposób sprzega się to z Husserlowską wizją historii: „historyczny świat [...] nie jest światem obiektywnym w naszym sensie, lecz ich [ludzi z przeszłości – przyp. MZ] «przedstawieniem świata», tj. ogółem tego, co subiektywnie dla nich istniało, wraz ze wszystkim, co uznawali za rzeczywiste” (Edmund Husserl, *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 1993, s. 14). W tym sensie cała wiedza na temat przeszłości ma charakter zapośredniczony i jest niemożliwa do weryfikacji. Możliwe jest jedynie demokratyczne przegłosowanie wersji najbardziej prawdopodobnej, poprzez porównywanie wielu świadectw dotyczących tego samego zdarzenia pod kątem zbieżności.



Jeśli przyjąć, że tak właśnie wygląda sytuacja historyka, oznacza to, iż zasadne byłoby stworzenie autorskiej typologii aktów narracyjnych. Zgodnie z nią sposób, w jaki funkcjonują narracje, wyznacza trojaki ich charakter:

1. pierwotny akt spostrzeżeniowy, o którym pisze Husserl, można by określić jako narrację pierwszego stopnia;
2. autonarrację podmiotu, odbywającą się za pośrednictwem Husserlowskiej pamięci wtórnej – jako narrację drugiego stopnia;
3. zaś narrację literacką, którą analizują m. in. White i Ricoeur – jako narrację stopnia trzeciego<sup>22</sup>.

Należy zaznaczyć, iż teksty literackie są najczęściej zapisami aktów narracyjnych trzeciego stopnia, rzadziej – drugiego, zaś prawie nigdy – pierwszego<sup>23</sup>.

Przyjęcie powyższego podziału pozwala na wyznaczenie dwóch – umownych rzecz jasna – biegunów literatury faktograficznej. Narracja drugiego stopnia, będąc literackim, podlegającym ramom kulturowym zapisem odtwarzanych za pośrednictwem pamięci wtórnej a utrwalonych w retencyjno-protencyjnym spostrzeżeniu zdarzeń, odpowiadałaby intymistyce. Natomiast narracja stopnia trzeciego, będąc wyłącznie przetworzeniem obcych narracji drugiego stopnia, charakterystyczna byłaby dla historiografii. Reportaż z kolei posiadałby wśród nich strukturę szczególną, składając się albo z narracji drugiego, albo trzeciego, albo też – co jest najczęstsze – jednocześnie drugiego i trzeciego stopnia. Jednoznaczne określenie charakteru danej narracji występującej w tekście bywa niekiedy kłopotliwe, nie jest jednak niemożliwe. Wartość takiego „rozbioru narracyjnego” polega z

---

<sup>22</sup> Bez trudu można wskazać na słabe strony niniejszej propozycji, nakreślone typy narracji nie realizują się bowiem niezależnie od siebie. Łatwo można sobie wyobrazić sytuację, w której przedmiotem pierwotnego aktu postrzeżeniowego jest obca narracja – dzieje się tak choćby w trakcie lektury książki. Stąd wypada zaznaczyć, iż zaproponowana typologia aktów narracyjnych nie powinna być odczytywana jako propozycja ontologiczna – ma ona charakter czysto metodologiczny. Jest narzędziem umożliwiającym specyficzną lekturę określonego typu tekstów, a warunkiem jej poprawnego zastosowania jest operacyjne przyjęcie perspektywy partykularnego podmiotu. W przeciwnym razie poziom komplikacji sieci zapośredniczeń epistemologicznych może prowadzić do wniosku, iż znacząca większość (jeśli nie całość) ludzkiego doświadczenia ma charakter odpowiadający narracjom trzeciego stopnia. O ile problem ten jest niezwykle doniosły z filozoficznego punktu widzenia, o tyle wydaje się mało przydatny przy lekturze tekstów. Stąd zaproponowany konstrukt traktować należy nie jako sąd na temat rzeczywistości, lecz jako zewnętrzną ramę lekturową pozwalającą w skomplikowanej sieci wzajemnych zapośredniczeń wyznaczyć pewne progi podmiotowego doświadczenia rzeczywistości.

<sup>23</sup> Literackiego zapisu pierwotnego aktu postrzeżeniowego można by się doszukiwać na przykład w strumieniach świadomości. Nie jest to jednak, po pierwsze, technika wiodąca w narracjach literackich i paraliterackich, a po drugie, praktycznie nigdy nie występuje w reportażach, będących głównym obiektem naszego zainteresowania.

jednej strony na możliwości pełniejszego zrozumienia charakteru wiedzy, jaką komunikuje dany tekst, z drugiej – pozwala zaobserwować operacje na czasie, jakie mimowolnie są przez reportażyistów dokonywane.

