Apetyt na rzeczywistość

Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy

pod redakcją
Agnieszki Kłosińskiej-Nachin
i Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

Apetyt na rzeczywistość

Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Apetyt na rzeczywistość

Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy

pod redakcją
Agnieszki Kłosińskiej-Nachin
i Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobyłecka-Piwońska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny,
Katedra Literatury Hiszpańskiej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Dobrochna Dabert

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciątkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/leszekglasner; stokkete

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2016
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons -
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND) -

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07393.16.0.K
Ark. wyd. 14,6; ark. druk. 14,5

ISBN 978-83-8088-220-1
e-ISBN 978-83-8088-221-8
https://doi.org/10.18778/8088-220-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Konrad W. Tatarowski, *Słowo wstępne* 7

Hanna Zalewska-Jura, *Elegie Solona. Przykład najdawniejszej publicystyki politycznej*..... 11

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Kinga Grzegorzewska, *Protoplasta reportażu? O liście konkwistadora Hernána Cortésa, który podbił Królestwo Azteków*..... 27

Joanna Jabłkowska, *Pisarz jako publicysta. Wybrane aspekty historii dziennikarstwa w niemieckim obszarze językowym*..... 47

Agnieszka Kłosińska-Nachin, *Dziennikarstwo i literatura w Hiszpanii – krótka (i wybiórcza) historia związków*..... 71

Izabella Adamczewska, *True crime novel – pomiędzy literaturą piękną a dziennikarstwem* 91

Magdalena Pietrzak, *Literatura i literat w prasie polskiej drugiej połowy XIX wieku. Wybrane zagadnienia* 117

Tomasz Kaczmarek, *Octave Mirbeau jako pisarz anarchistyczny* 139

Ewa Kobyłecka-Piwońska, *„Literatura pod ciśnieniem" – latynoska kronika współczesna*..... 159

Iliya Pachev, *Od konwencji reportażu do artystycznej metafory czasu – powieść „Dach" Georgiego Markowa*..... 171

Barbara Bogołębska, *Lęk jako dominujące uczucie w narracjach literackich i nieliterackich Grażyny i Wojciecha Jagielskich* 199

Jarosław Płuciennik, Jagoda Sałaj, *Style pisania w sferze publicznej. Współczesne dziennikarstwo według Umberta Eco na tle antycznej refleksji o poezji*..... 211

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.01

Konrad W. Tatarowski

Uniwersytet Łódzki
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

SŁOWO WSTĘPNE

Związki dziennikarstwa z literaturą – a zatem dziedzin, które wyrosły, z jednej strony, z potrzeby zaspokojenia ludzkiej ciekawości świata, dostarczania informacji, a także relacji z wydarzeń z bliższych i dalszych jego zakątków, z drugiej zaś, z chęci odnoszenia się do nich, wyrażenia własnych uczuć, poglądów i emocji – sięgają zapewne zamierzchłych czasów, kiedy kształtował się język jako podstawowy nośnik społecznej komunikacji. Taka wiedza – czy może intuicja – towarzyszyła wielu wybitnym twórcom.

Melchior Wańkowicz w swoim dziele wieńczącym jego pisarski dorobek, uzasadniając rozpoczęcie od reportażu wywodu o początkach literatury, tłumaczył, iż czyni to: „Przede wszystkim dlatego, dlaczego w dawnych czasach było ważnym pytanie o mężczyźnie «z jakich to Iksińskich» oraz o kobiecie «Jak z domu». A po drugie, i co najważniejsze, uważam reportaż za prakolebkę pisarstwa”[1]. Nieco dalej zaś, we wprowadzającym szkicu *Kształtowanie się reportażu – ojca literatury* nawoływał:

> Literaci – miejcie w poważaniu praszczura, z którego lędźwiście się poczęli. Bo reportaż jest tak stary, jak mowa ludzka. Począł się już, kiedy pierwszy troglodyta przyniósł wiadomość o pasących się na polanie mamutach. […]. Czasem, jak w przypadku tego troglodyty, przekaz jego jest bezpośredni. Kiedy indziej następuje po upływie czasu. Dopiero w wiele lat po pojedynku Hektora z Achillesem jakiś Homer daje reportaż o tym pojedynku.

I żeby nie pozostawić żadnych wątpliwości co do uniwersalności swojego przeświadczenia, iż reportaż jest ojcem literatury, dodaje: „Gęślarze, trubadurzy – to przede wszystkim reporterzy; dopiero na reporterskim szkielecie ich relacji nawarstwia się literatura”[2]. A zatem – dodajmy – sztuka słowa, czyli umiejętność pięknego mówienia, z wykorzystaniem obecnych w języku rytmów i melodii, wzbogaconych o gamę zróżnicowanych środków stylistycznych, przefiltrowanych przez wrażliwość pieśniarza-poety. Interesujące i znamienne jest, iż podobnie

---

[1] M. Wańkowicz, *Karafka La Fontaine'a*, t. 1, Kraków 1974, s. 18.
[2] *Ibidem*, s. 24–25.

patrzył na związki literatury i dziennikarstwa Ryszard Kapuściński, młodszy o czterdzieści lat od Wańkowicza, który swoją ostatnią oddaną do publikacji książkę, swoiste podsumowanie dorobku pisarskiego, zatytułował *Podróże z Herodotem*.

Pamiętać jednak trzeba, że – w odróżnieniu od literatury – żurnalistyka, jako zawód i wyspecjalizowana dziedzina życia społecznego, kształtowała się w ostatnich stuleciach wraz z rozwojem prasy, a w minionym wieku także radia, telewizji i Internetu. W kształtowaniu jej reguł i zasad uczestniczyli również pisarze – Czytelnicy niniejszej monografii odnajdą w opublikowanych tu artykułach wiele nazwisk klasyków literatury hiszpańskojęzycznej, francuskiej, angielskiej i amerykańskiej, niemieckiej i austriackiej, a także greckiej, bułgarskiej i polskiej. Niemniej jednak jeszcze kilkadziesiąt lat temu wydawało się, że granice między dziennikarstwem a beletrystyką, wewnątrz tej ostatniej zaś pomiędzy tak zwaną literaturą piękną a literaturą faktu są dość wyraźnie określone.

Zmieniło się to w ostatnich dekadach dzięki bujnemu rozwojowi i sukcesowi czytelniczemu reportażu i jego licznych odmian gatunkowych sięgających do literackich środków wyrazu i technik kompozycyjnych, a także włączaniu w obręb powieściowej narracji dzienników, korespondencji, sprawozdań i notatek prasowych czy różnego rodzaju świadectw. Michał Głowiński w artykule *Dokument jako powieść* określił te zjawiska mianem „beletryzacji" bądź też „upowieściowienia" dokumentu. Szersze omówienie tych pojęć, z wykorzystaniem ich przy analizie utworów Trumana Capote'a (*Z zimną krwią*) i Normana Mailera (*Pieśń kata*), Czytelnicy tej monografii odnajdą w artykule Izabelli Adamczewskiej, *„True crime novel" – pomiędzy literaturą a dziennikarstwem*. Autorka szkicu wskazuje też, na szerokim tle historycznym, na sięgające XVII wieku pierwowzory analizowanego pojęcia, jego wzorce i warianty gatunkowe, przywołując przykłady z piśmiennictwa w Anglii, a także w Polsce, na przykładzie kilku zbeletryzowanych historii kryminalnych opublikowanych w ostatnich latach.

Warto też popatrzyć na omawiane zjawiska z drugiej strony. Z pojawieniem się w latach sześćdziesiątych XX wieku, najpierw na gruncie amerykańskim, później zaś w Europie Zachodniej tak zwanego Nowego Dziennikarstwa (*New Journalism*) zakwestionowane zostały tradycyjne wyznaczniki dziennikarstwa, wraz z podziałem na jego rodzaje informacyjne i publicystyczne. Można więc tu mówić o „beletryzacji" dziennikarstwa, zbliżeniu go do form wypowiedzi przypisywanych literaturze.

Agnieszka Kłosińska-Nachin w syntetycznym i erudycyjnym szkicu *Dziennikarstwo i literatura w Hiszpanii – krótka (i wybiórcza) historia związków* podaje przykłady wypowiedzi postulujących rozpatrywanie dziennikarstwa jako dziedziny literatury już w pierwszej połowie XIX wieku, pokazując na licznych przykładach ciągłość i aktualność wzajemnych oddziaływań obu tych rodzajów piśmiennictwa w Hiszpanii. Jak pisze pod koniec swego artykułu: „Realizm, powieść *non-fiction*, esej, kronika i felieton są najbardziej dorodnymi elementami

opisywanej więzi"[3]. Cennym uzupełnieniem wymienionego tekstu – a zarazem otwarciem nowych horyzontów badawczych – jest artykuł Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej *„Literatura pod ciśnieniem" – latynoska kronika współczesna*, w którym autorka omówiła iberoamerykańską odmianę *non-fiction*, kronikę, „w której powyższe dylematy znajdują swoje – zawsze tymczasowe – rozwiązania, wypracowane w specyficznym, heterogenicznym kontekście kulturowym"[4].

W piśmiennictwie niemieckojęzycznym wzajemne relacje dziennikarstwa i literatury omówiła, na szerokim tle historycznym, Joanna Jabłkowska w szkicu *Pisarz jako publicysta. Wybrane aspekty historii dziennikarstwa w niemieckim obszarze językowym*, wskazując, jak w czasopismach zainicjowanych pod koniec XVII wieku pod piórami wybitnych pisarzy rozwinęły się w następnych stuleciach takie gatunki, jak felieton czy reportaż. Omawia też publicystyczną działalność dwudziestowiecznych pisarzy i krytyków, wskazując – w drugiej części rozważań – na odmienności w stylu i w sposobie podejmowania społecznie ważnych tematów w Niemczech i w Austrii, a także przypominając prowadzoną od początku lat 60. XX wieku na łamach niemieckiej prasy dyskusję o „niemieckiej winie" za nazizm i rozpętanie II wojny światowej.

Związki literatury i dziennikarstwa na polskim gruncie przybliżyła Magdalena Pietrzak w artykule *Literatura i literat w prasie polskiej drugiej połowy XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, przypominając publicystyczną i redaktorską działalność między innymi Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Sienkiewicza. Wskazała też w ciekawej analizie, w jaki sposób aktywność publicystyczna i recenzencka autora Trylogii stawała się źródłem inspiracji dla jego twórczości literackiej. Jak napisała w zakończeniu: „Poszukiwanie wzajemnych zależności między działalnością publicystyczną Sienkiewicza a jego twórczością artystyczną może dostarczyć jeszcze wielu odkryć, odsłonić tajniki jego niedoścignionego stylu"[5]. Ten postulat badawczy odnosi się również do badania twórczości innych literatów pisujących do gazet i czasopism.

Interesującym – i wzorcowym wręcz – przykładem męża stanu, który swoje idee i poglądy wyrażał za pomocą wyrafinowanych form poetyckich, był ateński mędrzec Solon (ok. 640–559 p.n.e.), który „zawarł w swej poezji przekaz publicystyczny spajający wymiar polityczny i etyczny w nierozerwalną całość"[6]. Jego poglądy i działalność – na tle społecznych, politycznych i ideowych uwarunkowań oraz konfliktów epoki – przybliżyła w swoim otwierającym tę monografię szkicu

---

[3] A. Kłosińska-Nachin, *Dziennikarstwo i literatura w Hiszpanii – krótka (i wybiórcza) historia związków*, s. 84.

[4] E. Kobyłecka-Piwońska, *„Literatura pod ciśnieniem" – latynoska kronika współczesna*, s. 159.

[5] M. Pietrzak, *Literatura i literat w prasie polskiej drugiej połowy XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, s. 134.

[6] H. Zalewska-Jura, *Elegie Solona. Przykład najdawniejszej publicystyki politycznej*, s. 23

Hanna Zalewska-Jura. To przykład stopienia w jedno publicystyki i literatury, powinności obywatelskich z artystycznym przesłaniem.

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa i Kinga Grzegorzewska w swoim artykule *Protoplasta reportażu? O liście konkwistadora Hernána Cortésa, który podbił Królestwo Azteków* sięgnęły do napisanego w 1520 roku tekstu adresowanego do władcy Królestwa Kastylii. Jak stwierdziły w konkluzji, w liście Cortésa „mimo oczywistych różnic w zestawieniu z reportażem «klasycznym», niewątpliwie można odszukać i wskazać cechy oraz elementy budowy do dziś uchodzące za dystynktywne właśnie dla reportażu”[7]. Szkic ten jest ostatnim twórczym osiągnięciem w bogatym dorobku jego współautorki, Profesor dr hab. Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, która zmarła 12 marca 2016 roku.

Przykładu społecznego i politycznego zaangażowania dostarcza publicystyka francuskiego pisarza i dramaturga działającego na przełomie XIX i XX wieku Octave'a Mirbeau, kwestionującego i kontestującego podstawy ładu społecznego współczesnego mu świata. Jego sylwetkę przedstawił Tomasz Kaczmarek w artykule *Octave Mirbeau jako pisarz anarchistyczny*.

Twórczość powieściową i reporterską, a także tragiczne losy bliższego naszym czasom bułgarskiego dysydenta Georgiego Markowa, zamordowanego najprawdopodobniej przez bułgarskie służby specjalne w 1978 roku w Londynie, przybliżył Iliya Pachev w swoim artykule *Od konwencji reportażu do artystycznej metafory czasu – powieść „Dach" Georgiego Markowa*. Analityczny charakter ma też artykuł Barbary Bogołębskiej *Lęk jako dominujące uczucie w narracjach literackich i nieliterackich Grażyny i Wojciecha Jagielskich*.

Jarosław Płuciennik i Jagoda Sałaj w zamykającym monografię tekście *Style pisania w sferze publicznej. Współczesne dziennikarstwo według Umberta Eco na tle antycznej refleksji o poezji* postawili sobie za cel syntetyczne przedstawienie rozwoju stylów piśmiennictwa dziennikarskiego, ze szczególnym uwzględnieniem refleksji dotyczącej dziennikarstwa Umberta Eco, a także antycznych reguł piśmiennictwa epistolarnego.

Wszyscy autorzy monografii – przygotowanej z inicjatywy prof. Agnieszki Kłosińskiej-Nachin i dr Ewy Kobyłeckiej-Piwońskiej z Katedry Filologii Hiszpańskiej UŁ – wymienieni w tym skrótowym z konieczności wprowadzeniu są pracownikami bądź doktorantami Uniwersytetu Łódzkiego i reprezentują różne filologie oraz dyscypliny humanistyczne: literaturoznawstwo, językoznawstwo, kulturoznawstwo, dziennikarstwo i komunikację społeczną. Stanowi to dodatkowy walor omówionej monografii, wprowadzając do niej różnorodność tematyczną i odmienne badawcze punkty widzenia. *Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy* to lektura godna polecenia zarówno studentom, jak i bliżej zainteresowanym tą problematyką specjalistom.

---

[7] E. Pleszkun-Olejniczakowa, K. Grzegorzewska, *Protoplasta reportażu? O liście konkwistadora Hernána Cortésa, który podbił Królestwo Azteków*, s. 42.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.02

Hanna Zalewska-Jura

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Klasycznej

ELEGIE SOLONA. PRZYKŁAD NAJDAWNIEJSZEJ PUBLICYSTYKI POLITYCZNEJ

Streszczenie

Najstarsze greckie świadectwa literackie nie potwierdzają trenodycznego charakteru elegii. W zachowanym dorobku archaicznych poetów znajdują się utwory o tematyce bitewnej, miłosnej, parenetycznej, dydaktycznej, filozoficznej. W tę różnorodność treściową wpisuje się elegia publicystyczna Solona. Jego twórczość poetycka w głównej mierze jest związana z aktywnością w życiu społeczno-politycznym Aten VII/VI wieku p.n.e. Część wprowadzonych przez Solona reform, zmierzających do likwidacji głębokiego kryzysu wewnętrznego ateńskiej *polis*, nie spotkało się z akceptacją grup społecznych zaangażowanych w konflikt. Twórczość poetycka, w tym także elegijna, tego męża stanu stała się polem publicystycznej dyskusji z przeciwnikami politycznymi, a jego utwory instrumentem propagandy społecznej.

Słowa kluczowe: Solon, reformy Solona, elegia grecka, publicystyka

Summary

Solon's elegy as an example of ancient political propaganda

The earliest texts written in ancient Greek language do not confirm mourning character of ancient elegy. Among the oldest surviving works of archaic period poets there are texts that focus on military, amatory, parenetic, didactic or philosophical themes. Solon's works on social and political subjects may be also included in that miscellany of issues. Solon's literary works result from his active participation within political and social community of Athens in the VII-VI centuries B. C. Some of his reforms to legislate against political, economic, and moral decline in archaic *polis* failed in the short term as they were not approved by the Athenians engaged in the conflict. Therefore his poetry became a way to defend his constitutional, economic and moral reforms and beliefs against political opponents. Thus, Solon's elegy may be regarded an instrument of social and political discussion written not for pleasure but rather as patriotic propaganda.

Keywords: Solon, Solon's reform, the Greek elegy, political propaganda

Solon (ok. 640–559 p.n.e.), którego potomność zaliczyła do elitarnego grona siedmiu mędrców, na kartach historii powszechnej zapisał się jako mąż stanu i prawodawca ateński, do historii literatury natomiast przeszedł jako jeden z greckich poetów elegijnych epoki archaicznej. Te dwa aspekty aktywności Solona

– polityka i poezja – pozwolą umiejscowić jego twórczość na płaszczyźnie problematyki zakreślonej w tytule. Dla zachowania klarowności wywodu wypada odwołać się do niezbędnych preliminariów natury historycznej i historyczno-literackiej; pierwsze dotyczą sytuacji społeczno-politycznej w Atenach na przełomie VII i VI wieku p.n.e., drugie wiążą się z charakterem archaicznej elegii, odmiennym od nowożytnego. Należy jednak zaznaczyć, że gwoli uzupełnienia źródłowego *corpus*, przychodzi sięgnąć także do utworów jambicznych, które znalazły się w dorobku Solona, pozwalając mu w duchu polemicznym wyrazić treści związane z aktualną sytuacją[1].

Sytuacja wewnętrzna w Atenach przed reformami Solona

W VII wieku p.n.e. cała władza i wielka część majątków ziemskich znajdowała się w rękach nielicznej grupy przedstawicieli starej arystokracji rodowej – eupatrydów („dobrze urodzonych"). Taka sytuacja wcześniej czy później musiała spowodować niezadowolenie pozostałych warstw społeczeństwa attyckiego. Zależni od eupatrydów chłopi, którzy uprawiali ich ziemie w zamian za szóstą część plonów, tak zwani *hektemoroi*[2], domagali się zmiany swojego statusu i być może nadziału gruntów. W gorszym położeniu znaleźli się niezależni chłopi, spośród których wielu, nie mogąc utrzymać się z małych poletek, zaciągało u arystokratów wysokooprocentowane długi pod zastaw ziemi, a często pod zastaw wolności osobistej. Symboliczną oznaką zajęcia przez wierzycieli pola zrujnowanego rolnika były kamienne słupy dłużnicze, tak zwane *horoi*. Sami bankruci natomiast w najlepszym wypadku stawali się *hektemoroi*, w najgorszym – popadali w niewolę i byli sprzedawani poza granice Attyki, ponieważ, zgodnie z obyczajem, nie można było stać się niewolnikiem w ojczystej *polis*. Przejmowanie przez eupatrydów ziemi w wyniku zadłużenia chłopów doprowadziło do kryzysu agrarnego, który miał negatywny wpływ na politykę wewnętrzną i zagraniczną Aten. Niechętni arystokratom byli też drobni posiadacze ziemi, zagrożeni utratą względnej stabilizacji ekonomicznej i pozycji społecznej. Wreszcie politycznemu monopo-

---

[1] Jak zauważył Jerzy Danielewicz, archaiczne utwory jambiczne, pojmowane w ogólniejszym znaczeniu ze względu na szeroki zakres tematów odnoszących się do ówczesnych aktualiów, zbliżały się charakterem do poezji elegijnej; *Liryka starożytnej Grecji,* oprac. J. Danielewicz, Wrocław 1984, s. LIX.

[2] Interpretacja terminu *hektemoroi* (dosł. „sześcioczęściowy") budzi dziś wśród historyków kontrowersje co do tego, czy szóstą część plonów chłopi oddawali właścicielom, czy też stanowiła ona dla nich źródło utrzymania; zob. B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, t. I, Warszawa 1988, s. 237. Warto zauważyć, że Hesychios, uczony grecki z V wieku n.e., w swoim leksykonie języka greckiego pod hasłem *hektemoroi* podaje objaśnienie: „ci, którzy uprawiają rolę za szóstą część (*scil.* plonów)".

lowi eupatrydów sprzeciwiali się ci obywatele, którzy dzięki postępom kolonizacyjnym i rozwojowi handlu morskiego dorobili się znacznych majątków i aspirowali do wysokich urzędów państwowych oraz dostępu do władzy.

Wobec narastającego nacisku społecznego arystokracja zmuszona była pójść na pewne ustępstwa, zwłaszcza że przykłady inny greckich *poleis* wskazywały, iż podobny stan rzeczy nieuchronnie prowadził do gwałtownych konfliktów wewnętrznych lub do wprowadzenia władzy tyrańskiej przez jakąś ambitną jednostkę, której radykalne i demagogiczne posunięcia mogły zagrozić interesom eupatrydów – tym bardziej że w obrębie tej warstwy między przedstawicielami możnych rodów dochodziło w walce o prymat do ostrych napięć i krwawych starć[3].

W 594 r. p.n.e. społeczeństwo ateńskie wybrało Solona na archonta – to najważniejszy urząd w *polis* – powierzając mu zarazem zadanie przeprowadzenia reform ekonomiczno-społecznych i uzdrowienia polityki wewnętrznej. Plutarch z Cheronei, pisarz grecki z przełomu I i II wieku n.e., autor między innymi dzieła biograficznego *Żywoty sławnych mężów*, w części poświęconej Solonowi tak uzasadniał wybór Ateńczyków:

> Wtedy nierówność biednych wobec bogatych osiągnęła szczyt i miasto znalazło się w skrajnym niebezpieczeństwie. Zdawało się, że tylko przez wprowadzenie tyranii zapanuje w mieście spokój i porządek. Cały lud był dłużnikiem bogatych; bo albo ludzie pracowali na roli jako najemnicy i płacili właścicielom szóstą część uzyskanych plonów (takich zwano szóstakami lub najemnikami), albo brali pożyczki pod zastaw własnej osoby i stawali się dłużnikami u swoich wierzycieli, niektórzy w kraju w roli niewolników, inni sprzedawani zagranicę. Wielu z konieczności sprzedawało nawet własne dzieci (żadne prawo tego nie zabraniało) i uciekało z miasta przed wierzycielami. Tłumy jednak najsilniejszych połączyły się i wzajemnie zachęcały, aby nie przyglądać się bezczynnie, ale aby wybrać jednego godnego zaufania przedstawiciela, uwolnić zadłużonych, przeprowadzić nowy podział ziemi, zmienić ustrój. Wówczas najroztropniejsi z Ateńczyków zgodnie widzieli jedynie w Solonie człowieka wolnego od błędów, który nie ma nic wspólnego z niesprawiedliwością bogaczy ani z przemocą wobec biedaków, i chcieli, aby zajął się sprawami państwa z zażegnał konflikt (13–14).

---

[3] Plutarch w *Żywocie Solona* relacjonuje wydarzenia o dokonanym przez eupatrydę Kylona zamachu stanu, krwawo stłumionym przez Megaklesa z potężnego rodu Alkmenoidów. Pisarz przypisuje Solonowi udział w zażegnaniu konfliktu: „Kiedy zaś bunt doszedł już do szczytu, wśród ludu doszło do podziału. Wtedy Solon, który już cieszył się dobrym imieniem, wraz ze znacznymi Ateńczykami wystąpił między skłóconych, prośbami i przestrogami skłonił tych nazwanych wyklętymi, by zgodnie z prawem poddali się wyrokowi trzydziestu sędziów wybranych według zasług i znaczenia" (12); J. Wolski, *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 1972, s. 185–186.

Charakter greckiej elegii epoki archaicznej

Wbrew współczesnym popularnym wyobrażeniom, ukształtowanym przez nowożytne wyróżniki gatunkowe[4], najdawniejsza elegia grecka nie musiała mieć zawartości trenodycznej. Co więcej, pojawiają się uzasadnione wątpliwości, czy w ogóle istniał taki typ elegii[5]. W utworach Mimnermosa, co prawda, znajdują się nostalgiczne refleksje o przemijaniu czasu i o nieuchronnej starości (na przykład fr. 4–5; 1; 2; 3 West), mają one jednak wymiar raczej erotyczno-hedonistyczny niż egzystencjalno-funeralny. W zachowanym *corpus* archaicznej poezji elegijnej dominantę stanowią treści bitewne, parenetyczne, filozoficzne, historyczne, sympotyczne, miłosne. W tę różnorodność tematów wpisuje się poetycka publicystyka Solona.

Dla dalszych rozważań istotne są dwie kwestie: 1) sposobu i 2) okoliczności prezentowania utworów elegijnych. Starożytni teoretycy epok poklasycznych odmówili elegii miejsca wśród gatunków lirycznych. O takiej kwalifikacji zadecydowało mylne, jak się dziś wydaje, przekonanie o braku elementów muzycznych towarzyszących wykonaniu[6]. Niewykluczone, że na podobnej opinii zaważyła pragmatyka wykonawcza w późniejszych okresach, czyli melorecytacja[7] bez akompaniamentu, oraz porównanie z innymi odmianami melicznymi, odznaczającymi się wyrafinowaną, w porównaniu z elegią, melodyką. Większość współczesnych badaczy natomiast, opierając się interpretacji starożytnych testimoniów, stoi na stanowisku, że archaiczna elegia była formą meliczną, to znaczy śpiewaną przy akompaniamencie aulosów[8]. Przyjęcie tego poglądu implikuje domniemanie, że prezentacja elegii przy wtórze instrumentalnym dotyczyła sytuacji uroczystych, odświętnych lub oficjalnych, wymagała bowiem ze strony wykonawcy,

---

[4] Zob. I. Adamczewska, *Elegia*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 253–254.

[5] W zachowanym *corpus* archaicznej poezji elegijnej nie ma śladu po utworach o czysto lamentacyjnej tematyce; zob. E.L. Bowie, *Early Greek Elegy. Symposium and Public Festival*, „JHS" 1986, vol. 106, s. 22–25. *Status quaestionis* omawia Krystyna Bartol; eadem, *Greek Elegy and Iambus. Studies in Ancient Literary Sources*, Poznań 1993, s. 53–54.

[6] K. Bartol, *Liryka grecka. Wybór tekstów i komentarz*, t. I: *Jamb i elegia*, Warszawa–Poznań 1999, s. 11.

[7] Akcent toniczny języka starogreckiego w połączeniu ze specyfiką metrów wierszowych, nawet mało skomplikowanych, nadaje każdemu utworowi poetyckiemu swoistą melodyjność.