## 2.

Z formalnego punktu widzenia opisywane zjawisko nie jest niczym nowym. Jest rzeczą oczywistą, że zmiany perspektyw narracyjnych funkcjonują w prozie od bardzo dawna, a zaproponowana typologia może zostać zaadaptowana do każdego dowolnego tekstu (nie tylko literackiego). Może się zatem wydawać, iż jest ona mało atrakcyjna. Jednak gdy odnieść ją do współczesnej faktografii, okazuje się być pomocna w rozwiązaniu wielu trudności z bardzo prostej przyczyny: o ile dawniej podobne zabiegi narracyjne były świadomymi aktami artystycznymi pełniącymi w dużej mierze funkcję estetyczną, o tyle w tekstach współczesnych mają one zupełnie inny charakter. Są pęknięciami zdradzającymi z jednej strony metody pracy twórcy, z drugiej – i to jest najważniejsze – ukazującymi specyficzny charakter płynnej rzeczywistości, niemożliwej do ujęcia w dawne ramy dyskursywne. W tym sensie podwójna narracyjność nie jest zabiegiem, lecz koniecznością, wobec której staje podmiot utworu. O ile więc przyjęta perspektywa jest średnio interesująca w odniesieniu do starszych tekstów, o tyle okazuje się inspirująca w ramach lektury tekstów nowszych, w szczególności tych reprezentujących reportaż ponowoczesny<sup>24</sup>. Podstawowym dla nich zjawiskiem jest z jednej strony wypieranie narracji trzeciego przez narracje drugiego stopnia, z drugiej zaś – postępujące przemieszanie poziomów narracyjnych rozbijające linearny charakter tekstu. Tym samym reportaż dryfuje z obszaru narracji powieściowych ku fragmentom i eseistyce, a sąd syntetyzujący podporządkowany w nim zostaje doświadczeniu jednostkowemu<sup>25</sup>. Rozpiętość nowatorskich strategii, będących odpowiedzią na zastaną rzeczywistość, kreślą poniższe analizy wybranych polskich tekstów z ostatnich lat.

---

<sup>24</sup> Termin „reportaż ponowoczesny” rozumiem diachronicznie jako zbiór tekstów powstałych w czasach postmodernizmu, w których widoczne są istotne przesunięcia związane ze zmianą szeroko rozumianego kontekstu, w szczególności medialnego. Więcej na ten temat zob.: Mateusz Zimnoch, *Reportaż w płynnej nowoczesności*, „Miesięcznik Znak” nr 682 (marzec 2012).

<sup>25</sup> Więcej na ten temat zob.: Mateusz Zimnoch, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” nr 1/2012, w szczególności s. 56 i 60 – 61.

Jednym z najbardziej interesujących przykładów reportażu, będącego czystą narracją drugiego stopnia, jest *Wściekły pies* Wojciecha Tochmana – kazanie księdza-homoseksualisty zakażonego wirusem HIV:

Dzisiaj, drodzy bracia i siostry, obchodzimy Świątowy Dzień Chorego. W siedemdziesiątą piątą rocznicę objawień fatimskich i w jedenastą rocznicę zamachu na swoje życie dzień ten ustanowił nasz umiłowany Jan Paweł II. Nasz wielki Papież Polak, który wiedział, co to ból.

[...] Dzisiejsza moja homilia będzie z pewnością dla wielu nie do udźwignięcia. A już na pewno nie dla dzieci. To jest homilia tylko dla dorosłych. Proszę, żeby dzieci teraz wyszły. Moi uczniowie również. Cokolwiek o mnie później usłyszycie, spróbujcie w ciszy się za mnie pomodlić.

[...] Co to za ciężar wobec ciężaru hostii! Muszę ją dźwigać razem z tamtymi obrazami. One wracają do mnie jak film, przewijają się. Widzę je szczególnie wtedy, gdy biorę ciało Chrystusa w dłoń, kiedy je podnoszę, kiedy mówię: bierzcie i jedzcie. Hostia jest coraz cięższa, a obrazy nie chcą mnie opuścić. Przeciwnie, nasilają się, widzę je: spocone torsy, bicepsy, płaskie brzuchy, mocne uda, ale mówię dalej: to jest ciało moje, które za was i za wielu będzie wydane<sup>26</sup>.

Stworzone jest tu wrażenie niezmałconego inwencją reportera czystego świadectwa. Oczywiście, podstawowym zabiegiem na to pozwalającym jest zespolenie bohatera z narratorem, wiążące się automatycznie z wycofaniem się podmiotu utworu poza tekst. Reportaż (a właściwie kazanie) zdaje się nie być tworem, lecz znaleziskiem reportera, który taką właśnie surową formę uznał za możliwie najdoskonalszą.

Sytuacja wydaje się prosta: przytoczona zostaje obca narracja drugiego stopnia, w której dochodzi do zagęszczenia czasu – wieloletnia historia skondensowana zostaje w formie kilkunasto- czy kilkudziesięciminutowej opowieści. Czas tej opowieści nie odpowiada czasowi wydarzeń: dochodzi do jego drastycznego przyspieszenia, co – dla utrzymania komunikatywności tekstu – wymusza zastosowanie licznych generalizacji oraz elizji<sup>27</sup>. Innymi słowy, narracja pierwszego stopnia – będąca zapisem postrzeżeniowym – zostaje zbita w znacznie krótszą narrację stopnia drugiego. Kryterium wyboru faktów i nadania specyficznej ciągłości narracyjnej jest tu wyłącznie potencjał i charakter pamięci wtórnej podmiotu

<sup>26</sup> Wojciech Tochman, *Wściekły pies*, [w:] tegoż, *Bóg zapłać*, Wołowiec 2010, s. 217-218.

<sup>27</sup> Fundamentalnym dziełem dotyczącym rozbieżności między czasem narracji a czasem zdarzeń jest trzytomowy *Czas i opowieść* Paula Ricoeura (Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1-3, przeł. Jarosław Jakubowski, Kraków 2008). Nie miejsce tu jednak na szczegółowe referowanie tez badacza, tym bardziej zaś – na wchodzenie z nim w polemikę, skoro ogólnikowe ujęcie przedstawionej różnicy czasowości jest w przypadku niniejszej rozprawy wystarczające.

percypującego. A zatem, zgodnie z intencją tekstu, *Wściekły pies* winien być odczytywany jako czysty zapis autonarracji bohatera nieskażony ingerencją reportażysty, będąc tym samym sewryjskim wzorcem reportażu eksploatującego wyłącznie narrację drugiego stopnia<sup>28</sup>.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w tekście zaobserwować można także inne, mniej oczywiste i bardziej doniosłe zjawisko, dużo ciekawsze z punktu widzenia analizy struktury czasowej. W zakończeniu dokonuje się mianowicie swoista ontologiczna implozja, wprowadzająca cały tekst w stan swoistego zawieszenia:

Tyle. Wszystko, co tu powiedziałem, jest prawdą: mam trzydzieści trzy lata, mieszkam w Polsce, jestem księdzem, jestem homoseksualistą, jestem zakażony. Powinienem rzucić sutannę i odejść. Ale nigdy nie odejdę. I tej homilii nigdy nie wygłoszę, choć myślę o niej codziennie<sup>29</sup>.

Ta swoista palinodia jest źródłem specyficznej operacji: uczynienia momentu „teraz” narracji z punktu widzenia intencji czytelniczej momentem „nigdy” narracji z punktu widzenia intencji podmiotu literackiego. Ponadto, dochodzi tu do nagromadzenia oraz przemieszania wielu czasów: przeszłość narratora zespala się z jego terażniejszością w świadectwie, terażniejszość narratora odpowiada czasowi przeszłemu czytelnika, przyszłość narratora – czasowi terażniejszemu czytelnika, zaś przyszłość czytelnika obejmuje wszystkie czasy narratora utrwalone jako fikcja literacka<sup>30</sup>. Zespolecie wszystkich czasów w moment, w obrębie którego współwystępują wzajemnie się wykluczające akty (wygłaszanie homilii, która nigdy nie zostanie wygłoszona oraz deklaracja wieczystego utajenia dopiero co odtajnionej homilii) owocuje powstaniem przestrzeni równoczesnego istnienia i nieistnienia. Zaburzenie chronologii i swoiste czasowe przesunięcie narracji podmiotu literackiego względem narracji odbiorcy zakrzywia czasowość samego aktu pisarskiego, nadając mu znamion klasycznego paradoksu kłamcy („Wszystko, co tu powiedziałem, jest prawdą [...] nigdy tej homilii nie wygłoszę [wszystkie podkr. – MZ]”). Tekst zdaje się więc być nie tylko

<sup>28</sup> Należy zaznaczyć, iż zarówno ta jak i kolejne analizy są prowadzone z perspektywy tekstualnej i wyłącznie w tym ujęciu mają one sens. Nie jest tu uwzględniony problem procesu twórczego, gdyż z punktu widzenia proponowanej metodologii istotna jest wyłącznie intencja dzieła (rozumiana zgodnie z Ecowskim terminem „*intentio operis*” [Umberto Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. Tomasz Bieroń, Kraków 2008]), nie zaś samo jego powstawanie – niemożliwe zresztą do zweryfikowania.

<sup>29</sup> Wojciech Tochman, *Wściekły...*, s. 234.

<sup>30</sup> Więcej na temat kategorii fikcji w reportażu ponowoczesnym zob.: Mateusz Zimnoch, *Fikcja...*, s. 45 – 56.

nieweryfikowalny ze względu na brak dostatecznego poziomu referencjalności zewnętrznej (np. nazw własnych, pozwalających na identyfikację bohaterów czy miejsc), ale wręcz nielogiczny, a więc antyreferencjalny wewnętrznie. W tym ujęciu post-lekturowa refleksja na temat reportażu Tochmana winna mieć raczej charakter pozaczasowej kontemplacji – zanurzania się w przestworze samego przedmiotu o strukturze *quasi*-fraktalnej. Filozoficzny sens interpretowanego tekstu wyrażałby się w Schopenhauerowskiej kontemplacji przedmiotu, w trakcie której czytelnik:

zapomina o sobie właśnie jako o indywiduum, o swojej woli i istnieje już tylko jako czysty podmiot, niezmacone zwierciadło przedmiotu, tak jakby przedmiot istniał zupełnie sam, bez kogoś, kto postrzega, i nie można było w ogóle rozróżnić tego, kto ogląda, od naoczności, ponieważ stali się tym samym, skoro cała świadomość wypełniona jest całkiem i opanowana przez jeden jedyny naoczny obraz<sup>31</sup>.

Ten obraz byłby w naszym przypadku siecią niesymetrycznych zapośredniczeń czasowych, których konsekwencją jest ontologiczne zapętlenie tekstu i podmiotu: reportaż – istny paradoks ontologiczny, przenosi wrażenie paradoksalności istnienia na podmiot, który obcuje z „nieobecną obecnością”<sup>32</sup>, a zatem sam przestaje mieć pewność co do własnego istnienia.