[8] C.M. Bowra, *Early Greek Elegists*, London 1983, s. 6; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern–München 1971[3], s. 129; M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin–New York 1974, s. 13–14; K. Bartol, *Greek Elegy and Iambus…* , s. 46–51. Przeciwny pogląd reprezentują: D.A. Campbell, *Flutes and Elegiac Couplets*, „JHS" 1966, vol. 84, s. 63–68 oraz T.G. Rosenmeyer, *Elegiac and Elegos*, „Calif. Stud. in Class. Ant." 1968, vol. 1, s. 217–231.

nawet jeśli był nim autor, oraz akompaniatora jakiegoś przygotowania, które wykraczało poza doraźną improwizację. W konsekwencji elegia zyskiwała walor performatywny bez względu na liczebność odbiorców i okoliczności prezentacji. I tu dochodzimy do kwestii kontekstów sytuacyjnych przedstawiania poezji elegijnej. Nie ma żadnych wątpliwości co do dwóch okazji: *symposion* (względnie *komos*) i *agon* poetycki[9]. Podjęte przez badaczy próby rozszerzenia zakresu modeli sytuacyjnych, na przykład o wykonanie przed bitwą w czasie wojny, na oficjalnym zgromadzeniu na agorze, podczas uroczystości pogrzebowych[10], spotkały się z zastrzeżeniem co do opacznej interpretacji starożytnych świadectw literackich, a także z zarzutem, że są rezultatem błędnego identyfikowania zawartości tematycznej utworu z okazją do jego wykonania[11]. W świetle uwagi o performatywnym charakterze elegii archaicznej trudno odmówić słuszności opinii Krystyny Bartol:

> It must be remembered that the existence of some of the different types of elegy in the archaic period, distinguished each from the other because their differing content (i.e. sympotic, political, military, philosophical, historical and love elegies), does not mean that each category was presented at a separate occasion, strongly connected itself. This way of thinking will result in a false conclusion, something which is clearly visible in the case of elegies with a military subject-matter; the occasion for performing such elegies was, as it has been convincingly argued by Bowie, the symposium, not, as West believes, the moment just before a battle[12].

Trzeba w tym miejscu wspomnieć o pewnym epizodzie z życia Solona przytaczanym przez starożytnych pisarzy (Plutarch, *Żywot Solona* 8; Polyainos, *Strategmata* 1, 20; Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów* I, 46–47) w związku z konfliktem między Atenami a Megarą o wyspę Salaminę. Zmęczeni długotrwałymi walkami z Megarą Ateńczycy wprowadzili zakaz, pod karą śmierci, agitowania na rzecz kontynuowania kampanii. Wówczas Solon miał skomponować poemat elegijny *Salamina* i, udając obłąkanego, wygłosić go publicznie na agorze. Zawarty w utworze żarliwy apel o podjęcie działań wojskowych przeciwko zaborczej Megarze miał odnieść pozytywny skutek – Ateny zdecydowały się na organizację następnej wyprawy zbrojnej. Z całego utworu zachowało się osiem wersów, których interpretacja, zwłaszcza kontrowersyjnego pierwszego

---

[9] Zob. K. Bartol, *Greek Elegy and Iambus…* , s. 56–57.

[10] Martin L. West rozróżnił osiem typów sytuacyjnych dla wykonywania elegii; idem, *Studies in Greek Elegy…* , s. 10–13.

[11] Krytycznie do interpretacji Martina L. Westa odniósł się Ewen L. Bowie, który na postawie analizy tych samych tekstów źródłowych przekonująco dowodził dwóch możliwych kontekstów wykonawczych, czyli *symposia* i *agony* w czasie oficjalnych uroczystości; idem, *Early Greek Elegy…* , s. 21, 27.

[12] K. Bartol, *Greek Elegy and Iambus…* , s. 52.

dystychu[13], stanowi pole do dyskusji dla współczesnych badaczy, a równocześnie stawia pod znakiem zapytania wiarygodność starożytnych przekazów co do okoliczności prezentacji *Salaminy* na agorze. Oczywiście nie można całkowicie wykluczyć, że takie zdarzenie miało miejsce, ale byłby to ewenement[14], ponieważ agora była miejscem wygłaszania mów politycznych prozą, a nie propagandowych popisów poetyckich, jakiegoś „dramatic performance" czy „poetry in action", jak chce Bernard M.W. Knox[15]. Jest jednak bardzo prawdopodobne, że przekazywana przez starożytnych autorów historia stanowi przykład konstruowania wątku biograficznego wybitnej postaci na podstawie jej twórczości i dosłownego odczytania fragmentu poematu[16]. Poza tym warto zauważyć, że w całej starożytnej biografistyce daje się zaobserwować upodobanie do efektownych, czasami nawet efekciarskich, opowiadań przy stosunkowo małej dbałości o prawdę historyczną. Interesująca wzmianka, czasami zwykła plotka, mogła być powielana, modyfikowana, wzbogacana o nowe elementy, aż urastała do rozmiarów sensacyjnego wydarzenia. Takim z pewnością byłoby wystąpienie Solona, wybitnego, z punktu widzenia potomnych, męża stanu, który na jednej szali stawia swój honor – miał wszak wykonywać *Salaminę*, symulując chorobę psychiczną – na drugiej zaś patriotyzm i interesy współobywateli. Nasuwa się wątpliwość, czy ateński arystokrata z przełomu VII i VI wieku p.n.e. ryzykowałby dobre imię, narażał się na upokorzenie i pośmiewisko, czy w ogóle musiałby imać się takich demonstracyjnych posunięć dla osiągnięcia celu. Racjonalniejsze wydaje się wyjaśnienie, że Solon wystąpił przed Ateńczykami na oficjalnym zgromadzeniu z żarliwym agitacyjnym przemówieniem, a *Salamina* jest jego poetycką wersją, prezentowaną przy okazji *symposion*[17].

Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że *symposia* stanowiły najstosowniejszą okazję do prezentacji również innych utworów Solona. Wystarczy zdać sobie sprawę, czym w istocie był fenomen ówczesnych *symposiów*. Rzeczownik niefrasobliwie dziś tłumaczony jako „uczta", wywołując tym samym

---

[13] „Herold – sam z upragnionej przybywam tu Salaminy
Pieśń chcąc śpiewać rytmiczną, n i e n a a g o r z e przemawiać".
Wszystkie cytaty utworów Solona przytaczane są w tłumaczeniu Włodzimierza Appela; *Liryka starożytnej Grecji*. Podkreślona w przekładzie fraza, w oryg. ἀντ᾽ ἀγορῆς, może być różnie interpretowana: „naprzeciw agory" (tzn. „naprzeciw ludzi zebranych na agorze", czyli „na agorze"), „zamiast publicznego przemówienia", „zamiast na agorze"; szczegółową analizę semantyczną przedstawia K. Bartol; eadem, *Liryka grecka…*, s. 261–262.

[14] Nietypowość tej sytuacji podkreśla nawet Martin L. West – zwolennik podawanej przez antyczne *testimonia* wersji; idem, *Studies in Greek Elegy…*, s. 12–14.

[15] B.M.W. Knox, *Elegy and Iambus*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, ed. P.E. Easterling, B.M.W. Knox, Cambridge 1987, s. 147.

[16] Zob. K. Bartol, *Greek Elegy and Iambus…*, s. 54–55.

[17] K. Bartol, *Liryka grecka…*, s. 161–162.

konotacje gastronomiczne, oznaczał *de facto* instytucję społeczną, która sprzyjała kultywowaniu ideologii określonej grupy społecznej, czy wręcz stała na straży przestrzegania jej etosu[18]. *Symposia*, obok funkcji *stricte* rozrywkowej, stwarzały możliwość wymiany myśli, poglądów, podejmowania dyskusji, a nawet uprawiania propagandy. Brak innych środków komunikacji rekompensowała poezja wykonywana publicznie w trakcie bardziej lub mniej licznych spotkań. Wykonywana, podkreślmy, na ogół przez profesjonalnych śpiewaków[19], których występy stanowiły atrakcję intelektualno-rozrywkowej części *symposiów*, pełniąc tym samym rolę archaicznych „publikatorów".

Polityczna i poetycko-publicystyczna działalność Solona

Naturalnie Solon był obserwatorem narastającego w Atenach społecznego napięcia. Jego ocena istniejącego stanu, dokonana bynajmniej nie z perspektywy przedstawiciela warstw uprzywilejowanych, jest wyrazem rzeczowego oglądu i głębokiej troski o losy ojczyzny (fr. 4 W.):

Własnym atoli szaleństwem to miasto zniszczyć wspaniałe
pragną jego mieszkańcy, własnym zyskom powolni.
Myśl i ludu, i wodzów bezbożna; z powodu zaś wielkiej
pychy niechybnie im przyjdzie liczne wycierpieć nieszczęścia […]
ani majątków świątynnych, ani publicznych nie szczędząc,
każdy skądinąd kradzieżą przywłaszczyć sobie coś pragnie […]
Oto już nieunikniona niedola ku miastu się zbliża,
zmierza krokiem pośpiesznym czas nieszczęsnej niewoli,
który wojnę domową i waśń drzemiącą obudzi –
ona dla wielu wyznaczy kres uroczej młodości;
szybko bowiem za wrogów przyczyną niszczeje to lube
miasto, gdy spory się toczą miłe dla ludzi występnych.
Takie zło śród ludzi się szerzy; więc wielu z biedaków
swoją ojczyznę opuści w obcą sprzedanych krainę,
oni cierpieć niewolę będą w pętach haniebnych […].
Serce mi każe o tym pouczyć Aten mieszkańców,
jako że miastu najwięcej nieszczęść Bezprawie przynosi;
gdzie Praworządność natomiast, tam wszystko stosowne i słuszne […].

[18] Elegie zawarte w tak zwanym *Corpus Theognideum* dostarczają przykładów roli *symposiów* w kręgach arystokratycznych; zob. M. Vetta, *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Roma 1980, s. XXXVI.

[19] Nie oznacza to bynajmniej, że sam autor nie mógł okazjonalnie prezentować swoich utworów. Najczęściej jednak, co jest typowe dla kultury oralnej, wchodziły one do repertuaru „zawodowych" wykonawców, którzy uświetniali swoimi występami *symposia.*

Przywołany tu, z konieczności ze skrótami, fragment słynnej elegii o praworządności wykazuje trójdzielną kompozycję ze względu na zawartość tematyczną: przyczyny wewnętrznych konfliktów w Atenach, zagrożenie wojną domową, motywy parenetyczne. Winą za pogłębiający się kryzys poeta obarczył wszystkich Ateńczyków, wychodząc z przekonania, że postawy i czyny każdego obywatela z osobna wpływają na stan państwa, które jest ze swej natury tworzone przez jednostki. Pogoń obywateli za zyskiem, bez względu na stan posiadania, przedkładana jest nad dobro ogółu. W ludzkiej skłonności do pomnażania dóbr materialnych widział Solon zagrożenie dla ateńskiej *polis.* Partykularne interesy poszczególnych grup społecznych nieuchronnie prowadzą do wewnętrznych walk, których konsekwencje w mniejszym lub większym stopniu dotkną każdego. Sugestywny opis nieszczęść (śmierć w bratobójczej walce, tułaczka, niewola), spowodowanych chęcią zysku, lekceważeniem sprawiedliwości i burzeniem społecznego porządku, stanowił dobitną przestrogę dla obywateli. Tę uzupełnił Solon o pochwałę personifikowanej praworządności (*eunomia*); wyliczając jej dobrodziejstwa, dowodził, że tylko ona może stanowić remedium na nieszczęścia grożące państwu.

Elegia o praworządności była narzędziem polityki doświadczonego męża stanu i walki o zmianę państwowego *status quo*[20]. Ale jego żarliwy apel został zlekceważony. Konflikt narastał.

Wybrany archontem z nieograniczonym zasięgiem władzy na rok 594/593 Solon bez trudu mógł wprowadzić tyranię, która nie krępowałaby jego zamierzonych poczynań jednoroczną kadencją[21]. Nie chciał, jak twierdzi Plutarch, gardząc jedynowładztwem (*Żywot Solona* 14–15)[22]. Swoją rolę widział we wprowadzeniu reform społecznych, politycznych, a nawet gospodarczych. Wśród najważniejszych decyzji znalazło się umorzenie długów, tak zwana *seisachtheia* – „strząśnięcie długów" zaciągniętych przez zubożałych rolników. Z pól, które kiedyś stanowiły ich własność, a później przeszły w posiadanie wierzycieli, zniknęły kamienne słupy dłużnicze. Chłopi, którzy zadłużyli się pod zastaw swojej osoby, odzyskali wolność, także ci, którzy zostali sprzedani zagranicę. Nadto Solon wprowadził na przyszłość zakaz udzielania tego rodzaju pożyczek. Wolność uzyskali także

---

[20] Na tę funkcję elegii zwrócił uwagę David A. Campbell; idem, *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, London–Bristol 1982, s. 240.

[21] Starożytne źródła różnią się nieznacznie w sprawie datowania archontatu Solona. Próby wyjaśnienia tych rozbieżności zaowocowały hipotezami, które wydłużają okres sprawowania przez niego urzędu; reforma zniesienia długów miałaby odbywać się w 594/593 roku p.n.e., natomiast reformy polityczne wprowadzone zostałyby w 592/591 roku p.n.e.; zob. N.G.L. Hammond, *The Seisachtheia and Nomothesia of Solon*, „JHS" 1940, vol. 60, s. 71–83.

[22] Podobna ocena poczynań Solona znajduje się w *Ustroju politycznym Aten* Arystotelesa (6,3).

hektemoroi, ale bez prawa do dzierżawionych gruntów. Mogli natomiast swobodnie opuszczać Attykę i liczyć na przydział ziemi w nowo powstających koloniach ateńskich.

Eupatrydzi byli rozczarowani posunięciami Solona; liczyli bowiem, że jako rozjemca będzie reprezentował ich interesy. Tymczasem *seisachtheia* naraziła ich na straty wskutek umorzenia długów i odebrała w pewnym stopniu tanią siłę roboczą, chociaż *de facto* układ własności ziemskiej nie uległ zmianie, nie doszło bowiem do nowego podziału gruntów. Brak radykalnych kroków Solona w tym względzie wzbudził niezadowolenie chłopstwa – ci, którzy odzyskali wolność, nadal pozostawali bezrolni, a sytuacja bytowa pozostałych nie uległa polepszeniu.

Najistotniejszą reformą polityczną był podział obywateli na cztery klasy społeczne wedle posiadanego majątku. Przynależność do grup majątkowych pozostawała w ścisłym związku z możliwością sprawowania najwyższych urzędów w *polis*. Najważniejsi urzędnicy wybierani byli spośród najzamożniejszych obywateli. W ten sposób ukrócony został polityczny monopol starej arystokracji rodowej, a do głosu doszli bogacący się Ateńczycy spoza warstwy eupatrydów. Wszyscy obywatele wchodzili w skład *ekklesia* – zgromadzenia, do którego uprawnień należał wybór urzędników – wszyscy również mieli prawo odwoływać się od decyzji urzędników do sądów przysięgłych (*heliaia*), których przedstawiciele rekrutowali się z wszystkich grup społecznych pełnoprawnych obywateli.

Polityczne reformy Solona również nie spotkały się z powszechną akceptacją: niezadowolenie arystokracji wynikało z osłabienia jej prymatu, rozczarowanie ludu spowodowane było zachowaniem *status quo*, czyli niewielkim relatywnie znaczeniem politycznym[23].

Według Arystotelesa (*Ustrój polityczny Aten* 11,1) Solon, wobec ataków rodaków i kontrowersji wokół jego praw, opuścił ojczyznę na dziesięć lat, odebrawszy od obywateli przysięgę, że żadne z nich nie zostanie w tym czasie zmienione[24].

Nie jest możliwe ustalenie chronologii powstawania utworów, w których Solon broni swoich reformacyjnych posunięć przed krytyką obywateli. Nie wiadomo, czy tworzył poematy już na dobrowolnym wygnaniu, czy przed opuszczeniem Aten, a może jeszcze w trakcie sprawowania urzędu. Żadne *testimonia* nie dostarczają informacji, w jakim czasie po złożeniu archontatu Solon wyjechał

---

[23] Szerzej o reformach Solona zob. B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, s. 239–247; W. Lengauer, *Starożytna Grecja okresu archaicznego i klasycznego*, Warszawa 1999, s. 71–74.

[24] Tę wersję powtarza Plutarch (*Solon* 25). Inną przyczynę wyjazdu Solona podaje Diogenes Laertios (*Żywoty, Solon* I, 50); opuszczenie Aten miało być spowodowane dojściem Pizystrata do władzy.

z ojczystej *polis*. Można jedynie spekulować na podstawie logicznych przesłanek, że prezentacje publicystycznych poematów miały miejsce po opublikowaniu praw na ateńskiej agorze; jeden z fragmentów (fr. 36 W.) przynosi sprawozdanie działalności politycznej i jej obronę przed atakami ze strony niezadowolonych współobywateli:

Niech obok sądu wieków przyszłych świadkiem będzie
Najpotężniejsza macierz bogów olimpijskich,
Najlepsza także, Ziemia czarna, z której niegdyś
Dłużnicze słupy zniosłem wszędy powbijane,
I ją, znękaną przedtem, wolną uczyniłem.
Z powrotem do ojczystych Aten, bogów dzieła,
Przywiodłem wielu: tych sprzedanych zgodnie z prawem,
I tych bezprawnie, oraz tych, co z niemożności
Spłacenia długów, uciekali, już nie pomnych
Attyckiej mowy, bowiem wszędy się tułali.
I tu na miejscu niegodziwie zniewolonych,
Co obawiali się zachcianek swego pana,
Wolnością obdarzyłem; to zdziałałem,
Złączywszy w jedno siłę oraz sprawiedliwość.
Zrobiłem i spełniłem to, co przyrzekałem,
Tak samo dobrym, jak i podłym[25] dałem prawa,
Złączywszy wszystkich ładem sprawiedliwym.
A gdyby inny ktoś, jak ja, pochwycił oścień,
Ktoś nierozumny, człowiek żądny bogactw,
Nie zdołałby powstrzymać ludu; gdybym tego,
Co lud dla swoich przeciwników, pragnął,
Lub tego, co ludowi gotowali tamci,
To miasto wielu by straciło mężów. […]

W poetyckim sprawozdaniu, przynajmniej w jego zachowanej części[26], Solon koncentruje się na swoich dwóch dokonaniach: umorzeniu długów (*seisachtheia*) najuboższej części obywateli i zapobieżeniu wojnie domowej. Jakby mimochodem mówi o wprowadzeniu timokracji przy podziale urzędów państwowych (w. 18). Środkiem do osiągnięcia celów obiecanych społeczeństwu ateńskiemu była konsekwencja w działaniu i stosowanie zasad sprawiedliwości, bez

[25] Stosowana przez Solona terminologia ma wymowę socjo-polityczną, a nie etyczną; „dobry" oznacza przynależność do wyższej klasy, „podły" pochodzenie z nizin społecznych.

[26] Przytoczony tu, z pominięciem dwóch pierwszych i dwóch ostatnich wersów, fragment poematu zawdzięczamy Arystotelesowi, który cytuje go w *Ustroju politycznym Aten* (12,3) przy okazji omawiania reform Solona.

uciekania się do radykalnych działań. Jak zauważa Krystyna Bartol: „utwór Solona nie jest jedynie suchym wyliczeniem wprowadzonych przez niego zmian, lecz żarliwą obroną wszystkich posunięć”[27].

Należy nadto zwrócić uwagę na mało czytelny dla dzisiejszego odbiorcy, polemiczny charakter utworu. Manifestuje się on przede wszystkim w zastosowanym metrum – trymetrze jambicznym. Nawiasem mówiąc, metrum to eliminuje utwór z kategorii elegii, którą starożytni klasyfikowali na podstawie wyróżnika formalnego, jakim był dystych elegijny. Utwory w metrach jambicznych tradycyjnie cechowała zawartość krytyczna i polemiczna. Terminologia sądowa, która zawiera się w wezwaniu świadków (w. 3–5) przedsięwziętych działań, również sugeruje wymowę poematu krytyczną wobec politycznych antagonistów. Wskazane środki wyrazu świadczą o publicystycznej funkcji utworu, który można uznać za poetycką wersję publicznego przemówienia Solona w obronie swoich działań reformatorskich.

Tę samą rolę spełniała zapewne elegia (fr. 5 W.), którą przytacza Plutarch w *Żywocie Solona* (12) przy okazji omawiania reform politycznych regulujących stosunki między dwiema grupami społeczeństwa – eupatrydami, którzy wcześniej sprawowali wszystkie urzędy, i ludem:

Bowiem tyle, co trzeba, ludowi władzy przyznałem,
ani mu czci nie ujmując, ani nie dając zbyt wiele;
tym zaś, co władzę dzierżyli i podziw budzili majątkiem,
też nakazałem się wyzbyć tego, co z hańby się bierze.
Tarczą mocną i jednych, i drugich chroniąc stanąłem,
żadnej stronie nie dałem niesprawiedliwie zwyciężyć.

Zacytowany fragment daje świadectwo rozsądku i realizmu politycznego Solona, który dobrze zdawał sobie sprawę z niedojrzałości prostego ludu do większego udziału we władzy, rozumiał, że jest, jak zauważa Anna M. Komornicka, „duchowo prymitywny, chwiejny, niezdolny do szerszego spojrzenia poza interes osobisty i żądzę odwetu”[28]. Wiedział jednak, że ateński *demos*, doprowadzony do ostateczności w poczuciu krzywdy i rażącej niesprawiedliwości, stanowi potężną siłę zdolną nie tylko szukać zemsty na klasie bogaczy, ale także zburzyć wewnętrzny pokój.

Jednym z powodów niezadowolenia eupatrydów z działań Solona było zaniechanie przez niego zaprowadzenia w Atenach tyranii. Mieli oni bowiem nadzieję, że reformy przybiorą nieledwie rozmiary fasadowe, a posłuszeństwo ludu uda się utrzymać rządami twardej ręki. Solon jednak nie chciał wdrażać zmian

---

[27] K. Bartol, *Liryka grecka…* , s. 316.

[28] A.M. Komornicka, *Poezja starożytnej Grecji. Wybrane gatunki literackie*, Łódź 1987, s. 122.

w oparciu o jedynowładztwo, gdyż ten system władzy sprzeciwiał się jego wizji porządku społecznego. Replika na krytykę politycznych oponentów została zawarta w jednym z utworów (fr. 32 W.):

… … … … … … … …jeślim zważał na ojczyznę,
a wzgardziwszy siłą srogą nie sięgnąłem po tyranię,
aby sławy nie pohańbić i nie splamić; to niczego
się nie wstydzę, mniemam bowiem, że w ten sposób się okażę
lepszym niźli inni ludzie… … … … … … … … … … …

Można ubolewać, że z całego poematu zachował się krótki uszkodzony fragment, jednakże już w tak szczupłym materiale literackim dają się dostrzec cechy felietonu: nawiązanie do aktualnych wydarzeń w tonie polemicznym i z akcentami osobistymi[29]. Sprawozdawczy charakter, obecny w wyżej przytoczonych utworach, ustępuje tutaj miejsca subiektywizmowi w ocenie sytuacji i refleksjom natury moralnej. Warto przy okazji przywołać jeszcze jeden fragment o charakterze felietonu, tym razem o zabarwieniu ironicznym (fr. 33 W.):

Niezbyt mądrym się okazał Solon ani niezbyt rozsądnym,
bowiem wcale nie skorzystał, kiedy bóg mu szczęście dawał.
Chociaż wielką sieć zarzucił i go połów aż zadziwił,
nic dla siebie nie wyciągnął wraz z rozsądkiem tracąc głowę.
Gdybym ja był przejął władzę, wziąłbym bogactw moc niezmierną,
choćbym tylko jednodniowym miał w Atenach być tyranem;
później niechby darli skórę ze mnie, niechby sczezł i ród mój.

Zastosowany tu chwyt kompozycyjny, polegający na przytoczeniu wypowiedzi *ex mente aliena*, czyli osoby innej od odautorskiego „ja", zręcznie potęguje wymowę utworu, krytyczną wobec bezzasadnych, z punktu widzenia poety, zarzutów stawianych mu przez politycznych adwersarzy. Pozorna autoironia jest *de facto* polemiką zmieszaną z pobłażliwym politowaniem dla ich niepohamowanej chciwości; oponenci Solona stali się w ten sposób przedmiotem finezyjnie wyrażonej kpiny.

Zarówno forma (metra jambiczne), jak i treść ewokowanego fragmentu sugerują, że jego prezentacje odbywały się w relatywnie kameralnych okolicznościach sympozjalnych i że w tym przypadku raczej nie mamy do czynienia z poetyckim wariantem oficjalnego przemówienia publicznego.

Partykularne interesy różnych warstw społeczeństwa położyły się cieniem na przemianach wprowadzonych przez ustawodawcę i sprawiły, że nowy

[29] Zob. K. Tatarowski, *Felieton*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 335–338.

porządek okazał się niestabilny. Społeczeństwo ateńskie rozbiło się na trzy frakcje, z których każda reprezentowała odmienny program polityczny: ziemiańskie rody eupatrydów (*pediakoi*) domagały się obalenia reform Solona; średnio zamożne chłopstwo i rzemieślnicy (*paralioi*), pod przewodnictwem arystokraty ze starego rodu Alkmenoidów, Megaklesa, optowali za ich utrzymaniem; najbardziej radykalne ugrupowanie (*hyperakrioi*), na czele którego stanął arystokrata Pizystrat, postulowało natomiast programowo nowy podział ziemi. Jak widać, u podstaw rozłamu społeczno-politycznego Attyki leżały aspiracje ambitnych jednostek wywodzących się z arystokracji, które pretendowały do wprowadzenia jedynowładztwa, zręcznie manipulując szerokimi rzeszami obywateli. Ateny stały się areną nieustannie wybuchających konfliktów i ostrych walk wewnętrznych, które skutecznie destabilizowały porządek społeczny.

Solon, który boleśnie musiał odczuwać fiasko swoich wysiłków sprzed blisko trzydziestu lat, starał się ostrzec ludność Aten przed zakusami demagogów. Ślady tej ostatniej aktywności politycznej wybitnego męża stanu odnajdujemy w zachowanych fragmentach elegijnych (fr. 9 W.):

Z chmur wywodzi się śnieg i rodzi się burza gradowa,
od błyskawicy świetlistej grzmot początek swój bierze,
miasto ginie za sprawą wpływowych ludzi, z niewiedzy
lud się oddaje w niewolę rządów jedynowładcy.
Tego, kto zbytnio w górę się wspiął, nie tak łatwo jest wstrzymać
później, zatem zawczasu trzeba o wszystkim pomyśleć.

Na podstawie trzech dystychów nie można z całą stanowczością stwierdzić, czy w całym utworze dominowały akcenty parenetyczne, czy też zawierał więcej elementów ekshortacyjnych, wykraczających poza pouczenie zawarte w wersie 6 o konieczności rozważnego podejmowania decyzji, z uwzględnieniem potencjalnych konsekwencji, od których może nie być odwrotu. Poetycka paralela z niebezpiecznymi zjawiskami atmosferycznymi wzmaga siłę przestrogi przed zakusami „wpływowych ludzi", którzy – pod pozorem reprezentowania interesów ludu – uzurpują sobie prawa do władzy absolutnej. Niestety, ateński *demos* poddał się tej politycznej mistyfikacji, nie umiejąc wyciągnąć właściwych wniosków z rozgrywających się wydarzeń.