Oczywiście, opisywane wyżej zjawisko nie jest możliwe w przypadku narracji trzeciego stopnia, albowiem wprowadzenie narracji w stan zawieszenia może być dokonane wyłącznie przez ten podmiot, który jest jej autorem. W przypadku narracji trzeciego stopnia wszelka ontologiczna niezgodność miałaby wyłącznie charakter sprzeczności świadectw, zaś samo podważenie dokonywać by się mogło jedynie w obrębie jednostkowych narracji składających się na narrację wyższego rzędu (ewentualnie w obrębie samej ramy narracyjnej wyższego rzędu). Stąd nawet w przypadku innego tekstu Wojciecha Tochmana, *Bóg zapłać*, będącego przykładem granicznym między reportażem eksploatującym narrację drugiego stopnia a tym realizującym narrację stopnia trzeciego, pomimo sprzeczności świadectw dwojga bohaterów sama narracja nadrzędna pozostaje spójna:

<sup>31</sup> Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przeł. Jan Garewicz, Warszawa 1994, s. 284.

<sup>32</sup> Termin zaczerpnięty z fenomenologii Husserlowskiej.

**On:** [...] Ona pracowała w szkole, ja zajmowałem się dzieckiem, potem drugim, ona wracała z pracy, ja jechałem do miasta i tam w domach uczniów dawałem korepetycje. Wszystko szło zgodnie z planem. [...]

**Ona:** [...] Mąż uważa, że dzieci powinny być z matką w domu [...] <sup>33</sup>

W powyższym fragmencie wyraźnie rysuje się sprzeczność świadectw. Kobieta stwierdza, iż zdaniem jej męża dzieci powinny zostawać w domu z matką, tymczasem mężczyzna uznaje fakt, iż zostawały one z nim, za część ustalonego wcześniej planu życiowego. Podobnie wygląda rzecz poniżej:

**On:** Tak, jest zamieszany w nasze małżeństwo ktoś trzeci. Ale ja nie szukałem tej sytuacji, proszę pana, ta sytuacja odnalazła mnie. [...]

**Ona:** [...] dziękuję Ci, Boże, bo myślę, że wiesz, co robisz, ufam Ci i wierzę, że wszystko się dobrze skończy, mój mąż nie będzie żył w grzechu śmiertelnym, to jest dla niego dramat, wielkie cierpienie <sup>34</sup>

Przekonanie żony o głębokim poczuciu winy u zdrażającego ją męża skontrastowane jest z jego wypowiedzią, w której bynajmniej takie poczucie winy nie jest widoczne.

W toku lekturowym te i podobne sprzeczności nie są traktowane jako nieścisłości – są istotą całego reportażu. Naświetlanie jednej sprawy z dwóch wzajemnie wykluczających się perspektyw bez opowiedzenia się za którąkolwiek z nich z zasady powinno koncentrować się na różnicach, pozostawiając ostateczne – choć to, oczywiście, niemożliwe – rozstrzygnięcie problemu w gestii czytelnika.

Tekst Tochmana jest jednym z niewielu reportaży prezentujących pograniczną perspektywę autorskiej narratywizacji żywych narracji drugiego stopnia bez tworzenia narracji odautorskiej <sup>35</sup>. Nie ma tu żadnego komentarza metatekstualnego, każde zdanie tekstu jest zdaniem bohatera, przynależąc tym samym do narracji obcej, a jednak nie można pominąć fundamentalnej kwestii – tej mianowicie, iż dwa monologi małżonków poddane są sztucznej, autorskiej dialogizacji, co w istotny sposób wpływa na tok lekturowy. Narracja trzeciego stopnia realizuje się wyłącznie na poziomie kompozycyjnym, wpływając przy tym

---

<sup>33</sup> Wojciech Tochman, *Bóg zapłać*, [w:] tegoż, *Bóg...*, s. 7 i 12.

<sup>34</sup> Tamże, s. 11 i 13.

<sup>35</sup> Mowa o narratywizacji kilku narracji niższego rzędu w taką narrację wyższego rzędu, która nie ma charakteru językowego. Innymi słowy, obce opowieści (narracje drugiego stopnia) zostają uszeregowane w pewien określony, subiektywny sposób przez podmiot czynności twórczych, który ogranicza się wyłącznie do działań kompozycyjnych.

na sferę semantyczną, nie jest ona jednak tworem ściśle językowym. Jest raczej układanką gotowych elementów niepoddanych obróbce. Sprawia to, że historia małżeństwa staje się czasowo synchroniczna i pozbawiona znamion linearności – inaczej, niż we *Wściekłym psie*, w którym ta „absolutna terażniejszość”<sup>36</sup> realizuje się dopiero na poziomie intencji postlekturowej. W *Bóg zapłać* poszczególne wątki stale powracają, retrospekcje zazębiają się, a próby zachowania chronologii ustępują pod naporem chaotyczności narracji jednostkowych. Tym samym reportaż staje się plątaniną tematów przetkanych wspomnieniami, zaś autorska rama narracyjna siłą rzeczy podporządkowana zostaje perspektywom czasowym dwojga bohaterów naraz, tracąc tym samym znamiona linearności. Tekst można by więc odczytywać nawet w sposób ściśle postmodernistyczny, sytuując poszczególne fragmenty w dowolnej kolejności, analogicznie jak w przypadku *Gry w klasy* Julio Cortazara.