Autorzy starożytni cytują fragmenty tej elegii w kontekście sprzeciwu Solona wobec dążeń Pizystrata do wprowadzenia tyranii[30]. Według świadectwa Plutarcha poeta miał wygłosić na agorze mowę, której treść zgadza się z wydźwiękiem

[30] Diodor Sycylijski, *Bibliotheca historica*, 9, 20; Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, 1, 50.

tego utworu (*Żywot Solona* 30): „Solon był już bardzo stary i nie miał poparcia, a jednak wystąpił na agorze i przemówił do obywateli, zarzucając im tchórzostwo i brak rozsądku i namawiając gorąco, by nie pozbawiali się wolności. Wtedy powiedział pamiętne słowa, że wcześniej łatwiej można było powstrzymać rodzącą się tyranię, teraz, kiedy już powstała, obalić ją trudniej, ale z większą chwałą".

Arystoteles (*Ustrój polityczny Aten* 14, 2) i Plutarch (*Żywot Solona* 30) opowiadają zgodnie o pewnym epizodzie związanym z zabiegami Pizystrata; miał się sam okaleczyć, oskarżyć o zamach przeciwników i domagać się od zgromadzenia przyznania mu straży przybocznej dla ochrony. Mimo sprzeciwu Solona wniosek został uchwalony. Niebawem Pizystrat przy pomocy swojej przybocznej gwardii opanował Akropol, co faktycznie wiązało się z przejęciem władzy. Echa tego wydarzenia brzmią w elegii pełnej wyrzutu skierowanego do współobywateli (fr. 11 W.):

Jeśliście klęsk doznali przez własną zaiste głupotę,
bogom za to przynajmniej winy nie chciejcie przypisać;
sami im straż przydzieliwszy zwiększacie jeszcze ich siłę,
właśnie z tej to przyczyny zła doznajecie niewoli.
Z was tu każdy osobno lisimi kroczy śladami,
wszystkim wam razem atoli myśl lekkomyślna przyświeca;
zwodzić dajecie się słowom podstępnym chytrego człowieka,
zgoła przy tym nie patrząc, jaki to skutek przynosi.

Jeśli przyjąć świadectwo Plutarcha, że Solon napisał tę elegię po wycofaniu się z życia politycznego (*Żywot Solona* 30), wypada skonstatować, że przeznaczona była do prezentacji przy okazji *symposiów*. Apostrofa do całego ateńskiego społeczeństwa może być w tym wypadku uznana za konsekwencję uniwersalnego charakteru gatunku[31].

W całej zachowanej twórczości Solona dominuje refleksja parenetyczna, jednak w utworach publicystycznych o tematyce politycznej zdaje się ona przybierać na sile, bowiem moralność i polityka u poety ściśle się splatają. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać przede wszystkim w poglądach Solona, w wyznawanym przez niego systemie wartości: szczerym patriotyzmie, umiłowaniu praworządności, poszanowaniu człowieka, tolerancji na odmienne zapatrywania itp. Nie bez znaczenia pozostaje również, właściwa mentalności starożytnych Greków, tradycyjnie przypisywana poetom funkcja społeczna. Przekonanie, że poeci są głosicielami woli bogów, dzięki talentowi będącemu boskim darem predestynowani do roli nauczycieli moralności; poeta-mędrzec, przez niebian

[31] Zob. K. Bartol, *Greek Elegy and Iambus…* , s. 60.

natchniony, miał poprzez swoją twórczość dzielić się z ludźmi mądrością[32]. Z powodu autorytetu, jakim cieszył się Solon poeta, jego poglądy, ubrane w artystyczną formę, miały szansę zyskać większą siłę przekazu niż wygłoszona publicznie mowa wśród gwarnego tłumu na agorze. Nie zmienia tego fakt, że prezentowane na *symposiach* trafiały do mniejszego audytorium. Częstotliwość wykonywania poematów mogła z powodzeniem rekompensować szczuplejszy jednorazowo krąg odbiorców. Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że utwory znanego w mieście poety, a poza tym znakomitej postaci z życia publicznego, krążyły wśród obywateli i były bardzo dobrze znane. Z tych względów realizowały z powodzeniem funkcję publicystyczną, w tym ekshortacyjną i parenetyczną, oraz propagandową[33].

Solon nie był pierwszym elegikiem, który uczynił z poezji instrument propagandy. Przed nim zaznaczyli się w tej dziedzinie Kallinos i Tyrtajos; Kallinos w elegiach-apelach mobilizujących rodaków do walki w obronie rodzinnego Efezu, Tyrtajos w elegiach bitewnych, sankcjonujących prawa Lacedemonu do hegemonii na Peloponezie i propagujących spartański model życia. Ateński prawodawca natomiast był pierwszym, wedle naszej wiedzy, który ze względu na głębokie zaangażowanie w sprawy państwowe ojczystej *polis* zawarł w swojej poezji przekaz publicystyczny, spajający wymiar polityczny i etyczny w nierozerwalną całość.

---

[32] A.M. Komornicka, *Pindar i Platon o roli poetów i poezji*, „Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN" 1980, R. XXXIV, nr 1, s. 1.

[33] Ta funkcja elegii archaicznej na przykładzie twórczości Tyrtajosa została szczegółowo przebadana przez J.H. Sheya; idem, *Tyrtaeus and the Art of Propaganda*, „Arethusa" 1976, vol. 9, s. 5–28.

BIBLIOGRAFIA

Adamczewska I., *Elegia*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
Bartol K., *Greek Elegy and Iambus. Studies in Ancient Literary Sources*, Poznań 1993.
Bartol K., *Liryka grecka. Wybór tekstów i komentarz*, t. I: *Jamb i elegia*, Warszawa–Poznań 1999.
Bowie E.L., *Early Greek Elegy. Symposium and Public Festival*, „JHS" 1986, vol. 106.
Bowra C.M., *Early Greek Elegists*, London 1983.
Bravo B., Wipszycka E., *Historia starożytnych Greków*, t. I, Warszawa 1988.
Campbell D.A., *Flutes and Elegiac Couplets*, „JHS" 1964, vol. 84.
Campbell D.A., *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, London–Bristol 1982.
Hammond N.G.L., *The Seisachtheia and Nomothesia of Solon*, „JHS" 1940, vol. 60.
Knox B.M.W., *Elegy and Iambus*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, ed. P.E. Easterling, B.M.W. Knox, Cambridge 1987.
Komornicka A.M., *Pindar i Platon o roli poetów i poezji*, „Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń Naukowych ŁTN" 1980, R. XXXIV, nr 1.
Komornicka A.M., *Poezja starożytnej Grecji. Wybrane gatunki literackie*, Łódź 1987.
Lengauer W., *Starożytna Grecja okresu archaicznego i klasycznego*, Warszawa 1999.
Lesky A., *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern–München 1971[3].
Liryka starożytnej Grecji, oprac. J. Danielewicz, Wrocław 1984.
Rosenmeyer T.G., *Elegiac and Elegos*, „Calif. Stud. in Class. Ant." 1968, vol. 1.
Shey J.H., *Tyrtaeus and the Art of Propaganda*, „Arethusa" 1976, vol. 9.
Tatarowski K., *Felieton*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
Vetta M., *Theognis. Elegiarum liber secundus*, Roma 1980.
West M.L., *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin–New York 1974.
Wolski J., *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 1972.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.03

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa
Uniwersytet Łódzki

Kinga Grzegorzewska
Uniwersytet Łódzki

PROTOPLASTA REPORTAŻU? O LIŚCIE KONKWISTADORA HERNÁNA CORTÉSA, KTÓRY PODBIŁ PAŃSTWO AZTEKÓW

Streszczenie

W niniejszym artykule przedstawiono problematykę szeroko związaną z reportażem. Autorki, oprócz zaprezentowania tego gatunku, stawiają pytanie o granice między literaturą a relacją opartą na faktach. Jako egzemplifikację przywołano list traktujący o podboju Meksyku, którego autorem jest szesnastowieczny słynny konkwistador Hernán Cortés. Sposób przedstawienia wydarzeń, ale również cel stworzenia takiej relacji nasuwają pytania o charakter tego typu formy wypowiedzi i jej powiązania z reportażem, na które to pytania starają się odpowiedzieć autorki.

Słowa kluczowe: reportaż, relacja historyczna, Hernán Cortés, konkwista

Summary

The ancestor of reportage? About the letter of conquistador Hernan Cortes who conquered the Kingdom of the Aztecs

In this paper there were presented issues widely connected with reportage. Authors, besides the description of this genre, ask the question about boundaries between literature and report based on facts. As the form of exemplification it was recalled the letter, which focuses on the conquest of Mexico, written by famous 16th century conquistador Hernán Cortés. The way of showing the events and the aim of writing this report lead some questions about the character of that form of expression and its connection with reportage, which we tried to answer.

Keywords: reportage, historical relation, Hernán Cortés, conquest

Celowo, chcąc zaskoczyć Czytelnika, zestawiamy współcześnie świetnie rozwijający się gatunek reportażu z listem powstałym w 1520 roku. Prócz osiągnięcia efektu początkowego zaskoczenia, mamy też, rzecz jasna, inne cele – spróbujemy bowiem dowieść trafności postawionej w tytule tezy. Czy można szukać wspólnych cech wśród tekstów tak różnych i odległych w czasie? Czy można wobec różnicy kilku wieków dopatrywać się powinowactw genologicznych? Jesteśmy

przekonane, że odpowiedź w jakimś stopniu brzmi: „tak", co nie znaczy oczywiście, że nie dostrzegamy także różnic.

Nim wskażemy na konkretne cechy wspólne, wydaje nam się, iż właściwe byłoby napisanie najpierw nieco o samym reportażu i jego relacjach z literaturą, a następnie poświęcenie uwagi autorowi interesującego nas listu – Hernánowi Cortésowi, człowiekowi, którego działania doprowadziły do podporządkowania Królestwu Kastylii[1] ogromnego imperium Azteków[2].

Przyzwyczajony do względnie niedawno jeszcze panującej „czystości metodologicznej" czytelnik mógłby mieć zastrzeżenia, czy prezentując punkt widzenia medioznawcy i historyka mamy prawo łączyć różne metodologie. Byłby to jednak punkt widzenia co najmniej dyskusyjny. Przytoczmy choćby pogląd Anny Burzyńskiej, która w swym świetnym szkicu *Kulturowy zwrot teorii* podkreśla, iż coraz powszechniej uznawany jest mozaikowy charakter metodologii:

> Metodologiczny *bricolage* […] nie przewiduje ani jednej uprzywilejowanej metody badań […]. Wprost przeciwnie – wybór metody, techniki analitycznej czy sposobu interpretacji motywowany jest jedynie względami ich praktycznej użyteczności w danym momencie[3].

Michał Paweł Markowski zaś, dla którego „humanistyka […] jest pewną egzystencjalną dyspozycją"[4], podkreśla, że „właśnie w tej przestrzeni interpretacji i rekontekstualizacji dzieje się egzystencja, czyli nieustanny *exodus* podmiotu z jałowej ziemi do swojej własnej postawy"[5]. Połączone inspiracje antropologiczne oraz semiotyczne, które w ostatnim czasie coraz częściej jawią się na gruncie humanistyki, wskazały z kolei na system kodów umożliwiający nie tylko nowe

---

[1] Z prawnego punktu widzenia w XVI wieku Półwysep Iberyjski był podzielony między trzy organizmy państwowe: Portugalię, Kastylię i Aragonię. Termin „Hiszpania", obejmujący dwa ostatnie królestwa, bardziej odnosi się do określenia społeczności niż bytu państwowego. Ponieważ niektórzy badacze uważają, że wraz z małżeństwem Izabeli Kastylijskiej i Ferdynanda Aragońskiego doszło do unifikacji terytorialnej i rozpoczęto budowę jednego państwa, w niniejszym artykule będziemy używały określenia „Hiszpania", choć formalnie tereny w Nowym Świecie, czyli Ameryce, podlegały Królestwu Kastyli; zob. F. Kubiaczyk, *Między wojną a dyplomacją. Ferdynand Katolicki i polityka zagraniczna Hiszpanii w latach 1492–1516*, Kraków 2010, s. 54–84.

[2] Określenie „Aztekowie" nie jest nazwą ścisłą, sami dawni mieszkańcy Meksyku nie używali go. Zostało ono spopularyzowane w XVIII wieku; zob. H. Thomas, *Podbój Meksyku*, przeł. M. Lewicka, Katowice 1998, s. 12. Ze względów zwyczajowych będziemy jednak używać go w niniejszym artykule.

[3] A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, t. 1, Kraków 2012, s. 64.

[4] M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s.430.

[5] *Ibidem*, s.433.

sformułowanie pojęcia tekstu, ale także wnoszący bardzo wiele do sposobu interpretowania tekstu kultury i roli publiczności w szeroko pojętym określeniu odbioru. Wróćmy wszakże do reportażu. Uważany za ojca reportażu (w wersji zapisanej) Egon Erwin Kisch[6] już w roku 1929 głosił kategorycznie: „Powieść nie ma przed sobą żadnych perspektyw, w przyszłości nie będzie powieści, to znaczy książek z wymyśloną akcją […]. Właśnie reportaż jest problemem chwili. Sądzę, iż przyjdzie czas, gdy ludzie zechcą czytać jedynie prawdę o otaczającym ich świecie"[7].

Istotnie – w latach sześćdziesiątych XX wieku reportaż zaczął na światowym rynku czytelniczym odnotowywać swoją przewagę nad beletrystyką. Wpłynęło na to, jak się wydaje, co najmniej kilka czynników: 1) okoliczności zewnętrzne, historyczne (przeżycia z okresu II wojny światowej spowodowały, że „życie przerosło fikcję"); 2) ewolucja (pojawiły się pokolenia autorów niepokładające w fikcji wystarczającego zaufania ani nieznajdujące tam dostatecznej inspiracji); 3) swoista autodestrukcja prozy fabularnej oraz – *last, but not least* – 4) nowe generacje czytelników szukających w lekturze nie tylko przyjemności, choćby w najwyższym stopniu estetycznej, lecz także wiedzy oraz informacji[8].

Jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym literatura pełniła funkcję autoteliczną, a w paradygmacie tak pojętej literatury wysokiej pozostawały – bardziej lub mnie wyraźnie – pozostałe media i rodzaje sztuki. Pojęcie tzw. literatury pięknej długo żądało fikcji. Znamienne, że w roku 2015 po raz pierwszy w historii literacką (*sic!*) Nagrodą Nobla została uhonorowana białoruska pisarka i reportażystka Swietłana Aleksijewicz.

Wspólnota reportażu i literatury w ich genologicznym rodowodzie, podobnie jak hybrydyzacja gatunkowa, wydają się współcześnie oczywiste. Ciągle jako najbardziej wyraźną różnicę podkreśla się stosunek do fikcji, której jakoby w reportażu nie ma prawa być. Tymczasem każdy tekst, nawet w założeniu nieprzeznaczony nigdy do czytania – by wymienić listy czy pamiętniki – nieuchronnie nosi, niekiedy widoczniejsze niż w tekstach od początku przewidzianych do druku, cechy

---

[6] Egon Erich Kisch (ur. 29 IV 1885 roku w Pradze, zm. 31 III 1948 roku tamże) – dziennikarz i reporter pochodzenia żydowskiego (nazywany też – od tytułu jednego z jego zbiorów – „szalejącym reporterem"), stanowi szczególny przypadek w zakresie swoistego kosmopolityzmu; posiadał dwa obywatelstwa: najpierw austro-węgierskie, a potem czechosłowackie, tworzył zaś wyłącznie w języku niemieckim.

[7] E.E. Kisch, *Powieść i reportaż*, „Kontrasty" 1978, nr 3, s. 27.

[8] Badania polskiego rynku czytelniczego, przeprowadzone na początku lat siedemdziesiątych XX wieku przez Elżbietę Wnuk-Lipińską, nie wskazywały wprawdzie na aż tak wielkie sukcesy tego gatunku w naszym kraju. Wedle jej ustaleń osób, które wypożyczyły choć jeden reportaż, na wybranym do analizy terenie było wprawdzie 20%, ale już „osoby, które wypożyczyły minimum trzy reportaże, stanowiły jedynie 4% wszystkich czytelników"; zob. E. Wnuk-Lipińska, *Społeczne funkcje reportażu*, Warszawa 1974, s. 11.

subiektywnej oceny, wyboru, sposobu prezentacji. Każdy tekst ma – jak nazywali to już formaliści rosyjscy – cechy *siużetu*, które z definicji wykluczają utożsamienie prawdy w rzeczywistości z prawdą w dziele[9]. Jak zauważa Maryla Hopfinger:

> [...] korzystając z uprzywilejowanej pozycji literatury jako sztuki słowa, refleksja o literaturze sama została dziedziną wyjątkową, uznaną, wręcz oczywistą. Jej kategorie, kryteria wartościowania, sposoby postrzegania i myślenia stały się wzorcowe i obowiązujące. Anektowała także zjawiska pokrewne literaturze. Rozmaite powinowactwa i pogranicza, na mocy założenia, sytuowane były w promieniu sztuki literackiej[10].

Zatem słynne *non fiction*, jako cecha dystynktywna różniąca reportaż od literatury, wydaje się obecnie wysoce dyskusyjne. Natalia Kowalska, która w swych badaniach omawia różne rodzaje *feature* audialnego, a więc – by rzec bardzo sprawę upraszczając – reportażu poszerzonego o elementy (*quasi-*)fikcji, jeden ze swych ostatnich artykułów zatytułowała znamiennie, parafrazując zresztą Hannę Krall; tytuł ów brzmi: „Pokazać prawdziwsze od prawdziwego"[11].

Każdy tekst nieuchronnie nosi cechy wyboru oraz kreacji i nawet wobec przyjętego w najszczerszej intencji założenia, że powie całą prawdę i tylko prawdę, jest w takim kształcie z szeregu powodów niemożliwy do stworzenia. Jak ujęła to Hanna Krall: „zagęszczam [...], z wielu zdań robię jedno. Dokładnie takie zdanie mogło nie paść, ale jest prawdziwsze od wypowiedzianego"[12]. Wymóg *non fiction* długo uchodził za istotny – ba, za decydujący – wyznacznik gatunkowy reportaży, lecz w istocie przeradza się on w pytanie o dopuszczalność (specyficznie, co prawda, rozumianej) fikcji, czyli inaczej o problem autentyzmu. Reportaż usuwa fikcję *sensu stricto*, wyklucza zmyślenie. Fikcja *sensu stricto* może być w pewnych sytuacjach uznana za przyznanie się do nieumiejętności czy niemożności zdobycia faktów; może uchodzić też za nadużycie konwencji. Rzecz nie jest jednak jednoznaczna, a już na pewno jest zmienna w czasie. Wymóg autentyzmu niesie też inne zagrożenia oraz komplikacje, ale i swoiste szanse. Krzysztof Kąkolewski zauważa:

---

[9] M. Pietrowskij, *Morfologia noweli*, przeł. E. Pleszkunówna, „Przegląd Humanistyczny" 1972, nr 1, s. 59–81.

[10] M. Hopfinger, *Między sztuką a codziennością. Literackość bez fikcji?* (w druku), s. 1. Pragniemy w tym miejscu serdecznie podziękować Pani Profesor dr hab. Maryli Hopfinger z IBL PAN za możliwość skorzystania z Jej rękopisu. Była to niezwykle cenna i wzbogacająca lektura, tym bardziej więc za możliwość przeczytania jej już teraz serdecznie dziękujemy.

[11] N. Kowalska, *Pokazać prawdziwsze od prawdziwego. Rodzaje audycji typu feature w polskich i zagranicznych rozgłośniach radiowych*, tekst wygłoszony na konferencji „Radio w świecie cyfrowym", 2–3 X 2015, Olsztyn (w druku).

[12] W. Kot, *Hanna Krall*, Poznań 2000, s. 39.

> Są zdarzenia, które tworzą idealną niemal strukturę. Reportaż (*story*) opowiada często o faktach, tak niezwykłych, że tylko metryka jego autentyczności, gwarancja sprawdzalności, użycie nazw, nazwisk i dat pozwala w nie uwierzyć. Zdarzają się «fabuły życiowe» skonstruowane bezbłędnie[13].

Przenikania, by tak rzec, w przeciwnym kierunku, tj. przenoszenie wszelkich środków, jakimi posługuje się literatura operująca fikcją (dialogu, obrazu itp.), do literatury faktu, może być – i bywa[14] – przedmiotem odrębnych, często obszernych i głębokich rozważań. Słowem, przytoczone już słynne sformułowanie Kąkolewskiego o reportażu jako o gatunku, który z literaturą łączy piękno formy, nie straciło nic na swej aktualności.

Czym zatem jest obecnie reportaż? Przykładowo wspomniany Kąkolewski nie bez racji utrzymuje, że nie ma jednej, naprawdę powszechnie uznanej definicji reportażu prasowego (dotyczy to zresztą reportaży we wszystkich mediach), co wypływać może zarówno ze zmienności definiowanego przedmiotu opisu, jak i z fluktuacji świadomości teoretycznej[15]. I choć nie przeszkadza to wymienionemu uczonemu formułować własnej *quasi*-definicji, jego spostrzeżenie, że badana materia z trudem daje się dookreślić, wydaje się trafne, skoro i Leon Cieślik, i Kazimierz Wolny-Zmorzyński poprzedzają swoje rozważania obszerną prezentacją sądów cudzych. O ile Wolny-Zmorzyński w swej antologii poświęconej reportażowi, w części o znamiennym tytule *Wyznaczniki i próby zdefiniowania reportażu*, ukazuje jedenaście tekstów teoretyków i „praktyków" reportażu[16], o tyle w podrozdziałach pochodzących z jego późniejszej pracy *Reportaż – jak go napisać?*, zatytułowanych: 1. *Definicja…* , 2. *Granice…* i 3. *Literackość reportażu*, można skonfrontować poglądy na tę kwestię już trzydziestu badaczy i czynnych twórców tego gatunku[17]. Sam Wolny-Zmorzyński decyduje się wszakże raczej na wyszczególnianie elementów, które reportaż winien zawierać, niż na jego zwartą definicję, stwierdzając zresztą, iż choć

> od lat międzywojennych do chwili obecnej na temat reportażu, jego teorii, literackości i problemów metodologicznych toczą się dyskusje, [to] dotychczas nie ustalono jednoznacznie pojęcia reportażu. Ilu twórców i teoretyków, tyle określeń opartych na wielu różnych kryteriach[18].

---

[13] K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne" 1965, t. 2, s. 267.

[14] Zob. S. Morawski, *Estetyka Hegla i problem tzw. „końca sztuki"*, „Studia Filozoficzne" 1965, nr 1, s. 107–116.

[15] K. Kąkolewski, *Reportaż*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], Wrocław 1993, s. 932.

[16] Zob. *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*, wybór i oprac. K. Wolny, Rzeszów 1992, s. 9–123.

[17] Zob. K. Wolny, *Reportaż – jak go napisać?*, Rzeszów 1996, s. 11–26.

[18] *Ibidem*, s. 12.

Z pewnością należące do najlepszych opracowań gatunku wypowiedzi Marii Wojtak potwierdzają skomplikowany stan rzeczy polegający, z jednej strony, na trosce o zachowanie „paktu faktograficznego"[19], jak go określa wymieniona badaczka, z drugiej zaś – na wzbogacaniu „suchego faktu" o „wypowiedzi stowarzyszone, obudowujące tekst właściwy"[20], na przykład w formie cytatów (zaczerpniętych z literatury i dokumentów), opinii ekspertów itp. Bardzo ciekawą rolę owe „wypowiedzi stowarzyszone" odgrywają też w reportażach radiowych (znakomitą ilustrację może stanowić praca Kingi Klimczak poświęcona w całości reportażowi radiowemu[21]). Również reportaże funkcjonujące we współczesnym obiegu prasowym da się podzielić na dwie zasadnicze odmiany: s p r a w o z d a w c z o - p u b l i c y s t y c z n e i f a b u l a r n e[22].

Na pewne p o k r e w i e ń s t w a omawianego gatunku zarówno z powieścią (czy raczej z n o w e l ą), jak i z dziennikarstwem zwracano zresztą uwagę w zasadzie od początku naukowej refleksji na ten temat. Już Edward Grossman twierdził na przykład, że reportaż „posługuje się techniką powieści, ale z większym zagęszczeniem szczegółów społecznych niż na ogół beletrystyka współczesna"[23]. Andrzej W. Pawluczuk przypominał z kolei, że „początki żywego do dziś sporu o to, czy reportaż można zaliczyć do literatury pięknej [...], czy też pozostaje on jedynie techniką zapisu informacji, sięgają lat międzywojennych, kiedy to [...] toczyły się na ten temat najżywsze dyskusje"[24].

Owe dyskusje można zresztą daleko rozszerzyć w czasie. Czy głównym celem reportażu jest mówienie p r a w d y b e z f i k c j i? Jak należy w tym kontekście interpretować owe terminy? Czy przekazanie prawdy, choćby wobec faktu niezdolności ludzkiej do poznania jej całej, na co zwracają uwagę hermeneutycy, jest w ogóle możliwe?

Bohater naszego artykułu Hernán Cortés ukończył pisanie swego drugiego listu (który jest przedmiotem naszej analizy i interpretacji) do cesarza Karola V[25] 30 października 1520 roku. Jest to relacja bardzo obszerna, a mimo to autor zastrzegał się, że mógłby opisać jeszcze więcej, ale nie może sam tego dokonać, tak wiele niezwykłości widziały jego oczy.

---

[19] M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Lublin 2008, s. 123.

[20] *Ibidem.*

[21] K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.

[22] M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych…*, s. 123.

[23] E. Grossman, *Nowe dziennikarstwo a powieść*, „Dialogue USA" 1974, nr 2, s. 43.

[24] A.W. Pawluczuk, *Reportaż jako śmierć literatury*, „Kontrasty" 1978, nr 3, s. 34; M. Wańkowicz, *Prosto od krowy (o reportażu)*, „Zeszyty Prasoznawcze" 1961, z. 1/2; J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966; idem, *Reportaż*, [hasło w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976, s. 214.

[25] Karol Habsburg: jako władca Hiszpanii – Karol I, jako cesarz – Karol V.

> Albowiem, Najjaśniejszy Panie, żeby zdać Waszej Znakomitej Osobie sprawę […], trzeba by dużo czasu i wielu bardzo biegłych sprawozdawców. Ja sam nie będę w stanie opisać nawet setnej części tego, co by opisać należało. Powiem wszakże co nieco, jak potrafię, o rzeczach, które widziałem. A choć uczynię to mało udolnie, wiem, że i tak wzbudzą zdumienie i niedowierzanie, bo nawet my, którzy oglądamy je tutaj na własne oczy, nie możemy ich ogarnąć rozumem. Może jednak Wasza Królewska Mość mieć pewność, że jeśli czym zgrzeszę w mojej relacji, to tylko zwięzłością, nigdy rozwlekłością[26].

Czyż to nie zręczne wyjaśnienie?