Podobnie wygląda reportaż Mariusza Szczygła *Tu nikt nie lubi cierpieć*<sup>37</sup>, będący suchym zestawieniem wypowiedzi anonimowych bohaterów. Gdy porównać go z tekstem Tochmana, wyraźna staje się jednak pewna istotna różnica: mimo że wypowiedzi – podobnie jak u autora *Bóg zapłać* – nie są uporządkowane językową narracją trzeciego stopnia, układają się jednak w spójną narrację autorską:

Widzi pan ten grób? Ta kobieta nie miała pogrzebu. I ten mężczyzna też. A ta babcia z 2003 roku to można powiedzieć, że była pochowana zupełnie w tajemnicy.

Zawiadamiają, że umarł, ale nie piszą, kiedy i gdzie go pochowają. Oczywiście pogrzebu nie robią w ogóle. Stosują trik, który wiąże znajomym nieboszczyka ręce. Piszą: „Pożegnanie ze zmarłym odbędzie się w gronie najbliższych”. Albo zawiadamiają, że pogrzeb już się odbył, i piszą wtedy: „Pożegnanie nastąpiło w ciszy”. [...]

Podali niedawno, że w Pradze już połowa zmarłych nie ma żadnego pogrzebu. W całym kraju liczba pogrzebów spada lawinowo.

My w Czechach nie wierzymy, że sposób pożegnania się ze zmarłym lub z ciałem ma wpływ na jego dalszą egzystencję. Myślę, że nawet ci religijni Czesi niezbyt w to wierzą. [...]

---

<sup>36</sup> Termin „absolutna terażniejszość” jest tu stosowany w sensie ogólnym, oznaczając stan wyrwania pewnej przestrzeni z diachronizujących ją ram czasowych. Tym samym nie odpowiada on w sposób ścisły ujęciu Bohrera (Karl Heinz Bohrer, *Absolutna terażniejszość*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 2003).

<sup>37</sup> Mariusz Szczygiel, *Tu nikt nie lubi cierpieć*, [w:] *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010.

Widzę, że przyczyną bezowek [pochówków bezobrzędowych – przyp. MZ] są pieniądze. Pogrzeb w całości kosztuje minimum siedemnaście tysięcy koron, to jest średnia pensja w stolicy [...] Dwa lata temu zlikwidowano w Czechach zasiłek pogrzebowy. [...]

Według mnie likwidacja zasiłku pogrzebowego jest wymówką. Parlament nie zlikwidowałby zasiłku w kraju, w którym nie byłoby na to mentalnego przyzwolenia<sup>38</sup>.

Jak widać w powyższym fragmencie, dobór każdej kolejnej wypowiedzi jest dyktowany treścią wypowiedzi poprzedniej, co ma na celu utrzymanie ciągłości tekstu<sup>39</sup>. Ogranicza to swobodę postmodernistycznej wielości odczytań, lecz jej nie wyklucza. Wiele krótkich narracji drugiego stopnia zostaje tu ujęte w ramę narracyjną trzeciego stopnia, a powściągliwość podmiotu utworu sprawia, iż rozbiór narracyjny jest niezwykle prosty. Każda z wypowiedzi oddzielona jest od sąsiadujących interlinią, a jakkolwiek eksplicytny komentarz odautorski zwyczajnie nie istnieje.

Sytuacja jest dużo bardziej skomplikowana w przypadku innego tekstu Szczygła, który jest niezwykle ciekawym przykładem całkowitego przemieszania wielu narracyjnych poziomów. Tekst *Po obu stronach okna* to hybrydyczny zbiór rozmaitych form<sup>40</sup>, których rozdzielenie przysparza niekiedy poważnych problemów zwłaszcza z powodu ich wysokiego zagęszczenia. Z braku miejsca konieczne więc będzie ograniczenie szczegółowej analizy jedynie do reprezentatywnego fragmentu:

Dom został zbudowany w 1931 roku, gdy właścicielka okna oczekiwała właśnie na swoje uroczyste wejście do naszego świata. Jej mama wybrała najlepszą w tamtych czasach lokalizację – willową część Dejvic. [...] Na dole mieszkali profesorstwo. Po wojnie komuniści podzielili ich mieszkanie na pół, a tamtą połowę jeszcze na pół, i wprowadzili lokatorów. Apartament, którym się teraz zachwyca m, jest więc

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 255 – 257.

<sup>39</sup> W *Bóg zapłać* Tochmana podobny zabieg widoczny jest tylko w jednym miejscu: „**Ona:** [...] powiedziałam, że od tamtej pory śpimy osobno, ta jego uczennica ma dwadzieścia jeden lat i go docenia. | **On:** Tak, jest zamieszany w nasze małżeństwo ktoś trzeci” (Wojciech Tochman, *Bóg...*, s. 11). Pozostałe zestawienia mają raczej na celu zrywanie ciągłości narracyjnej, niż jej podtrzymywanie.

<sup>40</sup> Analizy genologicznej form występujących w opisywanym reportażu dokonuję w pracy dyplomowej *Ekspresja impresywna? „Zrób sobie raj” Mariusza Szczygła – studia genologiczne* (s. 43 – 46) pisanej pod kierunkiem dr Lucyny Stupek, obronionej 07.07.2011 w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.



tylko częścią tego, w czym mieszkali przed wojną. Jeszcze przed podziałem, z okazji setnej rocznicy urodzin dziadka [...] mama zaprosiła na domowy koncert sto osób i każda jeszcze miała dość miejsca wokół siebie. Kiedy właścicielka okna skończyła sześć lat, zaczęła uczęszczać do atelier Isadory Duncan. Studio Isadory mieściło się na szóstym piętrze pałacu Metro [...]. Zaś na antresoli [...] mieściła się słynna kawiarnia Metro [...] do której czasem zaglądał Franz Kafka [...]. Za to teraz na szyldzie można przeczytać, że odbywa się tam MODELOWANIE PAZNOKCI [wszystkie podkr. – MZ]<sup>41</sup>.

Rozstrzelone fragmenty tekstu to pęknięcia, w których uwidaczniają się kolejne zmiany perspektyw narracyjnych. Pierwsze z nich („gdy właścicielka okna oczekiwała właśnie na swoje uroczyste wejście do naszego świata”) sugeruje perspektywę zewnętrzną zarówno wobec reportażysty (który nie żył w 1931 roku) jak i jego bohaterki, która wtedy właśnie miała się dopiero narodzić. Wprowadzona tu zostaje implicytnie instancja zewnętrzna, będąca źródłem wiedzy na temat zdarzeń, jakie rozgrywały się w czasie poprzedzającym narodziny podmiotów jawnie występujących w tekście. Oczywiście jest więc, iż wiedza na temat owych zdarzeń jest narracją trzeciego stopnia już w samym akcie zapośredniczenia jej przez bohatera, odwołującego się do narracji drugiego stopnia przekazanej przez nieujawniający się w reportażu podmiot (rodzinę, dokumenty etc.).

Drugie pęknięcie („najlepszą w tamtych czasach”) to odwołanie do dawnej narracji zbiorowej, w obrębie której percypował zewnętrzny podmiot (prawdopodobnie matka bohaterki). Z oczywistych przyczyn jest to, podobnie jak wcześniej, narracja zewnętrzna wobec reportażysty, zaś funkcjonująca w umyśle bohatera na prawach historycznego konstruktu społecznego przekazanego w formie opowieści. Podstawową różnicą między pierwszą a drugą z narracji jest to, że pierwsza stanowi udokumentowany (należy tak przypuszczać) fakt historyczny, zaś druga – jest jedynie przeszłą autonarracją funkcjonującą w konkretnej zbiorowości jako kulturowy element integrujący<sup>42</sup>.

Pęknięcie trzecie („którym się teraz zachwykam”) wprowadza narrację samego podmiotu utworu, który zespala się tym samym z narratorem (podobnie jak w przypadku form intymnych). Dokonuje się tu temporalny przeskok od lat 30-tych XX wieku do współczesności, zaś perspektywa percepcyjna przeniesiona zostaje z bohatera będącego

<sup>41</sup> Mariusz Szczygieł, *Po obu stronach okna*, [w:] tegoż, *Zrób...*, s. 51 – 52.

<sup>42</sup> Dejvice są tu przedmiotem współdzielonej przez społeczność opowieści, będącej elementem utwierdzającym jej własną tożsamość.

medium między reportażystą a podmiotami zewnętrznymi na samego reportażystę. Tym samym fragment ten reprezentuje ściśle narrację drugiego stopnia.

Czwarte pęknięcie („z okazji setnej rocznicy urodzin dziadka [...] mama zaprosiła”) to efekt nagłego przemieszania perspektyw. Z gramatycznego punktu widzenia pojęcie „mama” w tym kontekście oznaczać winno matkę narratora-reportażysty, nie zaś matkę bohaterki. Jest to oczywisty błąd, będący wynikiem wtrącenia narracji drugiego stopnia w zapośredniczoną narrację stopnia trzeciego. Staje się to zupełnie jasne, gdy porównać „mameę” ze sformułowaniem „jej mama” występującym kilka zdań wcześniej oraz określeniem „właścicielka okna”, które pojawia się bezpośrednio po zdaniu dotyczącym urodzin.

Pęknięcie piąte („do której czasem zaglądał Franz Kafka”) to przykład przejścia do narracji historycznej, a więc kolejnej odmiany występującej w obrębie tego krótkiego fragmentu. Nie wiadomo, czy bohaterka lub jakakolwiek znana jej ludzka instancja widziała Franza Kafkę w tej konkretnej kawiarni. Pewne jest natomiast, że nie widział go tam autor reportażu. Tym samym należy się domyślać, iż źródła owej informacji mają charakter czysto historyczny, opierający się na zewnętrznych świadectwach nieznanego autorstwa, są więc współdzieloną społecznie narracją na temat przeszłych zdarzeń, skonstruowaną niegdyś na bazie partykularnych narracji drugiego stopnia, a utrwaloną jako opowieść będąca częścią spuścizny kulturowej i tym samym osadzoną poza czasem.

Ostatnie, szóste pęknięcie („Za to teraz na szyldzie można przeczytać”) to powrót do perspektywy narratora-reportażysty realizującego narrację drugiego stopnia w czasie teraźniejszym.