Wszystkie reportaże – niezależnie od medium – dotyczą wypadków prawdziwych, choć, jak chce Wojtak, „nie są na ogół ich prostą rejestracją"[27]. Bez względu na sposób ujęcia, reportaż nie tylko relacjonuje fakty, ale „pozwala je zrozumieć i przeżywać, angażując czytelnika przez wciągnięcie go w opowiadaną autentyczną historię"[28]. Także opowieści snute w liście Cortésa angażują czytelnika w opowiadaną autentyczną historię. Przykładowo o konkwiście myślimy z reguły w zderzeniu: Hiszpanie – tubylcy. Tymczasem Cortés w sposób niezwykle ciekawy opisuje także walkę o władzę między samymi Hiszpanami. Dowódca wyprawy dosyć wcześnie zdecydował się zerwać więzy z Diego Velázquezem[29], jednym z fundatorów tego przedsięwzięcia, który rościł sobie prawo do zwierzchnictwa nad Cortésem i jego ludźmi[30], i sygnować podbój swoim nazwiskiem. Musiał się jednak liczyć ze zwolennikami gubernatora wśród członków wyprawy, należało więc postępować z nimi umiejętnie. Wykorzystał fundację miasta Villa Rica de Vera Cruz do formalnego przejęcia władzy[31]. Rada

---

[26] H. Cortés, *Listy o zdobyciu Meksyku*, przeł. M. Mróz, R. Tomicki, Gdańsk 1997, s. 43.

[27] M. Wojtak, *Analiza gatunków prasowych…*, s. 123.

[28] *Ibidem*, s. 124.

[29] Główny zarządca wyspy Kuby.

[30] Velázquez miał wiele wątpliwości, czy właśnie Cortésowi powierzyć dowództwo. Obawiał się charyzmatycznego podwładnego. Kwestia wierności wobec zwierzchnika była bardzo ważna. Gubernator nowo odkrytych terenów miał między innymi prawo do jednej piątej wszystkich łupów i dochodów z podbitych terenów, po odliczeniu kwinty, czyli podatku dla władcy. Często zdarzało się, że dowódcy wypraw uzurpowali sobie taką władzę. Tylko wierny przywódca mógł wciąż uznawać dalekiego fundatora wyprawy jako gubernatora i zwierzchnika. Velázquez obawiał się, całkiem słusznie zresztą, że Cortés będzie dążył do przejęcia pełni władzy; zob. M. Collis, *Cortés i Montezuma*, przeł. A. Rojkowska, Wrocław 2004, s. 18–22.

[31] Fundacja miasta była kluczowym momentem podboju – ośrodek miejski stanowił dowód zwierzchności hiszpańskiej nad danym terytorium, był podstawą funkcjonowania społeczności. Rozdzielane godności, ziemie, Indianie (w ramach *encomiendy*) były wynagrodzeniem dla zdobywców, rekompensatą za trudy, jakie ponieśli. Ustanawiana wówczas *cabildo*, czyli rada miejska, zajmowała się administracją lokalną.

Miejska uznała bowiem układ z Velázquezem za nieważny i obrała Cortésa naczelnym wodzem wyprawy. Kilka tygodni później do Vera Cruz przypłynął okręt z Kuby z informacją, iż to Velázquez otrzymał od cesarza Karola prawo do prowadzenia wypraw odkrywczych. Cortés postanowił wysłać do władcy list ukazujący jego dokonania i prośbę o uznanie jego funkcji. To dlatego powstały relacje z podboju. W drugim liście autor szczerze ukazuje swemu władcy, jak doszło do zdobycia przez niego zwierzchnictwa, a nie były to działania zawsze zgodne z prawem, choć wszystkie miały pozory lojalności. Cortés opisuje walki jakby nie dotyczyły jego, lecz osoby trzeciej. Pomimo wrażenia przedstawienia wydarzeń w sposób obiektywny, tekst „przemyca" jednak wizję Cortésa. Ta próba ukazania faktów jako prawdy obiektywnej jest wszak tak typowa dla reportażu. Trudno zresztą rzec, że Cortés gwałcił zasadę *non fiction*. Nie wprowadzał wszak do swej relacji wydarzeń zmyślonych. Cortés, człowiek niewątpliwie wielkiej inteligencji, zdawał sobie sprawę z tego, że jego relacja może zostać uznana miejscami za niewiarygodną. Tymczasem chciał, aby czytelnik, zapoznawszy się z listem, odczuł podziw, zaciekawienie i zadziwienie, nie zaś by postrzegał opis jako bajkę. Autor więc przezornie już na początku zastrzegł się:

> Będę się [...] starał przedstawić Waszej Wysokości – najlepiej jak zdołam – prawdę, a także to, o czym Wasza Królewska Mość powinna teraz wiedzieć koniecznie. Proszę też Waszą Wysokość o wybaczenie, jeśli w opisie zdarzeń nie podam dokładnie co, kiedy i jak, i jeśli przekręcę jakieś nazwy czy to miast i miejscowości, czy władztw, do jakich one przynależą [...]. Powodem jest to, iż w pewnym niefortunnym wypadku, [...] zaginęły mi wszystkie pisma i układy zawarte z mieszkańcami tych ziem, jak również wiele innych rzeczy[32].

Tak więc w sposób bardzo zręczny tłumaczy się niejako z góry ze swych ewentualnych nieścisłości. Z jednej strony bowiem Cortés starał się wykazać, że jego relacja opiera się jedynie na faktach (zasada *non fiction*), równocześnie jednak potrafił też zręcznie wykorzystać swą relację, by przekonać czytelnika do swoich racji.

Jacek Maziarski pisał, iż reportaż, „realizując właściwe gatunkom dziennikarskim zadania poznawcze i propagandowe, posługuje się niektórymi środkami artystycznymi oraz środkami charakterystycznymi dla gatunków literatury i sztuki"[33]. Cortés najwyraźniej łączy zadania poznawcze i propagandowe, wzbogacając swą argumentację o oddziaływanie emocjonalne, a więc niewątpliwie chwyt proweniencji literackiej. Opisując bitwę między przybyłymi wraz z Pánfilo Narváezem[34] Hiszpanami, których celem było zgładzenie

---

[32] H. Cortés, *Listy…* , s. 34.

[33] J. Maziarski, *Reportaż*, s. 214.

[34] A. Tarczyński, *Podbój imperiów Inków i Azteków*, Warszawa 2009, s. 90–91.

Cortésa, autor umieszcza między innymi taki komentarz: „Uznałem, że jeśli ja i moi ludzie umrzemy, służąc naszemu królowi, broniąc jego ziem i chroniąc je przed zawłaszczeniem, zapłatą dla nas będzie wielka chwała”[35]. Mało tego potrafił znakomicie, w sposób logiczny i spójny, wykazać, że dobrze się stało, iż to on właśnie zwyciężył, bowiem jego zwycięstwo miało niemal charakter Bożej interwencji. Wygrana Narváeza natomiast, wobec nieznajomości miejscowych realiów i skomplikowanej sytuacji państwa azteckiego, ułatwiłaby tylko Indianom zwycięstwo i zgładzenie Hiszpanów.

Skądinąd stosunki panujące wśród tubylców były wielce skomplikowane. Władza nad imperium azteckim opierała się na sojuszu trzech miast: Tenochtitlanu, Texcoco i Tlakopanu, które podporządkowały sobie, w mniejszym lub większym stopniu, wielką liczbę innych władztw w tym rejonie. Niedługo przed przybyciem Hiszpanów Tenochtitlan wysunął się na czołową pozycję w tym sojuszu. Panowanie jego mieszkańców, którymi władał niejaki Montezuma, nie podobało się wszystkim ujarzmionym ludom. Dzięki znajomości tych nastrojów Cortés sprzymierzył się z wrogami Montezumy: Totonakami i Tlaskalanami. Zyskał wiernych sojuszników, którzy pomogli mu podbić azteckie imperium[36]. Na dobrą sprawę Cortés nie do końca zdawał sobie sprawę, czemu tak naprawdę zawdzięczał swój sukces. Często odwoływał się do opatrzności boskiej, przywiązywał też ogromną wagę do faktu, że działał w imieniu cesarza Karola, co – w jego mniemaniu – zapewniało mu przychylność niebios. Nie zawsze rozumiał jednak motywy działania tubylców, a zwłaszcza Montezumy. Władca ten, przed przybyciem Hiszpanów, prowadził akcję, której celem była centralizacja władzy – zarówno w aspekcie politycznym, jak i religijnym. Przejawiała się ona między innymi w wyniesieniu i podkreśleniu znaczenia boga Huitzilopochtli, opiekuna Tenochtitlanu. Montezuma miał być z nim utożsamiany i pełnić swe funkcje jako jego wcielenie na ziemi. Oznaczało to odsunięcie boga Quetzalcoatla, dotychczas będącego jednym z najważniejszych w azteckim panteonie. Quetzalcoatl był przedstawiany jako postać o bardzo jasnej skórze i włosach, a według legendy bóg ten stworzył przodków Azteków, nadał im ziemię we władanie, po czym udał się do odległej krainy na wschodzie, skąd pochodził. Wrócił po Azteków, ale ci odmówili ruszenia za nim i wypowiedzieli mu posłuszeństwo. Quetzalcoatl zapowiedział, że osobiście lub poprzez wysłanników wróci i ponownie obejmie we władanie tę krainę. Przybycie dziwnych istot, które głosiły, że są wysłannikami wielkiego władcy zza morza, przeraziło Montezumę, wpisywało się bowiem w legendę o Quetzalcoatlu. Wyglądało na to, że bóg powracał. Dlatego Montezuma nie podjął zdecydowanych kroków przeciwko Hiszpanom, bowiem najpierw

---

[35] H. Cortés, *Listy…* , s. 58.

[36] R. Tomicki, *Wprowadzenie,* [w:] H. Cortés, *Listy…* , s. 14.

pragnął dowiedzieć się, kim są i jakie mają wobec niego plany[37]. Wyrazem tych obaw była już mowa powitalna, jaką wygłosił przed Hiszpanami. Cortés streścił ją wprawdzie Karolowi V, ale można wnosić, że w gruncie rzeczy sam nie do końca zrozumiał jej przekaz. Może zawiniło tu niedokładne tłumaczenie, może też Cortés wolał dosłownie potraktować słowa Montezumy, nie zauważając, że władca Azteków odwoływał się do mitologii. Cortés zaś, zapewne nie do końca uświadamiając sobie tok własnego rozumowania[38], wolał przyjąć bez symbolicznych znaków i kodów deklarację Montezumy o podporządkowaniu się przybyszom, którzy poniekąd znajdują się na swojej ziemi. Ciekawy jest więc kontekst podboju – okoliczności sprzyjały Hiszpanom, z czego oni sami nie w pełni zdawali sobie sprawę. Elementy skomplikowanej struktury Cortés potrafił włączyć do swojej wizji i stworzyć spójny obraz, który przedstawił w swych listach. Tworzył relację opartą na faktach, na tle stworzonym przez niego.

Bardzo istotnym elementem rozważań nad reportażem – jak i innymi tekstami kultury – stała się też, ostatnio coraz popularniejsza, kwestia odbioru. Relacje o podboju Cortésa miały mieć oficjalnie tylko jednego czytelnika – władcę. Możliwe, że autor zdawał sobie sprawę, iż niezwykłość opisu sprawi, że trafią do szerszego grona czytelników. Aby relacja zrobiła odpowiednie wrażenie, swoje dokonania bohater naszego artykułu postanowił przedstawić cesarzowi Karolowi V osobiście. Sam przygotował listy relacyjne o tym, co działo się w Nowym Świecie. Listów takich powstało pięć. Odznaczały się one barwnym opisem, dużą objętością oraz dokładnością przedstawianych faktów. Cortés posiadał spory talent literacki i umiejętnie połączył formę listu prywatnego z oficjalnym sprawozdaniem. To, że konkwistador osobiście pisał do cesarza, nie było niczym szczególnym[39]. Pragnący uznania swych podbojów Hiszpanie często zwracali się do władcy, a chcąc, aby fakty zostały przedstawione jak najlepiej (czyli w jak najkorzystniejszym świetle dla petenta), sami lub poprzez zaufanych sekretarzy przygotowywali korespondencję. Jednak listy Cortésa wyróżnia atrakcyjność relacji i bogactwo szczegółów. Dlatego też jego relacje wkrótce zostały wydane drukiem i cieszyły się dużą popularnością.

W swej książce *Superman w literaturze masowej* Umberto Eco podkreślał, iż trzeba unikać:

> […] ekonomistycznego uproszczenia typu: „X pisze w określony sposób, bo jest opłacany przez Y. Historia literatury i sztuki pełna jest twórców […], którzy służyli z bezgranicznym oddaniem klasie, która nigdy im nie płaciła. […] determinanty społeczno-ekonomiczne nie przybierają nigdy jednej postaci: nie trzeba być opłacanym

---

[37] *Ibidem*, s. 19–22.
[38] H. Cortés, *Listy… ,* s. 30.
[39] R. Tomicki, *Wprowadzenie*, s. 27.

> przez Igreka, żeby pisać w zgodzie z jego ideologią. [Można] pisać w stanie całkowitej swobody duchowej, lecz poddać się odruchowo [czyjemuś] wpływowi[40].

Cortés chciał niewątpliwie zjednać sobie cesarza, ale też w stanie całkowitej swobody duchowej szczerze go cenił. Nader często podkreśla w różnych miejscach listu, że słuszność leży po jego stronie, ponieważ działa on z upoważnienia władcy, co utożsamiał niemal z boskim nadaniem.

Kwestie relacji między autentyzmem a literackością, a także niejakie zawieszenie reportażu między dziennikarstwem a sztuką, to bardzo ważny kompleks zagadnień. Do czego bliżej było Cortésowi jako autorowi listów? Pewnie do dziennikarstwa (mamy oczywiście świadomość ahistorycznego użycia tego terminu), o czym świadczy mimowolne przygotowanie relacji dla szerszego grona odbiorców. Znamienne jednak, że dziś badacze z coraz większym wahaniem i pewną „nieśmiałością" używają terminów „sztuka" / „literatura wysoka", bowiem wydaje się, iż kultura postrzegana jako piramida nie znajduje już dziś miejsca w refleksji naukowej, a elitarna z definicji sztuka, postrzegana jako zjawisko autoteliczne ustąpiła – lub co najmniej ściśle się połączyła – z egalitarną, także *ex definitione*, komunikacją.

> Sztuka długo była kategorią dominująca w refleksji o kulturze – jak trafnie zauważa np. Maryla Hopfinger […]. Ale i sztuka sama flirtuje z realnością. Kolejno rezygnuje z wyznaczników swojej artystyczności – podważa dzieło jako końcowy element procesu twórczego […], odrzuca profesjonalizm, wystarcza jej koncept i projekt działania[41].

To prawda, dzieło nie jest już końcowym efektem współdziałania talentu twórcy i jego profesjonalizmu, zaś liczba możliwych interpretacji rośnie w sposób dawniej niemożliwy.

Mniej więcej do początków angielskiego oświecenia, a już na pewno romantyzmu pisarz pisał poniekąd dla „grona znajomych", a w każdym razie dla osób ze swej sfery. Wydany w oszałamiającej na owe czasy liczbie dziesięciu tysięcy egzemplarzy i sprzedany w ciągu tygodnia *Giaur* George'a Byrona zapoczątkował swoistą rewolucję. Odległość w czasie historycznym ma także istotny wpływ na odbiór i konstrukcję adresata. Jeszcze na początku XX wieku poszczególne strefy kultury były daleko wyraźniej od siebie oddzielone wskutek poziomu wykształcenia, wieku czy barier społecznych, cóż więc mówić o wieku XVI? Geert Hofstede w pracy *Kultury i organizacje* traktuje osobowość jako „swoistą nadbudowę", najwyższy szczebel piramidy, przy czym zakłada, że osobowość zawiera wprawdzie elementy wrodzone/dziedziczne i nabyte, ale nade wszystko jest to

---

[40] U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 42.

[41] M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 192.

zbiór cech tylko danej jednostce właściwych[42]. Sądzimy, że konstatację tę można w pełni odnieść do Cortésa.

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czego nie udało się dokonać innym[43], a co zrealizował Cortés. Otóż autor podboju Królestwa Azteków miał istotny atut, którym jego poprzednicy nie dysponowali: posiadał i n f o r m a c j e. Aby je zdobyć, co pozwoliłoby mu jak najlepiej orientować się w podbijanym terenie i w strukturze społecznej panującej wśród miejscowej ludności, Cortés od początku dostrzegał konieczność poznania miejscowego języka. Wyprawa Cortésa najpierw otrzymała tłumacza w osobie niejakiego Jerónimo Aguilara. Brał on udział w jednym z wcześniejszych przedsięwzięć odkrywczych, które zakończyło się śmiercią większości uczestników. Aguilar spędził w niewoli u Majów ponad osiem lat, wtedy nieźle poznał ich język. Gdy dowiedział się o przybyciu hiszpańskiej wyprawy, udało mu się dotrzeć do Hiszpanów i do nich dołączyć. Z kolei podczas pobytu w Tabasco Cortés otrzymał w podarunku kilka niewolnic. Jedna z nich okazała się kobietą niezwykle inteligentną i piękną, zwróciła więc na sobie uwagę wodza. Była to córka jednego z azteckich kacyków. Po śmierci ojca została sprzedana w niewolę Majom. Doña Marina, bo tak nazwali ją Hiszpanie, znała język *nahautl*, czyli *lengua franca* plemion azteckich, a także władała językiem Majów, którym posługiwał się Aguilar[44]. Ten tandem tłumaczy, działając z czasem coraz bardziej sprawnie, dostarczał Cortésowi wielu potrzebnych informacji i wydatnie ułatwił mu poznanie miejscowych stosunków.

---

[42] G. Hofstede, G.J. Hofstede, M. Minkov, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, przeł. M. Durska, Warszawa 2007, s. 41.

[43] Przed Cortésem na tereny dzisiejszego Meksyku dotarły dwie wyprawy. Pierwsza wyruszyła na rekonesans w 1517 roku, a jej głównym celem było schwytanie i sprzedaż Indian z wybrzeży dzisiejszego Hondurasu. Dowodził nią Francisco Hernández de Córdoba. Uczestnicy tego przedsięwzięcia nawiązali kontakty z Majami zamieszkującymi tereny Jukatanu. Hiszpanie odkryli, że posiadają oni przedmioty ze złota. Pomimo początkowych pokojowych sygnałów, tubylcy zaczęli atakować dziwnych przybyszy, a w wyniku jednego ze starć zabili kilku członków wyprawy, wielu ranili, w tym samego dowódcę. Hiszpanie zawrócili więc na Kubę, gdzie Córdoba wkrótce zmarł w wyniku odniesionych ran. Przywiezione informacje o złocie zachęciły jednak do organizacji kolejnych przedsięwzięć i w 1518 roku ruszyła wyprawa pod dowództwem Juana de Grijalvy. Była ona większa, lepiej zaopatrzona i stwarzała możliwości rozpoczęcia akcji osiedleńczej, gdyby okoliczności okazały się ku temu sprzyjające. Hiszpanie opłynęli Jukatan i ruszyli dalej na północ. Przez miejscowych Indian byli przyjmowani różnie, czasem wrogo, czasem przyjaźnie, i mogli nawiązać wymianę handlową. Grijalva, mimo iż dostrzegał walory kraju, nie mając tłumaczy, nie potrafił nawiązać trwalszych kontaktów z tubylcami, nie rozumiał ich zachowania, które wynikało ze skomplikowanej sytuacji politycznej panującej na terenach, do których Hiszpanie dotarli; zob. A. Tarczyński, *Podbój imperiów…* , s. 79–84.

[44] B. Díaz del Castillo, *Pamiętnik żołnierza Korteza czyli prawdziwa historia podboju Nowej Hiszpanii*, przeł. A.L. Czerny, Warszawa 1962, s. 43–44, 56–58.

Przynajmniej na potrzeby naszego artykułu potraktujemy drugi list Cortésa jako tekst artystyczny. A skoro tak, przypomina nam się natychmiast znana teza Romana Jakobsona głosząca, iż w procesie komunikacji wykorzystywany jest nie jeden kod, lecz dwa[45]: szyfrujący i deszyfrujący, a jeśli twórca i odbiorca używają dwu różnych kodów, łatwo może dojść do entropii[46]. O sukcesie w odczytaniu tekstu możemy mówić tylko wtedy, kiedy odrębne linie obu kodów – nadawcy i adresata (a pamiętajmy, że owa linia jest tak naprawdę hierarchiczną konstrukcją o dużej złożoności) – gdzieś się przetną. W przeciwnym razie słuchacz, metodą prób i błędów, najpierw wykorzysta znane mu kanony, gdy zaś to nie wystarczy, upewniwszy się o konieczności przyswojenia obcego mu jeszcze kodu, czasem to uczyni. O wiele częściej mamy jednak do czynienia z sytuacją, gdy w trakcie procesu recepcji dzieła kod twórcy zostaje zdeformowany, ulegając zmieszaniu z kodami, które znajdowały się już w zasobach odbiorcy, tak że powstały amalgamat łączy to, co przypadkowe, i to, co ważne, w jedną, z reguły chaotyczną, całość. W akcie pośredniczenia między tym, co stwarzane, a odczytywaniem znaczeń, między artefaktami a ich zrozumieniem podają sobie ręce różne dyscypliny naukowe, przydatne w objaśnianiu związku między kreacją a znaczeniem, zaś między wytworzonymi tekstami kultury a ich odczytaniem, a zatem między efektem kreacji a jego poprawną interpretacją, istnieje oksymoronicznie pojęta odległość i bliskość, choć odbiorca „jest podstawowym składnikiem […] procesu opowiadania"[47]. Nawet Umberto Eco pojęcia znaku i przełożenia go „na bardziej elastyczną funkcję znakową (którą można wyjaśnić z punktu widzenia teorii kodów"[48] nie traktuje zbyt kategorycznie, dalej wyjaśniając:

> […] jeśli teorii kodów i teorii tworzenia znaków uda się skutecznie wyeliminować naiwne i nierelacyjne […] pojęcie znaku, to owo pojęcie wydaje się tak bardzo przydatne w języku potocznym i w […] dyskusjach semiotycznych, że nie powinno zostać zupełnie odrzucone"[49]. Roland Barthes z kolei podkreślał, iż „od momentu powstania społeczeństwa wszelki zwyczaj zostaje zamieniony w znak tego zwyczaju"[50],

---

[45] Umberto Eco pisze, iż „istnieją co najmniej trzy kody: jeden denotacyjny i dwa konotacyjne […] i wszystkie trzy decydują o interpretacji nośnika znaku"; zob. idem, *Sygnifikacja i komunikacja*, [w:] idem, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009, s. 60.

[46] R. Jakobson, *[O wierszu i składni Majakowskiego]*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, przeł. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970, s. 335–351.

[47] U. Eco, *Wchodzimy do lasu*, [w:] idem, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 7.

[48] U. Eco, *Wprowadzenie: w stronę logiki kultury*, [w:] idem, *Teoria semiotyki*, s. 4–5.

[49] *Ibidem.*

[50] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 29.

zaś na przykład Jerzy Pelc twierdził, że „nie ma czystych, jednorodnych użyć znaków. […] Pojęcia znaku […], wskaźnika, symptomu, syndromu, sygnału i symbolu są typologiczne, a nie klasyfikacyjne, i relatywne, czyli względne, a nie absolutne, czyli bezwzględne”[51]. Słowem, rola znaku nie sprowadza się bynajmniej do tego, iż ma on coś wskazywać, ani do tego, jak dalece odpowiada on danemu przedmiotowi w rzeczywistości; to, co naprawdę istotne, to c z y m j e s t ó w z n a k d l a m y ś l i[52].

Szesnastowieczna opowieść Cortésa zdaje się co najmniej w jakimś stopniu potwierdzać tę tezę. Opowieść konkwistadora rozwija się powoli, a w miejscach, gdy akcja zdaje się zwalniać, autor wplata informacje ogólne, wplata liczne kategorie znaków, a więc opisy miejsc, zwyczajów, wyglądu okolicy. Dzięki temu czytelnik poznaje nie tylko suche fakty, ale też odnosi wrażenie, że nieomal sam, osobiście, uczestniczy w przebiegu wydarzeń.

Czeski badacz Mojmír Grygar problemy dotyczące reportażu rozstrzygał następująco:

> Reportaż […] zbliżał się czasem do opowiadania, ale z zasady mniejszy nacisk kładł na akcję, większy natomiast na analizę i charakterystykę poszczególnych zjawisk […]. Uogólnienie artystyczne w reportażu różni się [bowiem] od zwykłego powieściowego traktowania rzeczywistości przede wszystkim tym, że w reportażu obowiązuje bezpośrednie ustosunkowanie się do konkretnych faktów życiowych. Przedmiotem przedstawienia reportażu są rzeczywiste wydarzenia, ludzie, środowisko[53].

Toteż Cortés szukał takich właśnie elementów, a następnie opisywał bardzo dokładnie te, które mogą szczególnie zainteresować hiszpańskich odbiorców. Jako przykład może służyć rozbudowany opis zoo Montezumy czy też objaśnienie specyfiki domu, w którym przechowywano osoby mające zniekształcone ciała[54]. Dla rodaków Cortésa nie było to aż tak niezwykłe, skoro władcy Hiszpanii posiadali często niezwykłe zwierzęta, które trzymali dla uciechy dworu[55], królowie zaś chętnie spędzali czas w towarzystwie karłów.

---

[51] J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 190.

[52] Zob. T. Michaluk, *Dwa rodzaje realizmu C.S. Peirce'a. Związki realizmu z pragmatyzmem Peirce'a w perspektywie semiotycznej*, [w:] *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, red. T. Komendziński, Toruń 2003; H. Buczyńska-Garewicz, *Słowo wstępne: semiotyka i filozofia znaku*, [w:] M. Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1980.

[53] M. Grygar, *Reportaż jako gatunek literacki*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965, s. 285.

[54] H. Cortés, *Listy…* , s. 52.

[55] W Casa de Campo w Hiszpanii istniał ogród z egzotycznymi zwierzętami, mię-

Cały list pełen jest niezwykle dokładnych, ale nie nużących czytelnika opisów. Zabieg ten ma na celu w miarę możliwości pełne przybliżenie okoliczności i zdarzeń, ale w taki sposób, aby zaciekawiony odbiorca chłonął informacje dalej.

Aby ułatwić odbiór tekstu, Cortés nazywa też nowo poznawane rzeczy terminami znanymi hiszpańskiemu odbiorcy. Świątynie bogów wraz z kompleksami sakralno-kultowymi określa mianem „meczetów", a piramidy „wieżami"[56]. Pragnąc dokładnie oddać wspaniałość pałaców arystokracji azteckiej, Cortés porównuje je do podobnych budowli hiszpańskich[57]. Ten zabieg stosowany często w charakterze funkcji znakowej i semiotycznej pozwalał autorowi listu lepiej i pełniej zobrazować wspaniałości Nowego Świata.

Cortés pisał do cesarza i – jeśli istotnie przewidywał upowszechnienie swego tekstu – do mniej więcej równych mu poziomem czytelników. Możliwość odbioru skrajnie różnego od intencji nadawcy właściwie nie istniała. Grażyna Habrajska i Aleksy Awdiejew pisali:

> W wyniku procesów poznawczych człowieka powstają utrwalone w jego pamięci wyobrażenia, […], ale wyobrażenia dotyczące tej samej sytuacji nie są u każdego człowieka takie same. W procesie doświadczenia ulegają one generalizacji, tworząc podobne wzorce podobnych sytuacji[58].

Nawet dziś, w dobie kultury masowej, możliwości różnorakiej interpretacji, acz bardzo znaczne, nie są wszakże nieskończone. Ani język etniczny, ani język sztuki nie potrafi, jak sądzimy, wytworzyć jedynego właściwego i wyprzedzającego tekst (także w szerokim sensie: kulturowym) znaczenia. Eco, w pewien sposób uzupełniając swe stwierdzenie sprzyjające wielości interpretacji, podkreśla, iż nie oznacza to, że tekst można zrozumieć w dowolny sposób, bowiem obok liczby odniesień, jakkolwiek wielka by była, „istnieją sensy, których sugerowanie byłoby po prostu niedorzeczne i nonsensowne"[59].

Piotr Sztompka podkreśla wagę intuicji, iż człowiek w horyzoncie długiego trwania jest nade wszystko „istotą społeczną", tzn. że „całe jego istnienie przebiega wśród innych ludzi: razem z innymi, obok innych, w walce z innymi, w konkurencji z innymi, ale nigdy samotnie"[60]. Kim, gdy patrzymy nań z tej perspektywy, był Cortés? O ile, jak pisze Norbert Elias, „każda jednostka, rodząc się wchodzi

---

dzy innymi: słoniami, nosorożcami i lwami; zob. G. Parker, *Filip II*, Warszawa 1985, s. 35.

[56] H. Cortés, *Listy…* , s. 21.

[57] *Ibidem*, s. 27.

[58] A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004, s. 42.

[59] *Ibidem*.

[60] P. Sztompka, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008, s. 23.

do grupy ludzi, która istniała przed nią"[61], o tyle nie można zapominać, iż nasze ostateczne oblicze kształtowały nie tylko geny, ale także rodzina, rozmaite instytucje wychowawcze – w najszerszym sensie tego słowa – i w końcu społeczeństwo jako całość. Żyjąc zakorzenieni w społeczeństwie, żyjemy także w jego kulturze, a jakkolwiek by nie patrzeć, przed kulturą nie ma ucieczki[62]. Nie było też w czasie konkwisty ucieczki przed konfrontacją dwu kultur: ludności miejscowej i najeźdźców hiszpańskich.

Dzieje podboju Ameryki Południowej przez Hiszpanów to opowieść niezwykła, pełna dramatów, niewiarygodnych wydarzeń, splotów akcji, zaskakujących finałów. Jak można w sposób racjonalny wytłumaczyć fakt, że garstka przybyszów z Europy była w stanie podporządkować sobie tak rozległe obszary? Czym tłumaczyć ich niezwykłe sukcesy? Odpowiedzi na te pytania w pełni mogliby udzielić tylko sami zainteresowani. Nam pozostaje jedynie wyłaniający się z licznych pozostawionych listów i dokumentów obraz przeszłości. Jest on odzwierciedleniem myśli i postrzegania świata autora, ponieważ ilu ludzi, tyle poglądów na rzeczywistość. Dlatego analizie można poddawać nie tylko warstwę faktograficzną, zgodność z prawdą (o ile w ogóle istnieje możliwość dokonania takiego wyczynu), ale przede wszystkim to, jak autor przedstawił wydarzenia, których był świadkiem. Jednym z ciekawszych przykładów bezpośredniej relacji z postępów podboju są właśnie wybrane przez nas listy Hernána Cortésa, jednego z największych konkwistadorów Ameryki. Jaki był ten zuchwały człowiek, który dokonał podboju imperium azteckiego? Z pewnością był odważny i zdecydowany, nie bał się podejmować ryzyka. W razie potrzeby wykazywał się również dużymi zdolnościami dyplomatycznymi. Posiadał także umiejętności dowódcze, potrafiąc zdobyć posłuch wśród swych podkomendnych. Jego talenty wojskowe umożliwiły Hiszpanom zwycięstwo w wielu potyczkach z Indianami. Bernal Díaz del Castillo, uczestnik wyprawy Cortésa, scharakteryzował go następująco: „był […] mężnym i bohaterskim, i szczęśliwym wodzem"[63]. A warto wspomnieć, że Díaz, spisując swoje wspomnienia z podboju, wcale nie tworzył panegiryku na cześć Cortésa, często krytykując wręcz podejmowane przez dowódcę decyzje. Mimo to darzył go ogromnym szacunkiem[64].

---

[61] N. Elias, *The Society of Individuals*, Oxford 1991, s. 21.

[62] Wojciech Burszta jedną ze swych książek zatytułował *Świat jako więzienie kultury*, uzasadniając ów tytuł wielce przekonywająco: „ludzie […] pragną znaków orientacyjnych ułatwiających partycypację w świecie […]. Kultura, jakkolwiek rozumiana, wprowadza porządek w chaos doświadczeń jednostkowych i zbiorowych"; zob. W.J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008, s. 16–17.

[63] B. Díaz del Castillo, *Pamiętnik żołnierza…* , s. 36.

[64] Więcej o osobistych przymiotach i zdolnościach Cortésa: A. Tarczyński, *Wartości i postawy w obliczu zderzenia systemów kulturowych. Hiszpańscy zdobywcy XVI wieku wobec Nowego Świata*, Bydgoszcz 2001, s. 337–349.

Zasadne może być pytanie Czytelnika, czemu nie sięgnęłyśmy do przykładów współczesnych, ale jednego z protoplastów reportażu szukamy w XVI wieku[65]? Wydało nam się nęcące ukazanie innego spojrzenia. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że prapoczątków reportażu przykładowo Krzysztof Kąkolewski – nazwisko w zakresie poruszanej tematyki nie byle jakiej klasy – doszukiwał się już „w opowiadaniach kupców, żeglarzy, podróżników, rycerzy, w listach, będących źródłem informacji dla całych grup ludzi (dwór, gildia kupiecka), a opisujących ważne wydarzenia". Więcej nawet:

> Są tacy, którzy nazywają reportażami pisma Cezara czy *Zagładę Pompei* Pliniusza Młodszego, inni uważają za prekursora reportażu Ibrahima Ibn Jakuba, jeszcze inni Marco Polo z jego *Opisaniem świata*. Antologia reportażu Snydersa i Morrisa zaczyna się *Spaleniem czarownic* (r. 1587)[66].

My sięgnęłyśmy do utalentowanego literacko Cortésa.

Jak już wspominałyśmy, poziom percepcji tekstu zależy od preferencji kulturowych odbiorcy, od jego kompetencji erudycyjnych i – choć nie zawsze w równym stopniu – horyzontów aksjologicznych. System wartości zaś wiąże się już niewątpliwie ze sferą emocji. Z pewnością cechą dystynktywną reportażu jest wykorzystanie emocji odbiorcy. „Reportaż musi oddziaływać na emocje słuchacza" – pisała wybitna reportażystka Irena Piłatowska[67]. „Reportaż to gra uczuć i emocji" – określała z kolei swój stosunek do tego gatunku inna wybitna twórczyni Anna Sekudewicz[68]. Czym byłaby dobra relacja, gdyby nie elementy czyniące tekst atrakcyjniejszym? Cortés wspaniale gra na emocjach czytelnika. Opisując trudy podróży czy walki, zgiełk bitewny, niepokój o los czy powodzenie wyprawy, smutek po stracie towarzyszy lub skarbów, rozbudza w czytelniku różne, acz zawsze silne, uczucia.

Podobieństwo środków wyrazu używanych przez reportażystę i twórcę literatury skłaniało do snucia różnych wniosków. Leon Cieślik – autor obszernej i ważnej pracy pod skromnym tytułem *Uwagi o reportażu* – utrzymywał, że:

---

[65] Czesław Niedzielski na przykład stanowczo stwierdza, iż „reportaż jako samoistne zjawisko ukształtował się dopiero w XX w."; zob. Cz. Niedzielski, *Reportaż*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas, t. 2: *N–Ż*, Warszawa 1985, s. 281. Niedzielski na temat narodzin reportażu pisał też w swojej książce: idem, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentalnej. Podróż–powieść–reportaż*, Toruń 1966.

[66] K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*; idem, *Reportaż*, s. 931–935.

[67] Por. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012, s. 73.

[68] E. Pleszkun-Olejniczakowa, *„Reportaż to gra uczuć i emocji"*, [w:] *Media studies. Refleksja nad stanem obecnym*, red. K. Stępnik, M. Rajewski, Lublin 2008, s. 367–376.

> [...] reporter posługuje się tymi samymi artystycznymi środkami wyrazu [...], co prozaik. Reportaż różni jednak od opowiadania przedmiot i punkt wyjściowy. Reportaż opiera się na konkretnych faktach, wydarzeniach, mówi o realnych, konkretnych ludziach. [...] Poza tym – reportaż jest, oczywiście, n i e t y l k o i n f o r m a c j ą o f a k t a c h – jeśli jest to nawet informacja przekazana przy pomocy artystycznych środków wyrazu. Tak więc reportaż posiada swoisty charakter, jest formą dziennikarską, lecz duży zespół cech zbliża go do literatury[69].

Cortés pisał tak, jakby był świadom owych spostrzeżeń. Oto jak doskonale wykorzystał na przykład środek literackiej proweniencji, tj. hiperbolizację. Podając liczebność wojsk przeciwników, zapisuje liczby wręcz niewiarygodne. Wedle jego zapisu w jednej z potyczek Hiszpanie mieli zostać zaatakowani przez sto tysięcy wojowników azteckich[70]. Trudno powiedzieć, czy jest to zabieg celowy, aby podkreślić męstwo i niezwykłe czyny zdobywców, którzy byli w stanie pokonać wroga dysponującego tak znaczną przewagą liczebną. Być może sam Cortés nie zdawał sobie sprawy, jak wielu wojowników dokonało ataku, a przedstawił tylko swoje wrażenia – garstka Hiszpanów mogła postrzegać liczniejszych Indian właśnie w kategoriach setek tysięcy. W innym miejscu hiperbolizacja wnosi element humorystyczny. Cortés opisuje powitalny zwyczaj dostojników azteckich polegający na dotknięciu dłonią ziemi, po czym ucałowanie tejże dłoni. Zniesmaczony dodaje, że przyjmując dużą grupę arystokracji, musiał czekać ponad godzinę, aż wszyscy wykonają ten dziwny dla Hiszpanów rytuał[71].

Wróćmy na koniec do otwierającego nasze rozważania tytułu: czy list drugi Cortésa można uznać za protoplastę reportażu? I tak, i nie. Wyznaczniki gatunkowe reportażu są bodaj najwyraźniejsze w drugiej połowie XX wieku, ale jego prapoczątki sięgają daleko głębiej. Z kolei równie trudno byłoby współcześnie odpowiedzieć na pytanie, czy ciągle możemy mówić o reportażu w kategoriach genologicznych, czy też hybrydyzacja powoli, ale konsekwentnie zaciera granice, jak piasek na pustyni. Jedno wydaje się pewne: w ukończonym w pierwszej połowie XVI wieku liście Cortésa, mimo oczywistych różnic w zestawieniu z reportażem „klasycznym", niewątpliwie można odszukać i wskazać cechy oraz elementy budowy do dziś uchodzące za dystynktywne właśnie dla reportażu. Tak pisał do swego władcy człowiek, którego działania doprowadziły do podporządkowania Królestwu Kastylii ogromnego imperium Azteków.

Sztuka bowiem – jak chce Nathalie Heinich – „nie jest faktem naturalnie danym, lecz zjawiskiem konstruowanym [...] w sferze praktyki"[72].

---

[69] A. Cieślik, *Uwagi o reportażu*, „Biuletyn Naukowy Zakładu Badań Prasoznawczych" 1958, nr 2, s. 4.

[70] H. Cortés, *Listy...*, s. 10.

[71] *Ibidem*, s. 28.

[72] N. Heinich, *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010, s. 67.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Cortés H., *Listy o zdobyciu Meksyku*, przeł. M. Mróz, R. Tomicki, Gdańsk 1997.

Díaz del Castillo B., *Pamiętnik żołnierza Korteza czyli prawdziwa historia podboju Nowej Hiszpanii*, przeł. A.L. Czerny, Warszawa 1962.

Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Łask 2004.

Barthes R., *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009.

Buczyńska-Garewicz H., *Słowo wstępne: semiotyka i filozofia znaku*, [w:] M. Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1980.

Burszta W.J., *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008.

Burzyńska A., *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, t. 1, Kraków 2012.

Cieślik A., *Uwagi o reportażu*, „Biuletyn Naukowy Zakładu Badań Prasoznawczych" 1958, nr 2.

Collis M., *Cortés i Montezuma*, przeł. A. Rojkowska, Wrocław 2004.

Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.

Eco U., *Sygnifikacja i komunikacja*, [w:] idem, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009.

Eco U., *Wchodzimy do lasu*, [w:] idem, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995.

Eco U., *Wprowadzenie: w stronę logiki kultury*, [w:] idem, *Teoria semiotyki*, przeł. M. Czerwiński, Kraków 2009.

Elias N., *The Society of Individuals*, Oxford 1991.

Grossman E., *Nowe dziennikarstwo a powieść*, „Dialogue USA" 1974, nr 2.

Grygar M., *Reportaż jako gatunek literacki*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965.

Heinich N., *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010.

Hofstede G., Hofstede G.J., Minkov M., *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, przeł. M. Durska, Warszawa 2007.

Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.

Hopfinger M., Między sztuką a codziennością. Literackość bez fikcji? (w druku).

Jakobson R., *[O wierszu i składni Majakowskiego]*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, przeł. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970.

Kąkolewski K., *Reportaż*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], Wrocław 1993.

Kąkolewski K., *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne" 1965, t. 2.

Kisch E.E., *Powieść i reportaż*, „Kontrasty" 1978, nr 3.

Klimczak K., *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź 2011.

Kot W., *Hanna Krall*, Poznań 2000.

Kowalska N., Pokazać prawdziwsze od prawdziwego. Rodzaje audycji typu feature w polskich i zagranicznych rozgłośniach radiowych, tekst wygłoszony podczas konferencji „Radio w świecie cyfrowym", 2–3 X 2015, Olsztyn (w druku).

Kubiaczyk F., *Między wojną a dyplomacją. Ferdynand Katolicki i polityka zagraniczna Hiszpanii w latach 1492–1516*, Kraków 2010.
Maziarski J., *Anatomia reportażu*, Kraków 1966.
Maziarski J., *Reportaż*, [hasło w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Wrocław 1976.
Michaluk T., *Dwa rodzaje realizmu C.S. Peirce'a. Związki realizmu z pragmatyzmem Peirce'a w perspektywie semiotycznej*, [w:] *O myśleniu procesualnym: Charles Hartshorne i Charles Sanders Peirce*, red. T. Komendziński, Toruń 2003.
Morawski S., *Estetyka Hegla i problem tzw. „końca sztuki"*, „Studia Filozoficzne" 1965, nr 1.
Niedzielski Cz., *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentalnej. Podróż – powieść – reportaż*, Toruń 1966.
Niedzielski Cz., *Reportaż*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas, t. 2: *N–Ż*, Warszawa 1985.
Parker G., *Filip II*, Warszawa 1985.
Pawluczuk A.W., *Reportaż jako śmierć literatury*, „Kontrasty" 1978, nr 3.
Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984.
Pietrowskij M., *Morfologia noweli*, przeł. E. Pleszkunówna, „Przegląd Humanistyczny" 1972, nr 1.
Pleszkun-Olejniczakowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź 2012.
Pleszkun-Olejniczakowa E., *„Reportaż to gra uczuć i emocji"*, [w:] *Media studies. Refleksja nad stanem obecnym*, red. K. Stępnik, M. Rajewski, Lublin 2008.
Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku, wybór i oprac. K. Wolny, Rzeszów 1992.
Sztompka P., *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008.
Tarczyński A., *Podbój imperiów Inków i Azteków*, Warszawa 2009.
Tarczyński A., *Wartości i postawy w obliczu zderzenia systemów kulturowych. Hiszpańscy zdobywcy XVI wieku wobec Nowego Świata*, Bydgoszcz 2001.
Thomas H., *Podbój Meksyku*, przeł. M. Lewicka, Katowice 1998.
Wańkowicz M., *Prosto od krowy (o reportażu)*, „Zeszyty Prasoznawcze" 1961, z. 1/2.
Wnuk-Lipińska E., *Społeczne funkcje reportażu*, Warszawa 1974.
Wojtak M., *Analiza gatunków prasowych. Podręcznik dla studentów dziennikarstwa i kierunków pokrewnych*, Lublin 2008.
Wolny K., *Reportaż – jak go napisać?*, Rzeszów 1996.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.04

Joanna Jabłkowska

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny,
Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii

PISARZ JAKO PUBLICYSTA. WYBRANE ASPEKTY HISTORII DZIENNIKARSTWA W NIEMIECKIM OBSZARZE JĘZYKOWYM

Streszczenie

Początki dziennikarstwa niemieckiego sięgają XIV wieku, ale dopiero w okresie oświecenia w prasie zaczęli publikować także pisarze. Okresy boomu dziennikarskiego, w czasie których rozwinęło się wiele nowych gatunków prasowych, to na przykład czas przed rewolucją 1848 roku lub lata po I wojnie światowej. Felietonistami, reporterami, krytykami teatralnymi lub filmowymi byli wtedy między innymi Walter Benjamin, Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Siegfried Kracauer, Egon Erwin Kisch. Tę tradycję kontynuowali pisarze po 1945 roku, między innymi Günter Grass, Heinrich Böll, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger, autorzy zaangażowanych tekstów prasowych na ważne tematy polityczne i społeczne. Artykuł przedstawia na dwóch przykładach, sprawozdaniu *Nasz Auschwitz* Niemca Martina Walsera i felietonach austriackiej pisarki Ilse Aichinger, związki między publicystyką i literaturą.

Słowa kluczowe: dziennikarstwo niemieckojęzyczne, publicystyka niemieckojęzyczna, Martin Walser, Ilse Aichinger

Summary

„I'm writing for a newspaper"

Writer as a Journalist in the German Language Area

The beginnings of German journalism go back to XIV century but it was not until the times of Enlightenment when writers started to publish in the press. Two periods of journalistic boom during which new press genres emerged are, among others, the time before the 1848 Revolution and the years after WWII. These were the periods of active work of such columnists, reporters, theatre and film critics as Walter Benjamin, Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Siegfried Kracauer and Egon Erwin Kisch. After 1945 this tradition was continued by Günter Grass, Heinrich Böll, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger and other authors of politically and socially engaged texts. The article discusses relations between journalism and literature on the example of two texts, a report Our Auschwitz of a German author Martina Walsera and column of an Austrian writer Ilse Aichinger.

Keywords: German journalism, Martin Walser, Ilse Aichinger

I

Początki dziennikarstwa niemieckiego sięgają wieku XIV, ale dopiero na przełomie XVI i XVII stulecia drukarz i wydawca ze Straßburga, Johann Carolus (1575–1636) zajął się zbieraniem informacji od korespondentów z największych europejskich miast i zaczął co tydzień wydawać rodzaj gazety, nazywanej *Aviso* lub *Relation*, pod tytułem „Relation aller Fürnemmen und gedenckwürdigen Historien" (Relacja ze wszystkich wyjątkowych i godnych zapamiętania historii)[1]. Można uznać, że była to pierwsza „gazeta"[2], choć miała ona wiele różnorodnych poprzedniczek. Godnymi zapamiętania historiami były informacje (zarówno polityczne, jak i z życia dworów) zebrane od korespondentów – na ogół byli to kupcy – z odległych regionów. Wkrótce takie „gazety" pojawiły się w innych niemieckich i europejskich miastach.

Poza nowinami w listach kupieckich, formą przypominającą gazetę były teksty drukowane w dość dużych nakładach, nazywane *Flugschriften*, *Flugblätter* i *Neue Zeitungen*. Różnica między nimi była płynna – te „ulotki" albo „nowe gazety" stały się bardzo popularne niedługo po wynalezieniu druku, choć istniały jeszcze przed Gutenbergiem, powielane z wycinanych drewnianych bloków[3]. Spośród form poprzedzających obecną prasę wymienić należy także *Meßrelation*,

---

[1] Opieram się, o ile nie podaję innych źródeł, na: R. Stöber, *Deutsche Pressegeschichte*, Konstanz 2005, o Johannie Carolusie i rozprzestrzenianiu się informacji w formie *Aviso* por. s. 63–78. Pożytecznym źródłem informacji są ponadto następujące monografie: T. Birkner, *Das Selbstgespräch der Zeit. Die Geschichte des Journalismus in Deutschland 1605–1914*, Köln 2012, o Carolusie por. s. 68–71, 75–76; J. Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln–Weimar–Wien 2000, o *Aviso* i Carolusie por. s. 41–45; K. Dussel, *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin 2011. Na temat powstania i rozwoju gazet w XVII wieku w niemieckim obszarze językowym por. bardzo obszerną i wyczerpującą monografię zbiorową: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der Frühen Neuzeit*, hrsg. V. Bauer, H. Böning, Bremen 2011. Na temat znaczenia *Aviso* i *Relation* Carolusa por. artykuł rewidujący wiele dotychczasowych koncepcji naukowych na temat początków prasy niemieckiej: M. Welke, *Johann Carolus und der Beginn der periodischen Tagespresse. Versuch, einen Irrweg der Forschung zu korrigieren*, [w:] *400 Jahre Zeitung. Die Entwicklung der Tagespresse im internationalen Kontext*, hrsg. M. Welke, J. Wilke, Bremen 2008, s. 9–116.

[2] Thomas Birkner nazywa *Relations* Carolusa „[…] die erste Zeitung der Welt"; idem, *Das Selbstgespräch der Zeit…*, s. 68.

[3] Por. R. Stöber, *Deutsche Pressegeschichte*, s. 34–46, por. także J. Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte…*, s. 20–30; T. Birkner, *Das Selbstgespräch der Zeit…*, s. 71–80. Por. H.W. Lang, *Die Neue Zeitung des 16.–17. Jahrhunderts – Vorläufer, Konkurrenz, Ergänzung?*, [w:] *400 Jahre Zeitung…*, s. 117–122.

czyli relacje z targów[4], kilkudziesięciostronicowe kroniki, ukazujące się co najmniej raz na pół roku, zawierające informacje pobrane z listów kupieckich.

Słowo *Zeitung*[5] (gazeta) istniało już w XIV wieku i oznaczało informację lub nowinę. Najbardziej znane były tzw. *Fugger-Zeitungen* (nazwa pochodzi od nazwiska znanej rodziny kupieckiej z Augsburga), rozpowszechnione w XVI wieku, które zawierały wiadomości: „nowiny", początkowo przede wszystkim gospodarcze[6]. Ciekawym periodykiem, zbierającym nowiny, był miesięcznik „Rorschacher Monatsschrift", z którego zachował się niestety tylko jeden rocznik, 1597[7]. Tak zwane *Intelligenzblätter*, czyli rodzaj gazet, które utrzymywały się głównie z anonsów, zaczęły się ukazywać w niemieckim obszarze językowym stosunkowo późno, po raz pierwszy w 1722 roku. „Gazeta" w wymienionych formach nie miała funkcji opiniotwórczej, nie chodziło w niej także o wymianę poglądów.

Pisarze nie uczestniczyli wówczas w tym obiegu informacji, których początkowo było na tyle mało, że nie trzeba było ich selekcjonować. Dopiero z czasem drukarze musieli zatrudniać specjalnych pracowników, ponieważ ktoś musiał dokonać wyboru lub zastosować skróty w przesyłanych tekstach. Dziennikarstwo w naszym rozumieniu tego słowa musiało poczekać zarówno na rozwój sztuki drukarskiej, jak i na alfabetyzację społeczeństwa – a postęp w tych dziedzinach był ogromny. Już pod koniec XVII wieku zaczęła się w Niemczech rozwijać nowa forma periodyku, odpowiadająca francuskiemu *journal*. Nazwa ta była dość długo używana także w języku niemieckim, w końcu bardziej popularna stała się *Zeitschrift*, której polskim odpowiednikiem jest „czasopismo". Za pierwsze niemieckie czasopismo można uznać (przyjmując, że miało poprzedników) publikowane w latach 1688–1690 „Monats-Gespräche". Jego wydawcą był filozof, jedna z najwybitniejszych postaci wczesnego oświecenia, Christian Thomasius (1655–1728). Popularną formą prasową była tzw. rozmowa: w fikcyjnych dialogach rozprawiano nad istotnymi problemami politycznymi czy światopoglądowymi[8]. Na przełomie XVII i XVIII wieku pojawia się więc rodzaj dziennikarstwa intelektualnego, w którym uczestniczą pisarze, filozofowie i uczeni[9].

---

[4] Por. R. Stöber, *Deutsche Pressegeschichte*, s. 53–61; J. Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte…* , s. 30–34.

[5] Brzmienie słowa było inne niż obecnie – w późno środkowoniemieckim: *zīdung, zīding*; we wczesno wysokoniemieckim: *tzijdong, czitunge* (XV wiek), *Zeitung* (XVI wiek). Były też inne, regionalne odmiany słowa.

[6] Por. R. Stöber, *Deutsche Pressegeschichte*, s. 36–38.

[7] Por. *ibidem*, s. 58–61.

[8] O *Zeitschriften* por. *ibidem*, s. 84–99.

[9] Dieter Paul Baumert sytuuje dziennikarstwo tworzone przez pisarzy (dziennikarstwo literackie) między połową XVIII i połową XIX wieku; por. idem, *Die Entstehung des deutschen Journalismus. Eine sozialgeschichtliche Studie*, hrsg. W. Hömberg, Baden Baden 2013, s. 95–111.

Kolejną formą czasopisma były bardzo popularne w pierwszej połowie XVIII wieku tzw. *Moralische Wochenschriften*, periodyki łączące rozrywkę z pożytecznym pouczeniem. Do ich czytelników należeli „zwykli ludzie", mieszczanie czy rzemieślnicy. Wzorami dla niemieckich *Moralische Wochenschriften* (wychodziło tyle tytułów, że nie sposób ich wymienić w krótkim artykule – około pięciuset) były: francuski „Mercure Galant", angielskie „The Tatler", „The Spectator" i „The Guardian"[10]. Ekspansja rozwoju prasy w XVIII wieku nie była skokiem porównywalnym z wynalazkiem druku, lecz rezultatem równomiernego rozwoju, który szybko doprowadził do dywersyfikacji zarówno typów gazet i czasopism, jak i gatunków prasowych[11]. Jednym z pierwszych założycieli czasopisma literackiego był wybitny pisarz epoki oświecenia Christoph Martin Wieland (1733–1813) ze swym „Der Teutsche Merkur" (1773–1789).

Na początku XIX wieku istniało już bardzo wiele form przekazu prasowego i dziennikarstwo w Niemczech było dobrze rozwinięte. W drugiej połowie XVIII i na początku XIX wieku publicystami byli coraz częściej pisarze, którym zależało na przekonaniu czytelników do swych poglądów – zarówno estetycznych, filozoficznych, jak i politycznych. Można uznać, że rozwinęła się wówczas nowoczesna publicystyka, która ukazywała się nie tylko w elitarnych pismach, ale w prasie przeznaczonej dla zwykłych czytelników. Epoką literacką, szczególnie nasyconą różnego rodzaju tekstami literacko-dziennikarskimi, był tzw. *Vormärz*, czas poprzedzający rewolucję marcową, czyli niemiecką Wiosnę Ludów 1848/1849 roku. Wilke zwraca uwagę na ogromne (negatywne) znaczenie tzw. *Karlsbader Beschlüsse* (postanowienia karlsbadzkie) z 1819 roku dla rozwoju prasy w niemieckim obszarze językowym. Ustanowiono wówczas, w wyniku spektakularnych wydarzeń politycznych po 1815 roku, „prowizoryczne sankcje przeciw prasie"[12]. Wprowadzono (ponownie) cenzurę prewencyjną dla wszystkich publikacji poniżej dwudziestu arkuszy. Restrykcje te z jednej strony hamowały swobodny rozwój wypowiedzi prasowych, z drugiej prowokowały do sprzeciwu i do poszukiwania różnych możliwości publikacji. W rezultacie zaostrzenie cenzury spowodowało popularyzację literatury politycznej, posługującej się bardzo często nie tylko fikcjonalnymi gatunkami, ale także gatunkami dziennikarskimi. Po roku 1830 można odnotować rozwój reportażu, relacji z podróży (na ogół z Francji, Anglii, Włoch), ulotek, pamfletu politycznego, felietonu, glosy, dłuższego lub krótszego eseju itd. Jako publicyści najaktywniejsi byli przedstawiciele tzw. Młodych Niemiec[13]. Znane

---

[10] Por. R. Stöber, *Deutsche Pressegeschichte*, s. 88–90.