Jak widać, poziom komplikacji perspektyw i poziomów narracyjnych w reportażu jest ogromny. Przeanalizowany został z konieczności jedynie niewielki fragment, lecz podobnemu rozbirowi poddaje się cały tekst. Konsekwencją jest całkowite przemieszanie czasów teraźniejszego, przeszłego, subiektywnego czasu bohatera (lub każdego z bohaterów jeśli jest ich więcej) a także pozaczasowych narracji kulturowych. Ta synchroniczna mieszanka wymusza odejście od chronologii i przyjęcie kryterium tematycznego, owocującego wysokim stopniem dygresyjności w obrębie głównej ramy narracyjnej:

Był jednak czas, kiedy czułem się w tym mieszkaniu nieswojo. Chodziło o sąsiedztwo sztuki. W nocy zostawałem sam na sam z Alfonsem Muchą. Nie muszę mówić, jak mnie to stresowało. Otóż w salonie wisiał portret panny Gieni, Polki, która wyszła za mąż za czeskiego pisarza. Bez rzęs pomalowanych na niebiesko nie wychodziła z domu nawet po ziemniaki. Widać po mnie, że jestem szlachcianką, prawda? – pytała co jakiś czas. Jej mąż nazywał się Antonín Vyskočil – co i po polsku, i po czesku znaczy „wyskoczył” – ale przyjął pseudonim literacki Quido Maria Vyskočil. Niestety, nikt w Pradze tego nie respektował i wszyscy nazywali go Jezusmaria Hopsasa. Na ślub panny Gieni z Jezusmarią w 1926 roku Alfons Mucha podarował jej portret<sup>43</sup>.

Jak widać w powyższym fragmencie jak również we wcześniej analizowanych tekstach, reportaż odchodzi od prób tworzenia tradycyjnych ram narracyjnych na rzecz nagromadzenia doświadczeń jednostkowych. Niezwykle interesującym przykładem twórcy, dla którego jednostkowa narracja obca wpływa na własną opowieść jest Jacek Hugo-Bader. Jego *Biała gorączka* to zapis podróży po Rosji śladami *Reportażu z XXI wieku* – książki napisanej w latach pięćdziesiątych i opowiadającej o czasach, w których działa reporter. Z punktu widzenia analizy czasowej dochodzi tu do wskrzeszenia przeszłych wyobrażeń o przyszłości z rzeczywistością teraźniejszością. Tym samym nadrzędnym rysem całego tekstu jest jego czasowy charakter. Inaczej rzecz wygląda w przypadku ostatniej książki Hugo-Badera, *Dzienników kołymskich*. Jednostkowa narracja szamanki Edij Dory służy za usprawiedliwienie dla całego tekstu:

To dobra okazja, żeby się wytłumaczyć. W sprawie konstrukcji i okładki tej książki. Że trzy części, ciemnozielony kolor, złote litery... Wszystko to Edij Dora widziała oczami duszy już rok temu.

[...] Ona wie wszystko. Nawet to, [...] kiedy książka ma być gotowa. Dokładnie dwanaście miesięcy po naszym spotkaniu, zatem w grudniu 2011 roku [wtedy też się ukazała – MZ]<sup>44</sup>.

Ponownie dochodzi tu do spotkania czasów: przepowiednia wygłoszona rok przed wydaniem książki zespolona zostaje z momentem ukazania się jej na rynku wydawniczym. Kondensacja czasowa nie dokonuje się jednak wyłącznie między przeszłością i teraźniejszością, ale również przyszłością:

---

<sup>43</sup> Tamże, s. 53 – 54.

<sup>44</sup> Jacek Hugo-Bader, *Dzienniki kołymskie*, Wołowiec 2011, s. 9.

To, co trzymam w ręku, [mówi szamanka – MZ], zebrałam z ciebie. To są twoje złe doświadczenia z podróży, którą właśnie skończyłeś, złe wspomnienia, źli ludzie, niemoc, choroby, wódka, strach, zmęczenie... Oczyszczałam cię. I wszystkich ludzi, którzy przeczytają twoją książkę [podkr. – MZ] i nie sprawi im to przyjemności<sup>45</sup>.

Wskutek zastosowanego zabiegu przeszła przepowiednia na temat przyszłej książki, którą odbiorca zaczyna czytać w teraźniejszości, odnosi się do przyszłości, która wciąż nie nastąpiła, lecz która zrealizowała się już w przeszłości, na co dowodów dostarcza teraźniejszość. Odbiorca staje się częścią samej narracji, która zaczyna wpływać na jego status ontologiczny – podobnie jak w przypadku analizowanego na samym początku reportażu Wojciecha Tochmana *Wściekły pies*.

Podjmując próbę reasumpcji, należy stwierdzić, iż opisywane w powyższych reportażach zakrzywienia struktur czasowych, choć realizujące się na wielu rozmaitych poziomach, mają swoje źródło w samych strukturach narracyjnych. Przesunięcie akcentów w kierunku jednostkowości niesie istotne skutki dla nadrzędnej narracji, która – rozumiana klasycznie – ulega erozji, tworząc aurę „absolutnej teraźniejszości”. Najczęściej jest to skutek zderzenia w obrębie jednej narracji wielu niepoddanych obróbce tekstualnej opowieści przyjmujących inne perspektywy czasowe, co prowadzi do implozji całej narracji, która ostatecznie ulega synchronizacji.