[11] Por. J. Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte…* , s. 78–154.

[12] „Die provisorischen Maßregeln gegen die Presse"; por. J. Wilke, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte…* , s. 185. O znaczeniu epoki *Vormärz* por. *ibidem*, s. 183–216.

[13] *Junges Deutschland* używa się obecnie jako określenie zamienne w stosunku do *Vormärz*, ewentualnie interpretuje się jako część *Vormärz*. Do najważniejszych przed-

teksty wyszły spod pióra poety Heinricha Heinego (1797–1856) oraz jego przyjaciela, potem adwersarza Ludwika Börnego (1786–1837). Obaj pisarze długie lata spędzili na emigracji w Paryżu, próbowali więc przekonać niemieckich czytelników do francuskiego stylu uprawiania polityki oraz do francuskiej kultury. Börne uchodzi za ojca niemieckiego felietonu; jego najbardziej znanym dziełem publicystycznym są *Briefe aus Paris* (Listy z Paryża). Publikował przede wszystkim w augsburskiej „Allgemeine Zeitung"[14]. Korespondentem tej samej gazety był także Heine. Pisał dla niej w 1833 roku artykuły z Paryża pod tytułem *Französische Zustände* (pol. *Stosunki francuskie*), potem, w latach 1840–1843, *Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben* (pol. *Lutecja*).

Najsłynniejszą niemiecką *Flugschrift* (ulotka), wydrukowaną i kolportowaną nielegalnie, był *Der hessische Landbote* (pol. *Goniec heski* – 1834), Georga Büchnera (1813–1837)[15] i Ludwika Weidiga (1791–1837), zawierający krytykę ustroju feudalnego i stosunków społecznych panujących w Hesji Darmstadt w okresie restauracji, czyli po wojnach napoleońskich.

Warte podkreślenia jest, że właśnie w epoce *Vormärz* w 1845 roku powstała historia niemieckiego dziennikarstwa, pióra znanego publicysty i pisarza Roberta Prutza (1816–1872): *Geschichte des deutschen Journalismus*. Pisane wówczas teksty znacznie się różniły od współczesnej publicystyki. Były bardzo subiektywne i emocjonalne. Jako przykład można przytoczyć *Przedmowę do „Stosunków Francuskich"* Heinego:

> Jeśli doprowadzimy do tego, że szeroki ogół zrozumie współczesność, wówczas narody nie dadzą się już podjudzać pismakom arystokracji do nienawiści i wojny […], nie będziemy musieli na skutek wzajemnej nieufności żywić stojących w pogotowiu

---

stawicieli tego nurtu należeli: Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt, Gustav Kühne, Robert Prutz, Max Waldau.

[14] „Allgemeine Zeitung" została założona w 1798 roku w Tybindze przez znanego wydawcę Johanna Friedricha Cotta, początkowo pod tytułem „Neueste Weltkunde". Po kilku miesiącach gazeta została przeniesiona do Stuttgartu i otrzymała tytuł „Allgemeine Zeitung", następnie wychodziła w Ulm i wreszcie w latach 1807–1882 w Augsburgu, potem do 1925 roku w Monachium. Po zmianie tytułu dotrwała do 1929 roku. Zmiany siedziby i tytułów spowodowane były cenzurą, różnie funkcjonującą w XIX wieku w poszczególnych krajach niemieckich. Oprócz Heinego i Börnego korespondentami „Allgemeine Zeitung" było wielu znanych niemieckich pisarzy i intelektualistów, między innymi Friedrich Engels. „Allgemeine Zeitung" była wzorem dla innych tego typu gazet: „Kölnische Zeitung", „Vossische Zeitung", „Schlesische Zeitung"; por. T. Birkner, *Das Selbstgespräch der Zeit…* , s. 102–109.

[15] Georga Büchnera uważa się dziś – obok Heinricha Heinego – za najwybitniejszego pisarza epoki *Vormärz*, choć za jego życia ukazał się jedynie dramat *Dantons Tod* (pol. *Śmierć Dantona* – 1835); prapremiera odbyła się dopiero w 1902 roku.

> setek tysięcy morderców […]. Wolałbym raczej żebrać o skórkę chleba u najbiedniejszego Francuza niż przyjąć służbę u tych wytwornych łotrów w niemieckiej ojczyźnie […].
>
> Garść junkrów, którzy nie nauczyli się niczego prócz handlowania końmi, woltyżerki, gry w kości lub tym podobnych niezdarnych sztuczek łotrowskich […], mniema, że może ogłupić nimi cały naród, i to naród, który wynalazł proch i druk i krytykę czystego rozumu. […]
>
> Nie polegajcie na naszym lęku i niemocy. […] Czyż nie macie czasami po nocach snów ostrzegających was przed najdrobniejszymi, najmniejszymi robaczkami, które przypadkiem widzieliście pełzające w ciągu dnia? Nie bójcie się! Ja tylko żartuję, jesteście całkiem bezpieczni. […] Bądźcie […] spokojni co do tych małych błazenków, które stroją wobec was żarty podejrzane niekiedy. Wielki błazen ochroni was przed małymi. Wielki błazen jest bardzo wielkim błaznem, olbrzymim, a zwie się: naród niemiecki. […] Kolorowy jego kaftan składa się z trzydziestu sześciu łat[16]. U czapki jego zamiast dzwoneczków wiszą wielopudowe dzwony kościelne […][17].

Krytyka Heinego jest bezwzględna i zjadliwa, ale jednocześnie niezależna. Komercjalizacja prasy rozpoczęła się wprawdzie w niemieckim obszarze językowym po rewolucji 1848 roku, ale dokonała się praktycznie dopiero po zjednoczeniu Niemiec, czyli po 1871 roku. Istotna była wywalczona, czy też wciąż na nowo wywalczana po 1848 roku, wolność słowa – mimo słynnej pruskiej cenzury była nośnikiem przemian demokratycznych. W latach siedemdziesiątych XIX wieku zaczęły ukazywać się w większych miastach gazety o nakładach od stu do dwustu tysięcy egzemplarzy. Poczytne stały się czasopisma ilustrowane. Najpopularniejszym był założony w 1853 roku w Lipsku magazyn ilustrowany przeznaczony dla rodzin, czy raczej kobiet, „Die Gartenlaube". Dziennikarstwo zyskało w Niemczech, tak jak i w innych krajach, rangę zawodu, a prasa została przejęta przez profesjonalistów[18]. W drugiej połowie XIX wieku powstały pierwsze organizacje zawodowe dziennikarzy, które czasem łączyły się z organizacjami pisarzy. Na początku wieku XX podjęto próby założenia odpowiedniej dyscypliny nauki zajmującej się wiedzą o prasie. Nestorem niemieckiego prasoznawstwa był Karl Bücher (1847–1930).

---

[16] Aluzja do trzydziestu sześciu państw niemieckich po 1815 roku.

[17] H. Heine, *Przedmowa do „Stosunków Francuskich"*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. II: *Utwory prozą*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1956, s. 321–339, tu s. 324–338.

[18] O profesjonalizacji zawodu publicysty w Niemczech por. R. Stöber, *Deutsche Pressegeschichte*, s. 217–223; także T. Birkner, *Das Selbstgespräch der Zeit…* , s. 117–119. Por. także J. Requate, *Gescheiterte Existenzen? Zur Geschichte des Journalistenberufes im 19. Jahrhundert*, [w:] *400 Jahre Zeitung…* , s. 335–354.

II

Nie jest możliwe przedstawienie w krótkim tekście, w sposób choćby najbardziej syntetyczny, związków dziennikarstwa z literaturą w niemieckim obszarze językowym. Jak już zostało wspomniane, zaczęły się one w XVIII wieku i trwają do dziś. Skoncentruję się na tych momentach w historii niemieckiej publicystyki XX wieku, które charakteryzowały się bardzo intensywnym zaangażowaniem pisarzy w działalność publicystyczną i dziennikarską.

Okres międzywojenny, a właściwie krótki okres Republiki Weimarskiej (1919–1933) to czas prawdziwego boomu dziennikarskiego, w którym pisarze brali bardzo żywy udział. Często przyczyna była banalna – regularne zamówienia na artykuły prasowe dawały szansę w okresie kryzysu gospodarczego i ogromnego zubożenia społeczeństwa na w miarę stałe, choć na ogół niewielkie, zarobki. Wielu ówczesnych pisarzy miało – podobnie jak w epoce *Vormärz* – poglądy lewicowe. Publikacje prasowe pozwalały na dotarcie ze swymi przekonaniami politycznymi lub społecznymi do czytelników. Publicystami, felietonistami, a także krytykami filmowymi i teatralnymi byli między innymi: Walter Benjamin (1892–1940), Kurt Tucholsky (1890–1935), Joseph Roth (1894–1939), Siegfried Kracauer (1889–1966); w Austrii Alfred Polgar (1873–1955), Felix Salten (1869–1945), Arthur Schnitzler (1862–1931), Stefan Zweig (1881–1942), Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), Theodor Herzl (1860–1904) i inni. Najbardziej znanym reporterem, zwanym „der rasende Reporter" (szalejący reporter) był Egon Erwin Kisch (1885–1948), piszący po niemiecku autor żydowskiego pochodzenia z Pragi, słynny w całym niemieckim obszarze językowym. Kracauer i Roth oraz wielu innych wybitnych intelektualistów pisało dla „Frankfurter Zeitung"[19], gazety założonej w 1856 roku (tytuł gazety zmieniał się kilka razy), istniejącej do 1943 roku. Kracauer był najpierw jej niezależnym reporterem. W 1930 roku przeniósł się do Berlina, gdzie był odpowiedzialny za redakcję części felietonowej tej gazety. Nie tylko w swych większych pracach socjologicznych, lecz także w artykułach prasowych był jednym z pierwszych analitycznych krytyków nazizmu. W przemyśle rozrywkowym widział ogromny potencjał propagandowy, dzięki któremu w Niemczech mógł się utrwalić system totalitarny. W 1933 roku Kracauer podjął decyzję o emigracji. Najpierw udał się do Paryża, a w 1941 roku przeniósł się do USA, gdzie pozostał do śmierci w 1966 roku.

Nieco inaczej przebiegała kariera publicystyczna Josepha Rotha. Początkowo pisał felietony i sprawozdania z frontu dla wiedeńskich gazet, tuż po I wojnie był redaktorem w gazecie „Der Neue Tag", w której publikowali także inni znani

[19] Po II wojnie światowej wyłoniły się z dziennika „Frankfurter Zeitung" dwie gazety: ponadregionalna i znana „Frankfurter Allgemeine Zeitung" oraz „Allgemeine Zeitung" wydawana w Moguncji.

publicyści-pisarze, między innymi Polgar i Kisch. Już w 1920 roku Roth przeniósł się do Berlina, gdzie pisał dla berlińskich dzienników, przede wszystkim dla „Berliner Börsen-Courier". Z „Frankfurter Zeitung" związał się w 1923 roku i pracował dla niej do 1929 roku. Był, podobnie jak Kracauer, jej berlińskim, później paryskim korespondentem. Najbardziej znanymi pracami Rotha dla „Frankfurter Zeitung" były jego reportaże z podróży do różnych krajów, w tym do Polski. Należy podkreślić, że Roth pisał także dla innych gazet, między innymi dla organu Niemieckiej Partii Socjaldemokratycznej (SPD) „Vorwärts". Prawie do końca życia pracował równolegle jako dziennikarz i powieściopisarz. W latach trzydziestych zmienił poglądy z lewicowych na konserwatywno-monarchistyczne, przeszedł też na katolicyzm i zaczął współpracę z czasopismem „Der christliche Ständestaat". Nie dożył wybuchu II wojny światowej, zmarł w Paryżu w 1939 roku.

O ile Kracauer był przede wszystkim socjologiem i historykiem filmu – jego prace publicystyczne są uzupełnieniem, czasem przygotowaniem większych monografii, twórczość literacka zaś, przede wszystkim dwie powieści, *Ginster* i *Georg*, stanowią ciekawą i oryginalną, ale najmniej znaną część jego działalności – o tyle Roth jest znany przede wszystkim jako pisarz, autor wielu znanych i cenionych powieści oraz opowiadań, dopiero w drugiej kolejności jako felietonista i reporter.

W pierwszej połowie XX wieku zaczęto uświadamiać sobie, że praca dziennikarza nie polega jedynie na przekazywaniu informacji czy rzetelnej wymianie poglądów. Stawało się coraz bardziej oczywiste, że prasa służy propagandzie i politycznym manipulacjom. Najsłynniejszym krytykiem dziennikarstwa (ale nie jedynym) w pierwszej połowie XX wieku był austriacki pisarz, aforysta i satyryk Karl Kraus (1874–1936). Uważał dziennikarzy za renegatów, którzy sprzedają informacje, służą aktualnej władzy oraz instrumentalizują fakty dla bieżących interesów. Obwiniał ich o podżeganie do konfliktu zbrojnego i obarczał winą za wybuch I wojny światowej. W Austrii najpopularniejszą gazetą zarówno w okresie monarchii austro-węgierskiej, jak i w czasie Pierwszej Republiki była „Neue Freie Presse" (1864–1939), dla której pisali między innymi: Schnitzler, Hofmannsthal, Herzl, Salten czy laureatka pokojowej Nagrody Nobla Bertha von Suttner (1843–1914).

Kraus żywił niechęć do „Neue Freie Presse", potępiał przede wszystkim jedną z najbardziej poczytnych redaktorek, Alice Schalek (1874–1956), będącą w okresie I wojny znaną korespondentką wojenną. Sam założył czasopismo „Die Fackel" i drukował w nim przede wszystkim własne artykuły i satyry; czasem po prostu cytował dosłownie wypowiedzi polityków, dziennikarzy i pisarzy (nie znosił Schnitzlera, Hofmannsthala i wielu innych współczesnych mu znanych autorów), uważając, że sami obnażają swą głupotę, bezmyślność i cynizm. W „Die Fackel" ukazywały się ponadto kolejne sceny ponad tysiącstronicowego dramatu Krausa *Die letzten Tage der Menschheit* (1915–1922) (pol. *Ostatnie dni ludzkości*). Emocjonalny i zaangażowany atak na prasę, jakiego podjął się Kraus, może się

wydawać przesadzony, jednak należy docenić, że austriacki pisarz był pionierem krytyki mediów – zwracał uwagę na manipulację informacjami, na nieuczciwość i nierzetelność oraz na propagandowy charakter medialnego przekazu.

Okres po I wojnie światowej to w Niemczech, tak jak na całym świecie, czas rozwoju nowych mediów dziennikarskich, przede wszystkim radia. Pierwszy publiczny przekaz radiowy w Republice Weimarskiej wysłany został w grudniu 1920 roku. Pierwsza audycja radiowa powstała w październiku 1923 roku. Bertolt Brecht (1898–1956) widział w radiu ogromną szansę rozwoju komunikacji masowej, o ile miałoby ono nie tylko informować słuchaczy, lecz także przejąć rolę pośrednika w komunikacji ze społeczeństwem; dziś byśmy powiedzieli, że Brecht oczekiwał, iż radio stanie się medium interaktywnym i tym samym przewidział obecną funkcję internetu. *Volksempfänger*, jak nazywano odbiornik radiowy w okresie Trzeciej Rzeszy, stał się jednak wkrótce bardzo ważnym i niebezpiecznym narzędziem propagandy. Z kolei tuż po II wojnie światowej radio odegrało pozytywną rolę i w jakimś sensie spełniło nadzieje, jakie pokładał w nim Brecht. Popularnym gatunkiem było wówczas słuchowisko. Wielu ludzi straciło na wojnie wzrok i literatura radiowa oraz muzyka dawały im jedyną możliwość kontaktu ze sztuką. W 1950 roku ufundowano po raz pierwszy Nagrodę Ociemniałych na Wojnie (Hörspielpreis der Kriegsblinden) za najlepsze słuchowisko. Słuchowiska pisali wtedy znani twórcy powojenni: Günter Eich (1907–1972), Friedrich Dürrenmatt (1921–1990), Ingeborg Bachmann (1926–1973), Ilse Aichinger (ur. 1921), Wolfgang Hildesheimer (1916–1991), Helmut Heißenbüttel (1921–1996), Martin Walser (ur. 1927), Wolfgang Weyrauch (1904–1980) i inni.

Z powyższego krótkiego szkicu wynika, że w dwóch okresach twórcy literatury szczególnie intensywnie angażowali się w życie polityczne, co spowodowało także ich aktywność dziennikarską czy też publicystyczną: były to *Vormärz*, mniej więcej w latach 1815–1849 oraz czas po I wojnie światowej: Republika Weimarska, a także austriacka Pierwsza Republika. W drugiej połowie XIX wieku bardziej charakterystyczna była działalność krytycznoliteracka pisarzy w gazetach i czasopismach. Szczególnie aktywni autorzy mieli stałe rubryki jako krytycy teatralni.

Dwanaście lat dyktatury nazistowskiej oznaczało zniesienie wolności prasy i objęcie ścisłą cenzurą zarówno literatury, jak i innych form wypowiedzi artystycznych. Pisarze próbowali na obczyźnie wydawać czasopisma, których celem było zachowanie ciągłości literatury niemieckiej i organizowanie opozycji antyfaszystowskiej. Najbardziej znanym periodykiem nurtu emigracyjnego był wydawany w Amsterdamie „Die Sammlung". Jednym z jego założycieli i redaktorów był Klaus Mann. W Trzeciej Rzeszy w latach 1933–1945 wolne media nie mogły się rozwijać.

Kolejną epoką, która od twórcy i intelektualisty wręcz wymagała zajęcia stanowiska w sprawach dotyczących państwa, społeczeństwa, polityki kulturalnej itd. był okres po II wojnie światowej.

III

Trudno opisać zwięźle dzisiejsze dziennikarstwo niemieckie i jego związki z literaturą. Ograniczę się więc do najistotniejszych informacji. Po II wojnie światowej prasa niemiecka została radykalnie przeorganizowana w czterech strefach okupacyjnych. Jak twierdzi Walter J. Schütz, ówczesne struktury, ugruntowane w ciągu zaledwie czterech lat, między 1945 i 1949 rokiem, przetrwały do dziś[20]. W pierwszych latach po wojnie nowo powstała prasa przejęła częściowo funkcję zniszczonych wydawnictw. Wiele wierszy, krótkich opowiadań oraz pierwsze, pisane w służbie demokracji i antyfaszyzmu artykuły ukazywały się w gazetach i czasopismach, bardzo często o regionalnym zasięgu i o krótkim okresie działalności. Na jesieni 1949 roku powstały ze stref okupacyjnych dwa niemieckie państwa, w których media zostały podporządkowane zasadom panujących stosunków społeczno-politycznych. W NRD media były kontrolowane przez cenzurę; omówieniu związków między literaturą i publicystyką w autorytarnie rządzonych wschodnich Niemczech należałoby poświęcić odrębną publikację. Ograniczę się do najważniejszych informacji dotyczących Republiki Federalnej, tej sprzed i tej po 1990 roku.

Współcześnie największe dzienniki to „Frankfurter Allgemeine Zeitung", „Süddeutsche Zeitung", „Frankfurter Rundschau", „Die Welt", „die tageszeitung". Do gazet o najwyższym poziomie profesjonalizmu[21] należy ponadto tygodnik „Die Zeit". Najbardziej znanym tabloidem jest „Bild". Lokalnych i regionalnych dzienników jest aktualnie w Niemczech około trzystu pięćdziesięciu[22] (w tym są także tygodniki i kilka gazet niedzielnych) o wspólnym dziennym nakładzie około dwudziestu pięciu milionów egzemplarzy[23]. Do tego wydaje się kilka ty-

---

[20] Por. W.J. Schütz, *Die Zeitungen in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR 1945–2005*, [w:] *400 Jahre Zeitung…* , s. 467–482, tu s. 480.

[21] W niemieckim funkcjonuje określenie *Qualitätszeitung*.

[22] Różne źródła podają nie zawsze te same liczby. Na ogół potwierdzona jest liczba sto dwadzieścia sześć, tzw. *publizistische Einheiten*. PE to nazwa gazet o wspólnej części ponadregionalnej, tzw. „grzbiet główny" (niem. *Mantel* – płaszcz). W Niemczech takie gazety mają często różne tytuły (nie jak u nas „Gazeta Wyborcza"), z tego powodu nieco trudno wymienić obiektywną liczbę wszystkich gazet, nie myląc jej z PE. Według danych: http://de.statista.com/statistik/daten/studie/36376/umfrage/anzahl-von-tageszeitungen-in-deutschland-seit-1965/ [dostęp: 28.12.2015].

[23] Wyczerpujące informacje zawiera syntetyczny artykuł W.J. Schütza; idem, *Die Zeitungen in der Bundesrepublik…* Poświęca on relatywnie dużo miejsca okresowi gazet licencyjnych tuż po wojnie, przed zjednoczeniem w strefach okupacyjnych, a także kryzysowi prasy od lat osiemdziesiątych – wpływ na to miał między innymi rozwój prywatnych stacji telewizyjnych, obecnie zaś internetu. Schütz zwraca także uwagę na zmiany wewnątrz krajobrazu prasowego, na przykład na mniejszą liczbę ogłoszeń, co powoduje

sięcy czasopism. Najpoczytniejsze to „Stern", „Focus" i przede wszystkim ważny opiniotwórczy magazyn „Der Spiegel". Bardzo cenioną nieniemiecką gazetą niemieckojęzyczną jest szwajcarska „Neue Zürcher Zeitung". W Austrii popularny stał się założony w 1988 roku dziennik „Der Standard", ponadto poczytna jest gazeta „Die Presse", spadkobierczyni „Neue Freie Presse".

Telewizja pojawiła się w Niemczech w 1935 roku, ale nie odgrywała żadnej roli do końca II wojny światowej, była zlikwidowana najpierw w 1939 roku, potem wznowiona i w 1944 roku ostatecznie zamknięta. W Republice Federalnej rozpoczęła nadawać w 1952 roku. Pierwszym nadawcą był ARD[24]; w 1963 roku powstała druga stacja telewizji publicznej ZDF. W latach osiemdziesiątych pojawiły się pierwsze kanały prywatne. Obecnie niemiecka telewizja dysponuje ponad stu czterdziestoma stacjami, w tym ARD, ZDF oraz trzecim kanałem – nadawcami regionalnymi, odbieranymi w całym kraju – i telewizją niepubliczną. Razem z austriackim ORF i szwajcarskim SRF niemieckojęzyczne telewizje publiczne prowadzą program kulturalny 3sat, a ARD, ZDF, ARTE France i szwajcarska telewizja niemiecko-francuski ARTE.

Pominę w tym artykule kwestię dziennikarstwa internetowego i jego powiązań z literaturą, jest to bowiem problem nie tylko młody, ale i podlegający niezwykle dynamicznemu rozwojowi, przynoszący coraz to nowe niespodzianki. Literatura, rozwijająca się w internecie to zjawisko nowe, ale wymagające odrębnego omówienia.

Najpopularniejszą telewizyjną audycją literacką był w latach 1988–2001 „Literarisches Quartet" (Kwartet Literacki), prowadzony w ZDF przez Marcela Reich-Ranickiego (1920–2013). O wybranych nowych książkach rozmawiali z nim znani krytycy Hellmuth Karasek (1934–2015) i Sigrid Löffler (ur. 1942), w ostatnim okresie także Iris Radisch (ur. 1959) oraz czwarty zapraszany do każdej audycji gość. W październiku 2015 roku Kwartet został reaktywowany. Prowadzącymi redaktorami są aktualnie Volker Weidermann (ur. 1969), Christine Westermann (ur. 1948) i pisarz/publicysta Maxim Biller (ur. 1960). Zgodnie z tradycją czwartym rozmówcą jest zawsze inny krytyk literacki. Podobnych audycji stworzono w telewizji niemieckojęzycznej kilka i wszystkie cieszą się dużym powodzeniem. Występujący w nich pisarze przyjmują tradycyjną rolę krytyków literackich, którą pełnią niekiedy także dla prasy.

---

podnoszenie cen, a to z kolei mniejszy popyt. Por. także: http://www.bdzv.de/maerkte-und-daten/zeitungslandschaft [dostęp: 23.12.2015]; http://de.statista.com/statistik/daten/studie/73448/umfrage/auflage-der-ueberregionalen-tageszeitungen/ [dostęp: 28.12.2015].

[24] ARD nie jest samodzielną stacją, lecz Związkiem Niemieckich Nadawców Publiczno-Prawnych. Członkami Związku jest dziewięciu nadawców regionalnych i jeden nadawca dla zagranicy, Deutsche Welle.

Znaną formą współpracy literatury i telewizji jest pisanie scenariuszy. Przykładem sukcesu w tym obszarze jest popularność serii telewizyjnej *Liebling Kreuzberg* (Ukochany Kreuzberg), do której scenariusze pisał znany twórca Jurek Becker (1937–1997).

Mimo że radio, telewizja i internet partycypują od dawna w przekazie literackim, to podstawowym nośnikiem dziennikarstwa uprawianego przez pisarzy była i jest nadal prasa. Na dwóch różnych przykładach spróbuję krótko przedstawić, w jaki sposób literatura wnika w dziennikarstwo i wzbogaca je o nowe formy. Te dwa przykłady nie wyczerpują co prawda możliwości powiązań literatury i dziennikarstwa w niemieckim obszarze językowym, prezentują jednak dwie charakterystyczne tendencje kultury współczesnej.