Uwzględnienie zaproponowanej w niniejszej rozprawie perspektywy w ramach lektury nowszych tekstów reporterskich wydaje się istotne nie tylko z punktu widzenia ich interpretacji. Jest ważne w szczególności dla badań nad rozwojem gatunku, który niewątpliwie zmienia swoje miejsce w ponowoczesnej przestrzeni dyskursywnej. W obliczu zwielokrotnionego zapośredniczenia większości doświadczeń analiza struktur narracyjnych może być swoistym punktem oparcia, zaś badanie czasowości reportażu w dobie medialnego przyspieszenia wydaje się być szczególnie aktualne.

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 10.

## **Podwójna czasowość narracyjna reportażu ponowoczesnego. Tochman - Szczygieł - Hugo-Bader i absolutna terażniejszość**

Tekst ma na celu ukazanie zalet perspektywy narratologicznej w badaniach nad strukturą reportażu. Prześledzenie toczących się od kilku dekad dyskusji, zwłaszcza dotyczących filozofii historiografii, pozwala dostrzec szczególnie istotną wartość tego ujęcia dla literatury faktu, wobec której nie było ono dotychczas stosowane. Tym istotniejszą, iż argumenty jego krytyków, jak choćby Franka Ankersmita czy Dominicka LaCapry, o ile okazują się wiążące w przypadku badań nad pisarstwem historycznym, o tyle nie są równie oczywiste w odniesieniu do reportażu. Zaproponowana koncepcja podwójnej czasowości, wyprowadzona z ontologii *Dasein* Martina Heideggera, polegać ma na rozróżnieniu dwóch fundamentalnych poziomów: 1) narracyjności percepcji oraz 2) narracyjności rekonfiguracji. Pierwsza z nich akcentowałaby narracyjność aktu poznania, druga – zdolność do łączenia i przekształcania gotowych narracji (w rozumieniu m. in. Haydena White'a). Istotne okazuje się również rozgraniczenie podmiotu tekstu od bohatera-podmiotu, rozwiązujące problem przemieszania relacyjności doznania oraz relacyjności świadectwa, które w dotychczasowych badaniach nad reportażem nie były dostatecznie mocno oddzielane. Obydwie płaszczyzny: percepcji-rekonfiguracji oraz doznania-świadectwa, są doskonale widoczne m. in. w twórczości Wojciecha Tochmana. Dwa z jego tekstów: *Bóg zapłać* oraz *Wściekły pies*, stanowią klarowne quasi-oppositum narracyjne, będące doskonałą podstawą tekstową dla ukazania zasadności zaproponowanych rozwiązań metodologicznych. Rozwiązania zogniskowane wokół przedstawionej perspektywy, prócz dowiedzenia literackich właściwości reportażu, mogą się także okazać interesującym punktem wyjścia dla kulturowych badań nad gatunkiem. Końcowym ich celem jest jednak dowiedzenie, iż analizy oparte na podwójno-czasowym ujęciu narratologicznym mają szansę okazać się niezwykle płodne, sama zaś narratologia, dotychczas uważana za przydatną szczególnie przy analizach pisarstwa historycznego, okazuje się równie adekwatna w przypadku badań nad reportażem i pokrewnymi mu formami.

### **Double Narrative Temporality of the Postmodern Reportage. Tochman - Szczygieł - Hugo-Bader and the Absolute Present**

The aim of herein paper is to point out a narratology as an inspiring source of inspiration for studies on the literary reportage. Following the most important debates of last decades—especially those on philosophy of historical writing—it tries to prove that studies on narrative may have a great impact on the nonfiction studies despite the fact that rarely have they been practiced together so far. Even more, because its critics' observations (for example, Frank Ankersmit's or Dominick LaCapra's) however they may be adequate toward the historical writing they're not so obvious in terms of literary journalism. The authorial concept of the double temporality basing on the *Dasein* ontology by Martin Heidegger distinguishes two fundamental levels of the text: 1) narrative of perception and 2) narrative of reconfiguration. The first one focuses on the narrative character of human cognition whilst the second one emphasizes the ability to bind and shape the ready-made narratives (in Hayden White's terms). It is as important to contrast the narrator with a character acting within a text which solves the problem of differentiation between the referential character of empirical cognition and witness-mediated cognition, which was not as strongly divided among previous studies. All of those levels: 1) narrative perception vs. narrative reconfiguration and 2) empirical cognition vs. witness-mediated cognition are clearly visible, inter alia, among literary journalism by Wojciech Tochman. Two of his reportages: *Bóg zapłać* (*God bless you*) and *Wściekły pies* (*Rabid dog*), make an expressive narrative opposition that is a great textual basis for proving the adequacy of the proposed methodological solutions. Arrangements assembled among the foregoing view, apart from picturing the literary specificity of the reportage, make an interesting starting point for cultural studies on that very genre. Their main goal, however, is to prove that analyses based on the double temporality concept of narrative may be inspiring and the narratology itself—appreciated mostly among studies on historical writing by now—is equally relevant for the literary journalism studies.