IV

Pierwszy przykład jest bardzo typowy dla krajobrazu literatury niemieckojęzycznej, przede wszystkim niemieckiej, po II wojnie światowej. Urodzony w 1927 roku Martin Walser studiował literaturę, historię i filozofię w Ratyzbonie i Tybindze. W 1949 roku zaczął pracować jako reporter, reżyser oraz autor popularnych słuchowisk dla radia Stuttgart. Z pracy tej zrezygnował dopiero w 1957 roku po pierwszych pisarskich sukcesach. Radio pozostało dla Walsera ważnym medium. Niektóre eseje autora, które ukazywały się w dziennikach lub tygodnikach, najpierw były emitowane jako audycje radiowe. Podobną karierę zawodową robili także inni pisarze: dziennikarstwo (czasem radiowe, czasem tylko prasowe), często praca redaktora w wydawnictwie, debiut literacki, wreszcie sukces pisarski związany z zaangażowaniem politycznym oraz stała działalność publicystyczna – to kariera, jaką mają (mieli) na swoim koncie między innymi: Alfred Andersch (1914–1980), Wolfgang Weyrauch (1904–1980, debiutujący w Republice Weimarskiej), Wolfdietrich Schnurre (1920–1989), Peter Rühmkorf (1929–2008), Hans Magnus Enzensberger (ur. 1929), Günter Grass (1927–2015). Podobnie jak wyżej wymienieni twórcy, Walser został członkiem Grupy 47, najważniejszej niemieckiej grupy literackiej, działającej w latach 1947–1967. W początkach swej twórczości naśladowca Kafki (napisał doktorat na temat jego prozy), stał się w latach sześćdziesiątych XX wieku jednym z najważniejszych przedstawicieli literatury zaangażowanej. Lata te charakteryzowały się szczególnym upolitycznieniem literatury, proklamowano nawet „śmierć literatury pięknej" na korzyść nonfikcjonalnych form publicystycznych, przede wszystkim reportażu, polemiki, felietonu lub eseju prasowego. Martin Walser publikował swe teksty w znanych i poczytnych gazetach, a także w założonym w 1965 roku przez Hansa Magnusa Enzensbergera i Karla Markusa Michela (1929–2000) lewicowym czasopiśmie literacko-politycznym „Kursbuch" (dosłownie „rozkład jazdy", tytuł miał podkreślać faktograficzny

charakter czasopisma)[25]. Artykuły te – często drukowane mowy, laudacje, także wypowiedzi radiowe lub pisane specjalnie dla prasy eseje – ukazywały się dopiero później w formie książkowej[26], zazwyczaj z podtytułem *Aufsätze und Reden* (artykuły i mowy). Była (jest) to praktyka publikacji, w której pisarstwo Walsera nie było wyjątkiem, lecz regułą. Czas mniej więcej od początku lat sześćdziesiątych XX wieku do początku obecnego tysiąclecia charakteryzował się w kulturze niemieckiej bardzo wyraźnym uczestnictwem pisarzy w debacie publicznej. Poprzez prasę docierali do czytelników także Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Heinrich Böll (1917–1985), Peter Weiss (1916–1982), Botho Strauß (ur. 1944), Jurek Becker, Herta Müller (ur. 1953), Peter Schneider (ur. 1940), Uwe Timm (ur. 1940), filozof Jürgen Habermas (ur. 1929) i wielu innych autorów angażujących się politycznie[27].

Pokażę na przykładzie jednego eseju Walsera, czym wyróżnia się literacko-polityczny artykuł prasowy. Wybieram tekst reprezentatywny dla okresu najbardziej zaangażowanej literatury niemieckiej, tekst tłumaczony ponadto na język polski. Wnioski z krótkiej analizy mogą odnosić się także do innych publikacji autorów niemieckich. Mój wybór padł na obszerny artykuł *Unser Auschwitz* (*Nasz Auschwitz*), którego miejscem pierwszego wydania było frankfurckie „Abendpost", zaliczane do tabloidów[28]. Może to oznaczać przyzwoity poziom niemiec-

---

[25] „Kursbuch" był początkowo organem APO (Außerparlamentarische Opposition – Opozycja Pozaparlamentarna). Wydawany był najpierw przez wydawnictwo Suhrkamp, potem Wagenbach, następnie Rotbuch i Rowohlt. Drukowany do 2008 roku, od 2012 został wznowiony w wydawnictwie Murmann i wychodzi do dziś. „Kursbuch" nie ma jednak obecnie takiego znaczenia, jakie miał w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy był bardzo ważnym organem politycznego głosu niemieckich intelektualistów.

[26] Przykładami najbardziej znanych tekstów publicystycznych Martina Walsera, które ukazały się po raz pierwszy w prasie, są: *Unser Auschwitz*, „Frankfurter Abendpost", 13.03.1965, kolejny druk w „Stuttgarter Zeitung", 20.03.1965; *Heimatbedingungen*, „Die Zeit", 3.03.1972; *Über Päpste*, „Die Zeit", 25.03.1977; *Händedruck mit Gespenstern*, „Frankfurter Rundschau", 1.09.1979; *Über Deutschland reden*, „Die Zeit", 3.11.1988; *Vom Stand der deutschen Dinge*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 5.12.1989; *Vormittag eines Schriftstellers*, „Die Zeit", 14.12.1990; *Deutsche Sorgen*, „Der Spiegel", 28.06.1993; *Die Banalität des Guten. Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 12.10.1998; *Wovon zeugt die Schande, wenn nicht von Verbrechen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung", 28.11.1998 i wiele innych.

[27] Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkich. Ta tendencja nie była charakterystyczna wyłącznie dla Niemiec. W Szwajcarii najaktywniejszym pisarzem politycznym okresu powojennego był Max Frisch (1911–1991), do Austrii tendencja do „polityzacji" literatury przyszła później, w latach osiemdziesiątych.

[28] „Abendpost" wychodziła pod tym tytułem od 1 października 1948 do 3 maja 1966 roku, potem do 12 grudnia 1988 roku pod tytułem „Abendpost-Nachtausgabe".

kich bulwarówek w okresie powojennym, bardziej jednak świadczy o autorze, wówczas lewicowym[29], któremu zależało na dużej liczbie czytelników, nie tylko na elicie intelektualnej, lecz także na „zwykłych" ludziach. Artykuł ukazał się ponadto w lokalnej, ale ambitniejszej „Stuttgarter Zeitung" oraz w rozszerzonej wersji w „Kursbuch"[30]. O aktualności tekstu świadczy wydany w 2015 roku obszerny tom artykułów Walsera, który nosi właśnie ten tytuł, *Unser Auschwitz*, opatrzony podtytułem *Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld* (Rozważania o niemieckiej winie)[31].

Tekst nosi cechy sprawozdania, eseju i komentarza, trudno go jednak jednoznacznie przypisać któremuś z tych gatunków. Jego tematem jest refleksja na temat frankfurckich procesów oświęcimskich z lat 1963–1965. Walser nie zdaje relacji z konkretnego procesu, lecz stara się podzielić z czytelnikami swymi przemyśleniami nad kilkoma problemami związanymi zarówno ze zbrodniami nazistowskimi, jak i ze sposobem rozliczania się z nimi po wojnie. Dlatego bliżej jest tekstowi Walsera do eseju lub komentarza. Jednak artykuł zawiera także szereg konkretnych informacji o procesach, stąd nosi on również pewne cechy sprawozdania. Pierwsza część, wstęp do tekstu, stanowi dziennikarską relację z procesów. Walser zaczyna od refleksji nad rolą mediów, które podjęły się informowania o jednej z największych zbrodni ludzkości. Zwraca uwagę na nieprzygotowanie dziennikarzy do tego rodzaju zadania. Zbrodnie oświęcimskie sprowadzane są do drastycznych obrazów deliktów kryminalnych. Przedstawianie okrutnych detali wywoływało przerażenie, ale jednocześnie voyeurystyczną ciekawość. Czytelnicy lub obserwatorzy w sądzie nie byli w stanie wyobrazić sobie, że mają z tymi wynaturzeniami cokolwiek wspólnego i dystansowali się tak, jak każdy przyzwoity człowiek dystansuje się od seryjnego mordercy. Walser był zdania, że

---

[29] Martin Walser rozpoczął swą drogę pisarską jako zdecydowanie lewicowo zaangażowany autor. W latach osiemdziesiątych zaczął zbliżać się do poglądów narodowo-konserwatywnych. Najwięcej kontrowersji wywołała w tym kontekście jego mowa w kościele św. Pawła po wyróżnieniu Pokojową Nagrodą Niemieckiego Księgarstwa; por. między innymi: J. Jabłkowska, *Zwischen Heimat und Nation. Das deutsche Paradigma? Zu Martin Walser*, Tübingen 2001; eadem, *The Debate over German Memory within in the Context of Martin Walser Speech of 11 October 1998 (Friedenspreisrede)*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacja. Praktyka" 2003, nr 38 (4), s. 249–266; *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Poznań 2008; eadem, *Spór o niemiecką pamięć w kontekstach mowy Martina Walsera z 11.10.1998 (Friedenspreisrede)*, *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 273–287.

[30] M. Walser, *Unser Auschwitz*, „Kursbuch" 1965, nr 1, hrsg. H.M. Enzensberger, s. 189–200. Była to wersja rozszerzona.

[31] M. Walser, *Unser Auschwitz. Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld*, Reinbek 2015.

dziennikarskie sprawozdania z procesu nie tylko nie przyczyniają się do niemieckiego rozliczenia z przeszłością, lecz wręcz je utrudniają.

Innym zabiegiem dziennikarskim było, według Walsera, znajdywanie abstrakcyjnych, literackich porównań lub metafor, takich jak „dantejskie sceny". Tego rodzaju przenośnie powodowały dystans, oddalający od próby zrozumienia systemu, który doprowadził do zbrodni ludobójstwa:

> Im straszniejsze są te obrazy oświęcimskie, tym bardziej oddalamy się od Auschwitz. Jesteśmy pewni, że z tą ohydą nie mamy nic wspólnego. […]; nie bez znaczenia są przydomki nadawane oskarżonym: „diabły", „kaci", „dzikie zwierzęta". Któż z nas jest diabłem, katem, dzikim zwierzęciem? […] Znana jest fascynacja, jaką wywierają na ludziach obrazy budzące przerażenie. Auschwitz wydaje się – jako cytat z tekstów grozy – nabierać takiego właśnie rozgłosu. […] Skąd bierze się ta skłonność do porównywania esesmanów z diabłami lub bestiami i do opisywania cierpień ludzi za pośrednictwem Dantego, a tym samym czynienie z obozu koncentracyjnego „piekła"? Zapewne stąd, że dla sprawozdawców Auschwitz znajduje się poza rzeczywistością. […] Wyłącznie byli „więźniowie", i nikt ponadto, wiedzą, czym był Auschwitz. […] Auschwitz nie był piekłem, lecz niemieckim obozem koncentracyjnym. A „więźniami" nie byli potępieni z chrześcijańskiego świata, lecz niewinni Żydzi czy komuniści, ich oprawcy nie byli fantastycznymi diabłami, lecz ludźmi jak ty i ja. Byli Niemcami lub pragnęli nimi być. […] [N]ie wolno nam w ubarwiających przenośniach – częściowo rodem z tabloidów, a częściowo z Dantego – zapominać o przyczynach powstania ludobójstwa[32].

W części zasadniczej artykułu – można ją nazwać połączeniem *narratio* z *probatio* i *refutatio*, bo Walser był i jest do dziś świetnym retorem, zarówno w mowie, jak i w piśmie – główną tezą jest systemowy charakter zbrodni narodowego socjalizmu. Nie było to nagromadzenie pojedynczych okrucieństw, dokonywanych przez indywidualnych ludzi, lecz polityka państwa, polegająca na kierowaniu wybranych wykonawców do odpowiednich zadań. Walser twierdził, że karanie bezpośrednich sprawców nie powoduje krytycznej refleksji nad nazizmem, wręcz przeciwnie, raczej ją usypia:

> Jeśli prawdą jest, iż procesy oświęcimskie udowadniają naszą gotowość do „przezwyciężenia" przeszłości, to powinny mieć one jakieś skutki polityczne. Sam fakt, że procesy się odbywają, nie świadczy o politycznej odwilży, lecz nieuchronnie wynika z kodeksu karnego. […] W aktach oskarżenia zebrano solidny materiał dowodowy odnoszący się do wszystkich zarzutów. Sprawcy i ich czyny zostali umieszczeni w rzeczywistości tak zwanej Trzeciej Rzeszy. A jednak, o realiach tego państwa, w które wszyscy byliśmy uwikłani, była mowa w trakcie samego procesu

---

[32] M. Walser, *Nasz Auschwitz*, przeł. J. Jabłkowska, [w:] *O kondycji Niemiec…*, s. 158–169, tu s. 159–161.

> oraz w sprawozdaniach z posiedzeń sądu jedynie wtedy, gdy historycy i biegli przedstawiali swe opinie. […] Nie sposób było zająć się kwestią bardzo istotną: faktem, że oprawcy obozowi do pewnego momentu, między 1918 i 1945 rokiem, byli do nas wszystkich bardzo podobni i jedynie poprzez specyficzne uwarunkowania obrali drogę, prowadzącą ich konsekwentnie na ławę oskarżonych[33].

Conclusio tekstu Walsera jest zaskakujące. Pisarz zdaje się negować skuteczność kary za zbrodnie dokonane w obozach koncentracyjnych, karani są bowiem wykonawcy, nie zaś sprawcy i ideolodzy systemu nazistowskiego. Może to w przyszłości doprowadzić do kolejnych wynaturzeń:

> Oczywiście, że Auschwitz już się nie powtórzy. Kolejny tryumf instynktów anty-społecznych przyjmie inną postać. Dlatego odruch postrzegania Auschwitz jedynie poprzez jego niepowtarzalny charakter jest tak bezsensowny i zadawalający zarazem. […] Być może, pod koniec stulecia zaczniemy znów się nudzić, tak jak nudzono się na jego początku. I w efekcie znów przyjdą nam do głowy nowe pomysły. A to zwykle jest początkiem koszmaru[34].

Artykuł *Nasz Auschwitz* ma jeden niepokojący wymiar, który stał się wyraźny dopiero po kilkudziesięciu latach, gdy Martin Walser z lewicowego pisarza stał się obrońcą narodowych wartości i zwolennikiem przedawnienia pamięci o zbrodniczej niemieckiej historii (nie: przedawnienia zbrodni). W kontekście tekstów publicystycznych i wystąpień Walsera z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych esej o procesach oświęcimskich zawiera jedną trudną do zaakceptowania myśl: wydaje się, że Walser banalizuje winę bezpośrednich sprawców, a w oprawcach z Auschwitz widzi zmanipulowanych i zdezorientowanych małych ludzi. Obarczane winą „system" lub „państwo" są pojęciami abstrakcyjnymi, więc i kolektywna odpowiedzialność staje się mało konkretna. Tę refleksję bardzo dobrze wyraża następujący fragment:

> W procesach oświęcimskich na ławach oskarżonych siedzą wyłącznie pionki; służalcy, kaci, oszukani. Są produktami niemieckich wysiłków wychowawczych; sprawcami w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. I jeżeli są diabłami, to godnymi pożałowania. Czym niższy funkcjonariusz, tym częściej zmuszony był do popełnienia wymiernej zbrodni. A czym bardziej wymierna zbrodnia, tym łatwiej było wypreparować ją z uwarunkowań systemu, w której stała się możliwa, z naszej niemieckiej historii między 1918 a 1945 rokiem[35].

---

[33] *Ibidem*, s. 164–165.
[34] *Ibidem*, s. 169.
[35] *Ibidem*, s. 162–163.

Takie wypowiedzi mają podwójne dno: z jednej strony potwierdzają winę i odpowiedzialność zbiorową, z drugiej strony zwalniają z niej tych, którzy nie stali na szczycie hierarchii społecznej. Walser zdaje się nie pozostawiać miejsca na indywidualną zbrodnię, która – powielona wielokrotnie – stała się zbrodnią masową. „Zwykli" sadyści i zbrodniarze w obozach korzystali z przyzwolenia, swego rodzaju dyspensy, usprawiedliwiającej znęcanie się nad ofiarami. Byli jedynie „poddanymi" w systemie wielkiej zbrodni, jaką był narodowy socjalizm.

Skomplikowana retoryka tekstu publicystycznego – niezależna od jego tematu i ostatecznej wymowy – jest charakterystyczna dla niemieckiego dyskursu intelektualnego. Należy zastanowić się, czy mamy do czynienia z dziennikarstwem, czy też z indywidualnymi wypowiedziami wybitnych osobowości twórczych, od których nie możemy wymagać dziennikarskiej dyscypliny, obiektywnych wypowiedzi, jednoznacznych sformułowań. Istotne jest zaangażowanie emocjonalne, z jakim niemieccy intelektualiści próbowali poradzić sobie z wieloma problemami społecznymi, przede wszystkim z problemem narodowej winy. Ich artykuły rzadko mają charakter informacyjny, należą raczej do formy publicystycznej umocowanej między felietonem, komentarzem i esejem. W języku niemieckim funkcjonuje dla tego typu dziennikarstwa pojęcie *Meinungsjournalismus* – dziennikarstwo, przekazujące poglądy. Jest dla tych wypowiedzi zarezerwowana retoryka, do której wprawny czytelnik niemieckich gazet na wysokim poziomie (*Qualitätsjournalismus*) jest przyzwyczajony. Autor(ka) zakłada, że czytelnik posiada podstawowe informacje, jest biernym lub czynnym uczestnikiem aktualnego dyskursu politycznego. W tym przypadku publikacja eseju Walsera w „Abendpost" czy nawet w „Stuttgarter Zeitung" mogła przecenić możliwości wielu czytelników, stąd sensowna była powtórka w „Kursbuch", który czytany był przez insiderów debat intelektualnych. Charakterystyczna dla podobnych literackich artykułów była (i jest nadal) prowokująca lub przynajmniej odbiegająca od mainstreamowej teza (lub kilka tez). W tym przypadku tezą było twierdzenie, że na ławie oskarżonych w procesach oświęcimskich siedzą nie właściwi sprawcy, lecz pionki. Tezą bardzo istotną było przyznanie się do kolektywnej, to jest narodowej odpowiedzialności za zbrodnie nazizmu. Jednocześnie stylistyka tych wypowiedzi była na tyle skomplikowana, że trudno było zrozumieć jednoznaczne stanowisko autora. W konkretnym analizowanym przypadku *Nasz Auschwitz* da się ono odczytać zarówno jako wyraz antyfaszystowskich i lewicowych poglądów pisarza, jak i jako bagatelizacja indywidualnej zbrodni i indywidualnej odpowiedzialności. Tego rodzaju retoryka będzie Walserowi z czasem coraz bliższa. W latach osiemdziesiątych zacznie pisać artykuły prasowe i wygłaszać mowy o zmanipulowanym „narodzie", o przedawnieniu winy, o indywidualnym sumieniu, które podpowiada, że „my", naród niemiecki, już odkupiliśmy zbrodnie itd.

Należy podkreślić, że ten zwrot ku konserwatyzmowi (nie ku prawicy *sensu stricto*) nie był symptomatyczny dla całej niemieckiej elity intelektualnej. Zaledwie kilku pisarzy, na przykład Strauß lub Schneider, reprezentuje nieco podobne,

choć nie identyczne poglądy. Grass był na przykład przedstawicielem tej części społeczeństwa niemieckiego, która wzięcie na siebie kolektywnej winy uważała za obowiązek ciążący na Niemcach już na zawsze. Jedną z sentencji Grassa było zdanie: „Kto myśli o Niemcach, musi myśleć o Auschwitz". Obie retoryki, zarówno ta reprezentowana przez Walsera, nazywająca prawicowych skeanów, napadających na początku lat dziewięćdziesiątych na domy azylantów „zagubionymi dziećmi", którym zabrano poczucie narodowej dumy[36], jak i ta, jaką posługiwał się Grass, piszący w tym samym kontekście o „powtórce z historii"[37], były retorykami przesady. Oprócz standardowych środków stylistycznych teksty polityczne pisarzy zawierały wyszukane metafory, hiperbole, neologizmy (niemiecki ma szczególną skłonność do katachrez), peryfrazy, synekdochy, porównania, powtórzenia, aluzje, zdania retoryczne, wykrzykniki i inne podkreślające emocje środki stylistyczne. Zamiarem było (jest) zwrócenie uwagi na szczególny problem, który zdaniem pisarza powinien wywołać dyskusję. Rzecz jasna nie zawsze takie artykuły czy mowy prowokowały faktycznie debatę publiczną. Często wzmacniającym czynnikiem było zabranie głosu w telewizji, ewentualnie wystąpienie przed dużą publicznością. Długotrwałe i zażarte kontrowersje powstały po przyznaniu Pokojowej Nagrody Niemieckiego Księgarstwa Martinowi Walserowi w 1998 roku i Yaşarowi Kemalowi w 1997 roku (laudację wygłaszał Günter Grass). Przyznanie tej nagrody jest ważnym wydarzeniem: sala w kościele św. Pawła we Frankfurcie nad Menem jest wypełniona, telewizja transmituje uroczystość na żywo, a „Frankfurter Allgemeine Zeitung" publikuje następnego dnia zarówno laudację, jak i mowę laureata. Można więc być pewnym, że retoryka przesady trafi na podatny grunt. W tym zakresie publicystyka literacka ostatnich kilkudziesięciu lat nie różni się bardzo od piśmiennictwa autorów *Vormärzu*, choć prowokacja współczesna jest łagodniejsza i posługuje się dużo mniej emocjonalnymi lub obraźliwymi dla adwersarzy epitetami. Z drugiej strony, dzięki medialnemu przekazowi, trafia do nieporównanie większej liczby odbiorców.

V

Innym przykładem, odmiennym od przytoczonej publicystyki politycznej niemieckich pisarzy, jest publicystyka austriacka. Charakteryzuje się przede wszystkim poczuciem humoru i dystansem. Ważnymi środkami stylistycznymi są ironia, paradoks, uzyskiwane poprzez wszelkiego rodzaju gry językowe. Nie

---

[36] To argumentacja z: M. Walser, *Deutsche Sorgen*.

[37] Tak mówił Günter Grass w mowie *Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland*, wygłoszonej w Monachium 18 listopada 1992 roku w ramach organizowanych przez Bertelsmanna Mów o Niemczech. Opublikowana po raz pierwszy w nieco skróconej formie w „Süddeutsche Zeitung", 21.11.1992.

znaczy to, że niemieckiej publicystyce ironia jest nieznana, ale austriaccy pisarze dużo częściej sięgają do tradycji krytyki języka, właściwej dla literatury i filozofii pierwszej połowy XX wieku. Także pisarze austriaccy uprawiają publicystykę polityczną, która rozwinęła się w pełni dopiero od drugiej połowy lat osiemdziesiątych, kiedy to tzw. „afera Waldheima"[38] zmusiła intelektualistów do zajęcia stanowiska w sprawie nazistowskiej przeszłości Austrii. Do najbardziej znanych autorów felietonów, esejów, pamfletów ukazujących się często w codziennej prasie (czasem także niemieckiej) należą między innymi: Josef Haslinger (ur. 1955), Robert Menasse (ur. 1954), Robert Schindel (ur. 1944), Michael Scharang (ur. 1941), Elfriede Jelinek (ur. 1946), Doron Rabinovici (1961), Peter Turrini (ur. 1944), Franzobel (ur. 1967), Franz Schuh (ur. 1947), Karl Markus Gauss (ur. 1954), Martin Pollack (ur. 1944) i wielu innych. Osobnego omówienia wymagałoby zaangażowanie Petera Handkego (ur. 1942) w sprawę wojny w byłej Jugosławii po stronie Serbii. Kontrowersję wywołały jego artykuły w „Süddeutsche Zeitung" z 5–6 oraz 13–14 stycznia 1996 pod prowokującym tytułem *Gerechtigkeit für Serbien* (Sprawiedliwość dla Serbii) i kolejne teksty – zarówno publicystyczne, jak i fikcjonalne – oraz udział w kampanii na rzecz Slobodana Miloševića.

Przykład, który wybrałam, różni się od publikacji wyżej wymienionych autorów. Paradoksalność i groteskowość tekstów – właściwie tekścików – Ilse Aichinger czyni je jedynymi w swoim rodzaju wytworami sztuki dziennikarskiej. Jeden z przyjaciół Aichinger opowiadał, jak z dumą twierdziła: „Ostatnio piszę dla gazety. To jest moje późne szczęście. […] Dopiero teraz mam wrażenie, że znalazłam swoje powołanie"[39].

---

[38] Kurt Waldheim (1918–2007) był austriackim politykiem. W latach 1972–1981 pełnił funkcję sekretarza generalnego ONZ, w latach 1986–1992 był prezydentem Austrii. W czasie kampanii prezydenckiej został oskarżony o zatajenie kompromitujących faktów ze swej biografii z okresu służby wojskowej na Bałkanach podczas II wojny światowej. Waldheim zaprzeczał oskarżeniom. Oburzenie opinii publicznej wzbudziło jego lekceważące stwierdzenie, że jako żołnierz i oficer Wehrmachtu robił to samo co setki tysięcy Austriaków: wykonywał swe obowiązki. Mimo międzynarodowego skandalu, jaki wybuchł wokół Waldheima, został wybrany prezydentem Austrii. „Afera" zapoczątkowała debatę na temat nazistowskiej przeszłości Austrii, w której istotną rolę odgrywali pisarze. W wypowiedziach prasowych i utworach literackich piętnowali zakłamanie obywateli swego kraju, zamiatanie pod dywan niewygodnej przeszłości i wypieranie ze świadomości austriackich zbrodni. Por. w języku polskim: K. Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.

[39] „Das ist ein spätes Glück. […] Erst jetzt habe ich das Gefühl, dass das doch mein Beruf ist", przeł. J. Jabłkowska, cyt. za: *„Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum". Ein Gespräch über Gegenkultur mit Claus Philipp und Richard Reichensperger*, „Der Standard", 25.10.2001. Por. także http://derstandard.at/2155548/Der-Sound-der-kleinen-Sprache [dostęp: 5.11.2015].

Ilse Aichinger, pisarka półżydowskiego pochodzenia, urodziła się w 1921 roku. Przeżyła w Wiedniu siedem lat nazizmu i po wojnie debiutowała powieścią *Die größere Hoffnung* (Większa nadzieja), publikując także opowiadania i utwory liryczne. Była laureatką nagrody Grupy 47. Jej mężem był znany niemiecki liryk Günter Eich (1907–1972). Na początku tego tysiąclecia Aichinger zaczęła publikować w gazecie „Der Standard". Swe ostatnie teksty pisała dla „Die Presse". Wiele z nich (nie wszystkie) ukazało się w trzech tomach: *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* (Film i fatum. Migawki z pewnego życia – 2001); *Unglaubwürdige Reisen* (pol. *Niewiarygodne podróże*[40] – 2005); *Subtexte* (Subteksty – 2006).

Wyjątkowość artykułów Aichinger polega na dowcipie i lekkości, z jakimi leciwa pisarka traktuje sprawy najważniejsze: Zagładę, śmierć bliskich, polityczny totalitaryzm, wreszcie te kwestie, które są jej najbliższe – sztukę i literaturę.

Jako miłośniczka kina, Aichinger rozpoczyna swoją twórczość publicystyczną od recenzji filmów z festiwalu filmowego Viennale. Autorka potrafi kilka razy dziennie oglądać swoje ulubione filmy, na ogół przeboje z pierwszej połowy XX wieku. W jednym ze swych felietonów o czasach nazizmu pisze: „Wyzwoleniem było kino. Ten kod filmowy zniknął dopiero pod koniec II wojny światowej, krótko przed długotrwałymi brakami prądu, bo Goebbels nie bez racji uważał kino za niezbędne. Co do tego to się z nim zgadzałam"[41]. Recenzje filmowe prowadziły ją nieuchronnie w czasy jej dzieciństwa i młodości, gdy dla swej matki, Żydówki, była – jako córka Aryjczyka – niepewną gwarancją przeżycia. W jednym ze swych tekstów pisanych dla „Der Standard" wspomina:

> Najmłodsza siostra mojej matki […] była pianistką. […] ćwiczyła grę długo i z pasją, ale przerywała, by pójść do kina. Jej kinem było Fasan. […] Wracała zmarznięta do domu i często mówiła, że na widowni było zimno i że można się tam zaziębić na śmierć. Ale nie porzuciła swego kina i nie tam dosięgnęła ją śmierć. Dosięgnęła ją, a także moją babkę w obozie zagłady Minsk, dokąd zostały razem deportowane. Byłoby lepiej, gdyby umarła w kinie Fasan, bo je kochała. Ale nie mamy wyboru, co napawa mnie smutkiem, nie tylko rodzaju śmierci, ale także, gdy moje ulubione filmy nagle znikają z programów[42].

Aichinger powraca do filmów, aktorów, reżyserów swej młodości. Nie komentuje, nie potępia, nie rozlicza ich z kariery w Trzeciej Rzeszy. Jednak nie

---

[40] I. Aichinger, *Niewiarygodne podróże*, przeł. E. Bielicka, Warszawa 2007.

[41] I. Aichinger, *Einübung in Abschiede. Hartmut Bitomsky: „Die Ufa"*, [w:] eadem, *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt am Main 2001, s. 73–75, tu s. 73, przeł. J. Jabłkowska.

[42] I. Aichinger, *Film und Verhängnis*, [w:] eadem, *Film und Verhängnis…* , s. 11–20, tu s. 13–14, przeł. J. Jabłkowska.

potrafi się wyzwolić z obrazów tamtych lat. Stąd podtytuł pierwszego tomu, zbierającego teksty z gazety „Der Standard": *Blitzlichter auf ein Leben* (Migawki z pewnego życia). W późniejszych tekstach – częściowo zebranych w tomiku *Niewiarygodne podróże* – zajmuje się ponadto miejscami mającymi znaczenie we współczesnej historii lub w jej prywatnym życiu. Są to często podróże wyimaginowane – do Nowego Jorku, gdzie zaatakowano wieże WTC, w przeszłość do Wiednia lub Linzu, na Morawy, śladami babki, Roberta Musila i Zygmunta Freuda, do Londynu, dokąd zdążyła wyjechać w 1938 roku jej siostra bliźniaczka (Ilse natomiast została z matką w Wiedniu). W tych tekstach towarzyszą jej zmarli, bliscy, żegnani przez leciwą autorkę z pogodną melancholią. Aichinger inspirowała się audycjami radiowymi i informacjami z tabloidów, które przeglądała codziennie w jednej z wiedeńskich kawiarni. Tam też pisała swoje teksty. W ostatnich latach czytała dużo Emila Ciorana i często go cytowała, próbując rozwiązywać dylematy dotyczące teraźniejszości lub przeszłości.

O ile wielu pisarzy zaangażowanych pisało do gazet często, ale nieregularnie, na ogół podejmując w wyczerpujących i długich komentarzach (felietonach, esejach) ważne, aktualne polityczne lub społeczne tematy, o tyle Aichinger dostarczała swe teksty do „Der Standard", potem do „Die Presse" raz w tygodniu. Jedynie sporadycznie podejmowała kwestie aktualnych wydarzeń (jak atak na WTC). Stała rubryka prasowa kojarzy się z krótkim, na ogół dowcipnym felietonem, cyklicznie publikowanym przez jednego autora (po niem. *Kolumne*). Aichinger była więc przez kilka lat felietonistą dwóch wiedeńskich gazet. Jej teksty często porzucają realizm literatury nonfikcjonalnej i przenoszą czytelników w świat fantazji filmowej lub w świat „cieni", zmarłych, którzy wydają się prawie dziewięćdziesięcioletniej autorce bliżsi niż otaczający ją żywi. Zaskakujące konkluzje, typu zgoda z Goebbelsem dotycząca znaczenia kina, gra skojarzeń, paradoksy są – mimo wyjątkowości felietonów Aichinger – bliskie literackiej publicystyce austriackiej i różnią się znacznie od esejów politycznych Walsera, Grassa, Enzensbergera, Straußa i innych niemieckich autorów, chociaż i ci pisarze na ogół rezygnowali z jednoznacznego przekazu informacji i stosowali skomplikowane figury stylistyczne, które z jasnej wypowiedzi prasowej czyniły wielowarstwowy i polisemiczny tekst literacki.

VI

Dla kilku najbardziej opiniotwórczych i ambitnych gazet oraz czasopism (*Qualitätspresse*) w niemieckojęzycznym obszarze językowym publikacje znanych pisarzy stanowią najistotniejszą część intelektualnego przekazu, jaki zawarty jest w danym piśmie. Te właśnie artykuły wywołują najgorętsze debaty i są podstawą dyskursu kulturowego. W ciągu kilkudziesięciu lat, mniej więcej od lat sześćdziesiątych do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku najważniejszym

dyskutowanym problemem, wywołującym zawsze żywe emocje, była kwestia rozliczenia się z okresem nazizmu. W ostatnich latach obserwujemy wymianę pokoleń i w związku z tym także zmianę tematyki. Nadal jednak dominują dylematy związane z pamięcią zbiorową: na przykład o ruchu 1968 roku lub o lewicowym terroryzmie. Austriaccy i szwajcarscy twórcy publikują także w niemieckiej prasie, podczas gdy nieniemieckim ponadnarodowym dziennikiem wydaje się obecnie jedynie „Neue Zürcher Zeitung". Można przewidywać, że w najbliższym czasie nastąpi przewartościowanie mediów papierowych i przemieszczenie środka ciężkości w kierunku internetu. W przypadku tabloidów taka zmiana już się dokonuje. Nie oznacza to jednak, że dziennikarstwo internetowe zrezygnuje ze współpracy z literaturą.

Reasumując: można przypuszczać, że tradycja, która wiąże niemieckojęzyczną publicystykę z twórczością literacką, będzie kontynuowana – mimo zmniejszającego się zainteresowania pisarzy i czytelników literaturą zaangażowaną politycznie. Duże, ponadregionalne gazety o charakterze elitarnym od lat utrzymują wysokość nakładów na tym samym poziomie, mają więc stałych czytelników. Także różne formy publicystyki literackiej są tak utrwalone w niemieckiej tradycji, że trudno wyobrazić sobie ich zanik w najbliższym czasie.

BIBLIOGRAFIA

400 Jahre Zeitung. Die Entwicklung der Tagespresse im internationalen Kontext, hrsg. M. Welke, J. Wilke, Bremen 2008.

Aichinger I., *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Frankfurt am Main 2001, s. 73–75.

Aichinger I., *„Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum". Ein Gespräch über Gegenkultur mit Claus Philipp und Richard Reichensperger*, „Der Standard", 25.10.2001.

Aichinger I., *Niewiarygodne podróże*, przeł. E. Bielicka, Warszawa 2007.

Baumert D.P, *Die Entstehung des deutschen Journalismus. Eine sozialgeschichtliche Studie,* hrsg. W. Hömberg, Baden Baden 2013, s. 95–111.

Birkner T., *Das Selbstgespräch der Zeit. Die Geschichte des Journalismus in Deutschland 1605–1914*, Köln 2012.

Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der Frühen Neuzeit, hrsg. V. Bauer, H. Böning, Bremen 2011.

Dussel K., *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert,* Berlin 2011.

Franczak K., *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.

Grass G., *Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland*, „Süddeutsche Zeitung", 21.11.1992.

Heine H., *Przedmowa do „Stosunków Francuskich"*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. II: *Utwory prozą*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1956, s. 321–339.

Jabłkowska J., *Spór o niemiecką pamięć w kontekstach mowy Martina Walsera z 11.10.1998 (Friedenspreisrede)*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 273–287.

Jabłkowska J., *The Debate over German Memory within in the Context of Martin Walser Speech of 11 October 1998 (Friedenspreisrede)*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacja. Praktyka" 2003, nr 38 (4), s. 249–266.

Jabłkowska J., *Zwischen Heimat und Nation. Das deutsche Paradigma? Zu Martin Walser*, Tübingen 2001.

Lang H.W., *Die Neue Zeitung des 16.–17. Jahrhunderts – Vorläufer, Konkurrenz, Ergänzung?*, [w:] *400 Jahre Zeitung. Die Entwicklung der Tagespresse im internationalen Kontext*, hrsg. M. Welke, J. Wilke, Bremen 2008, s. 117–122.

O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku, red. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Poznań 2008.

Requate J., *Gescheiterte Existenzen? Zur Geschichte des Journalistenberufes im 19. Jahrhundert,* [w:] *400 Jahre Zeitung. Die Entwicklung der Tagespresse im internationalen Kontext*, hrsg. M. Welke, J. Wilke, Bremen 2008, s. 335–354.

Schütz W.J., *Die Zeitungen in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR 1945–2005,* [w:] *400 Jahre Zeitung. Die Entwicklung der Tagespresse im internationalen Kontext,* hrsg. M. Welke, J. Wilke, Bremen 2008, s. 467–482.

Stöber R., *Deutsche Pressegeschichte,* Konstanz 2005.

Walser M., *Nasz Auschwitz*, przeł. J. Jabłkowska, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Poznań 2008, s. 158–169.

Walser M., *Unser Auschwitz*, „Frankfurter Abendpost", 13.03.1965, kolejny druk: „Stuttgarter Zeitung", kolejny druk: „Kursbuch" 1965, nr 1, hrsg. H.M. Enzensberger, s. 189–200.
Walser M., *Unser Auschwitz. Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld*, Reinbek 2015.
Welke M., *Johann Carolus und der Beginn der periodischen Tagespresse. Versuch, einen Irrweg der Forschung zu korrigieren*, [w:] *400 Jahre Zeitung. Die Entwicklung der Tagespresse im internationalen Kontext*, hrsg. M. Welke, J. Wilke, Bremen 2008, s. 9–116.
Wilke J., *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln–Weimar–Wien 2000.

http://derstandard.at/2155548/Der-Sound-der-kleinen-Sprache [dostęp: 5.11.2015].
http://de.statista.com/statistik/daten/studie/36376/umfrage/anzahl-von-tageszeitungen-in-deutschland-seit-1965/ [dostęp: 28.12.2015].
http://de.statista.com/statistik/daten/studie/73448/umfrage/auflage-der-ueberregionalen-tageszeitungen/ [dostęp: 28.12.2015].
http://www.bdzv.de/maerkte-und-daten/zeitungslandschaft [dostęp: 23.12.2015].

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.05

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Hiszpańskiej

DZIENNIKARSTWO I LITERATURA W HISZPANII – KRÓTKA (I WYBIÓRCZA) HISTORIA ZWIĄZKÓW

Celem artykułu jest analiza związków między dziennikarstwem a literaturą hiszpańską w perspektywie historycznej. Od początku swego istnienia dziennikarstwo w Hiszpanii było silnie związane z literaturą, a obydwie dziedziny stanowiły dla siebie wzajemną inspirację. Twórczość pisarzy-dziennikarzy, takich jak Mariano José de Larra, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Azorín, Miguel Delibes, Javier Cercas czy Juan José Millás, może być właściwie zrozumiana, jeśli weźmie się pod uwagę ich działalność dziennikarską. W ostatnich dziesięcioleciach opisywane relacje uległy zacieśnieniu, czego dowodem może być powieść *non-fiction* zatytułowana *El impostor* (2014) Javiera Cercasa.

Słowa kluczowe: dziennikarstwo, literatura hiszpańska, cenzura, funkcja etyczna, *non-fiction*

Summary

Journalism and literature in Spain – short and (selective) history of relationships

The aim of this article is to analyze relationships between journalism and Spanish literature in the historical perspective. From the beginning of its existence journalism in Spain has been closely connected with literature and both spheres represented inspiration for one another. The output of such writers-journalists as Mariano José de Larra, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Azorín, Miguel Delibes, Javier Cercas or Juan José Millás may be properly understood only if one considers their journalistic writing. In recent decades the relationships in question have tightened, a proof of which may be *El impostor* (2014), a non-fiction novel by Javier Cercas.

Keywords: journalism, Spanish literature, censorship, ethical function, non-fiction

Historia związków między dziennikarstwem a literaturą w Hiszpanii sięga początków dziennikarstwa, czyli XVIII wieku. Przez kolejne dziesięciolecia związki te ulegały zacieśnieniu, wzajemnie determinując ekspresję literacką z jednej strony i dziennikarską z drugiej. W historii przenikania się tych dwóch dziedzin niezwykle istotne okazało się funkcjonowanie w warunkach cenzury, która narzuciła zarówno prasie, jak i literaturze szereg strategii tekstualnych mających

na celu uniknięcie zakazu publikowania. Jednocześnie ostatnie dekady pokazują, że proza hiszpańska coraz chętniej sięga do metod badania rzeczywistości typowych dla dziennikarstwa, co uwidacznia powieść *non-fiction* (*sin ficción*), podobnie jak refleksja na temat tego typu literackiej ekspresji, nierzadko zresztą prezentowana – co znamienne – na łamach prasy codziennej. Niniejszy artykuł stawia sobie za cel nakreślenie historii tych nadzwyczaj płodnych związków między dziennikarstwem a literaturą w Hiszpanii.

Zanim jednak przejdę do rozwinięcia tego tematu, słów kilka na temat procesu wyłaniania się interesującej mnie problematyki w perspektywie badawczej. Refleksja dotycząca literackości dziennikarstwa pojawiła się w pierwszej połowie XIX wieku. W 1845 roku pisarz i polityk Joaquín Francisco Pacheco w swoim przemówieniu wygłoszonym z okazji przyjęcia w poczet hiszpańskich akademików mówił o konieczności rozpatrywania dziennikarstwa jako dziedziny literatury[43]. Od drugiej połowy XIX wieku mnożyły się podobne postulaty, których przykładem jest stanowisko wyrażone w *Enciclopedia moderna*, wydanej przez Francisca de Paula Mellado (1851–1855). Za hasłem „dziennikarstwo" pojawia się w nawiasie słowo „literatura", która według autorów dzieli się na dwie duże kategorie: pierwsza, o charakterze monumentalnym i wiecznym, druga, z natury efemeryczna i okolicznościowa. Dziennikarstwo należy do tej drugiej gałęzi literatury[44]. Jednak pomimo tych głosów oraz oczywistej – jak zobaczymy – kontaminacji między badanymi dziedzinami pisarstwa, przez długie dziesięciolacia XIX wieku literacki charakter dziennikarstwa był przedmiotem polemiki, widocznej w szczególności w hiszpańskich traktatach retoryki[45]. Jednocześnie nieliczne są dziewiętnastowieczne podręczniki literatury, które wspominają o twórczości dziennikarskiej autorów takich, jak Mariano José de Larra. Spór o literackość dziennikarstwa nieobcy był również XX wiekowi, choć przyniósł on ostatecznie akceptację ze strony akademii tzw. dziennikarstwa literackiego, które wykrystalizowało się w Hiszpanii wokół dwóch dużych kategorii: tradycyjnie dominującego dziennikarstwa opartego na komentarzu do bieżących wydarzeń (na przykład kronika czy felieton) oraz dziennikarstwa zawierającego komponentę narracyjną (na przykład reportaż)[46]. I tak na przykład w 1953 roku Nicolás González Ruiz otwarcie krytykował amerykańskich badaczy podkreślających różnice między literaturą i dziennikarstwem,

---

[43] Zob. A. Mancera Rueda, *El periodismo en las preceptivas literarias de los siglos XIX y XX*, „Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica" 2011, vol. 29, s. 231.

[44] *Enciclopedia moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*, ed. F. de Paula Mellado, t. 30, Madrid 1954, s. 39–40.

[45] Zob. A. Mancera Rueda, *El periodismo…*

[46] Zob. F. López Pan, *Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y la condicional*, „Ámbitos" 2010, vol. 19, s. 98.

argumentując, że „narracja dziennikarska jest częścią narracji literackiej"[47], zaś Gonzalo Martín Vivaldi przepowiadał w 1973 roku, że przyszłość należy do gazet, do których będą pisać dziennikarze-literaci[48]. Jednak wbrew tej przepowiedni lata siedemdziesiąte XX wieku to wyraźny krok wstecz w procesie legitymizacji hiszpańskiego dziennikarstwa literackiego. Wyodrębnienie dziennikarstwa jako osobnego kierunku uniwersyteckiego skłoniło bowiem część akademii do izolowania tej sfery jako autonomiczej dziedziny pisarstwa, dla której literatura, a w szczególności łączony z nią subiektywizm perspektywy, niosła szereg zagrożeń. Takie stanowisko reprezentuje chociażby Martínez Albertos[49]. Na przełamanie barier zarówno ze strony dziennikarzy, jak i przedstawicieli świata literatury trzeba było poczekać aż do ostatnich dziesięcioleci XX wieku, bowiem dopiero książka *Periodismo informativo de creación* Sebastiána Bernala i Luisa Alberta Chillóna z 1985 roku oraz kolejne prace Chillóna[50] – podważając zasadność rozróżnienia opartego na przeciwstawieniu fikcji i rzeczywistości – przyniosły prawdziwy przełom w rozpatrywaniu bardziej twórczego dziennikarstwa w kategoriach literatury.

Od początku swego istnienia piśmiennictwo hiszpańskie w sposób niezwykle płodny eksploatowało związki między rzeczywistością a zmyśleniem, faktem i wyobraźnią. Dzięki badaniom filologa Ramóna Menéndeza Pidala wiemy na przykład, że pierwsze hiszpańskie kroniki historyczne wykorzystywały poematy epickie w charakterze źródeł informacji. Pod koniec XIX wieku wspomniany badacz zrekonstruował na podstawie kronik obszerne fragmenty zaginionego tekstu *Cantar de los siete infantes de Lara*, powstałego około roku 1000. Zarówno poematy epickie, jak i pieśni *romance* miały za zadanie rozpowszechniać informacje na temat mniej czy bardziej bieżących zdarzeń (stąd można mówić, że utwory te należą do dalekich przodków dziennikarstwa[51]), zaś wędrowny poeta (*juglar*, *trovador*) swobodnie mieszał rzeczywistość ze zmyśleniem, w zależności od oczekiwań słuchaczy. Warto też przypomnieć, że pamięć o banicie Rodrigu Ruy Díazie, w rzeczywistości nie zawsze oddanym kastylijskim interesom, przetrwała w postaci, w jakiej ukształtował ją średniowieczny poemat *Cantar de mío Cid*. Jeśli więc – wbrew historycznym źródłom – pamiętamy o Cydzie jako o niezłomnym herosie

---

[47] *El periodismo. Teoría y práctica*, ed. N. González Ruiz, Barcelona 1953, s. 130.

[48] G. Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos: Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*, Madrid 1973, s. 201.

[49] J.L. Martínez Albertos, *La noticia y los comunicadores públicos*, Madrid 1978, s. 123.

[50] S. Bernal, L.A. Chillón, *Periodismo informativo de creación*, Barcelona 1985; L.A. Chillón, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Valencia 2014 (pierwsze wydanie 1999).

[51] J. Acosta Montoro, *Periodismo y literatura*, t. I, Madrid 1973, s. 148.

bez skazy, to dzięki przekazowi literackiemu[52]. Przekraczanie granic między fikcją a rzeczywistością i systematyczna obecność metalepsji stały się wyznacznikami kultury hiszpańskiej, czego najbardziej wyrazistym owocem jest Cervantesowski *Don Kichot*e. W tym kontekście nie dziwi zupełnie, że świat hiszpańskiego dziennikarstwa, u swego zarania, genetycznie związany jest ze światem literatury.

Przyglądając się hiszpańskiemu dziennikarstwu XVIII wieku, czyli temu, co krytyka nazywa „prehistorią" tej dziedziny, zauważamy, że pierwsze pisma nie tylko chętnie drukowały teksty literackie czy ich recenzje, ale nade wszystko pierwsi dziennikarze byli literatami. Prasa szybko stała się w Hiszpanii jednym z kanałów dystrybucji literatury, co widać już od czasów istnienia „Diario de los literatos" (1737). Ubogie w informacje periodyki chętnie oferowały swym czytelnikom nie tylko teksty literackie autorów współczesnych, ale również drukowały klasyków, takich jak Jorge Manrique, Fray Luis de León czy Luis de Góngora oraz zamieszczały tłumaczenia z obcych języków. Pamiętajmy również, że przesiąknięte duchem oświecenia *Cartas marruecas* (Listy marokańskie) José Cadalsa zostały poddane cenzurze i nie ukazały się za życia autora, mimo że były w obiegu w postaci odpisów, komentowanych na literackich spotkaniach towarzyskich (*tertulias*). Teksty te częściowo ukazały się w latach 1788–1799 na łamach „Correo de Madrid". We *Wstępie* do tej powieści epistolarnej, częściowo wzorowanej na *Listach perskich* Monteskiusza, Cadalso w następujący sposób odnosi się do zawartej w niej krytyki społeczeństwa:

> Tego typu krytyki cieszą się tak dużym powodzeniem dzięki formie epistolarnej, która sprawia, że ich lektura staje się wygodna, ułatwia ich rozpowszechnianie oraz czyni styl przyjemnym w odbiorze. Forma ta zawdzięcza swój sukces również rzekomym autorom i ich obcemu pochodzeniu, gdyż ci, choć ogólnie nie mówią nowych rzeczy, wypowiadają je z pewnego rodzaju świeżością, która się podoba[53].

Gatunek epistolarny sprawia, iż tekst staje się przyjemny w odbiorze, co bez wątpienia ułatwi jego późniejszą dystrybucję w odcinkach na stronach wspomnianej gazety. Zwróćmy również uwagę, że nieuniknione krytyczne spojrzenie

---

[52] O tym, że to literatura zapewnia nieśmiertelność, zdaje się pamiętać znakomity znawca literatury hiszpańskiej Francisco Rico, który w *Czarnych plecach czasu* Javiera Maríasa prosi autora, aby ten umieścił go koniecznie w charakterze bohatera w jednej ze swych powieści. Choć, biorąc pod uwagę niejasny, chwiejny status wspomnianego tekstu, trudno mówić o „rzeczywistym" Franciscu Rico w którejkolwiek z książek Maríasa, faktem jest, że w *Los enamoramientos* (2011) i w *Así empieza lo malo* (2014) krytyk przeistacza się w postać literacką.

[53] J. Cadalso, *Introducción* [w:] idem, *Cartas marruecas*, ed. S. Fortuño Llorens, Barcelona 2000, s. 51. Tłumaczenia cytatów, jeśli nie wskazano inaczej, pochodzą od autorki.

na społeczeństwo hiszpańskie idzie w parze z pewnymi strategiami typowymi dla utworu fikcyjnego (jak zabieg znalezionego rękopisu), stąd powołanie na Cervantesa w cytowanym *Wstępie*. Wszystkie elementy, które współistnieją w *Cartas marruecas* – krytyka społeczeństwa, zabiegi fikcyjne, funkcjonowanie w warunkach cenzury, publikacja prasowa – pozwalają nam spójnie przejść do kolejnego etapu rozwoju hiszpańkiej prasy oraz, na bardziej ogólnym poziomie, zrozumieć historyczne uwarunkowania bardzo mocno obecnej funkcji etycznej w dziennikarstwie i literaturze Hiszpanii.

Rodzący się kapitalizm XIX wieku spowodował rozkwit czasopiśmiennictwa korzystającego z unowocześnionych technologii druku[54]. Periodyki stały się częścią rynku, rywalizując między sobą w walce o czytelnika i fakt ten bezspornie determinował rodzaj języka, jakim dziennikarz operował. Pisarz-dziennikarz nie zawsze bowiem był właścicielem słowa, którym się posługiwał[55]. Aby uzmysłowić sobie sieć zależności, jakim było poddane pisarstwo w prasie, należy wziąć również pod uwagę fakt, że dziennikarstwo stanowiło dla swych adeptów trampolinę do kariery literackiej bądź politycznej[56]. Okoliczności te (a dodajmy jeszcze zmiany polityczno-społeczne zapowiadające pewną liberalizację rządów oraz – po krótkim okresie oddechu – coraz bardziej restrykcyjne działanie cenzury) stanowią tło dla twórczości Mariano José de Larry (1809–1837), będącej istotnym etapem zacieśnienia związków między literaturą a dziennikarstwem. Autor ten stał się ofiarą pewnego paradoksu: z jednej strony w swych satyrycznych artykułach, pisanych pod pseudonimami, piętnował przestarzałe i bezpłodne formy życia społecznego, typowe dla *ancien régime*, z drugiej zaś dostrzegał ograniczenia i pustkę nowoczesności, rozumianej jako rozwój przemysłu, nauki, kolei, czyli postęp o charakterze materialnym[57]. Pod tym względem ciekawy wydaje się następujący fragment, w którym Larra odnosił się do zmian, jakie w jego czasach dotknęły literaturę i dziennikarstwo: „Fakty zastąpiły idee. Gazety – książki. Pośpiech i szybkość stały się duszą naszego życia, a to, czego nie robi się pośpiesznie w XIX wieku, nie robi się wcale"[58]. Postęp sprawił, że przestrzeń uległa skurcze-

---

[54] B. Baczyńska, *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014, s. 302.

[55] Á. Estévez Molinero, *Relaciones entre literatura y periodismo: implicaciones históricas (y en páginas interiores, Larra, Galdós y Umbral)*, „Epos" 1998, vol. 14, s. 257.

[56] Zob. M. Ramos Corrada, *Periodismo y literatura en el XIX. El semanario „El Arte"*, „Epos" 2000, vol. 16, s. 197–209. Z analizy tygodnika „El Arte" wynika, że żaden ze współpracowników pisma nie parał się wyłącznie dziennikarstwem, większość wykonywała wolne zawody bądź zajmowała się literaturą lub/i polityką.

[57] Z tej perspektywy przedstawiciele neoromantycznego modernizmu hiszpańskiego (mam na myśli szeroką wizję modernizmu, z włączeniem postawy Pokolenia '98) należy uznać za spadkopierców intelektualnej spuścizny Larry.

[58] M.J. de Larra, *Un periódico nuevo*, „La Revista Española", 460, 1835; http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-periodico-nuevo--0/html/ff7a2e42-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html [dostęp: 15.10.2015].

niu i pośpiech zawładnął ludzkim umysłem. Czas wielkich książek i idei dobiegł końca, zaś dominacja faktu nad myślą, a co za tym idzie, dziennikarstwa nad literaturą, stała się – w rozumieniu Larry – wyróżnikiem jego czasów. Recenzując w 1836 roku na łamach „El Español" artykuły Mesonera Romanosa, Larra zauważa również skutki, jakie nowe czasy przyniosły dla stylu pisarza związanego z publikacjami prasowymi. Lekkość stylu musi tu iść w parze z głębią obserwacji, precyzja łączy się z wdziękiem, a wszystko to nie zapominając o szerokiej publiczności, o której względy zabiega pisarz-dziennikarz[59]. Wspomnianej stylistycznej precyzji towarzyszy swoista ekonomia języka, którą autor winien sobie narzucić, aby nie popaść w pułapkę stylu nazbyt dosłownego i trywialnego.

Uwagi Larry bywały przygnębiające. Szczególnie smutne refleksje towarzyszyły mu, kiedy zestawiał atmosferę intelektualną Madrytu z wolnością i bogactwem artystycznej wypowiedzi Paryża. Gdy pod koniec życia, w 1836 roku, pisał swoje słynne zdanie „Pisać w Madrycie to płakać" („Escribir en Madrid es llorar"[60]) nie nawiązywał, jak niekiedy interpretowano, do kłopotów finansowych (dziś wiemy, że w tamtym czasie był najlepiej opłacanym hiszpańskim dziennikarzem), lecz do peryferyjnego charakteru literatury hiszpańskiej i do warunków cenzury, w jakich przyszło mu funkcjonować. Przypomnijmy w tym miejscu, że „El Duende satírico", w którym ukazały się jego pierwsze satyryczne artykuły w 1828 roku, został zawieszony przez rząd rok później, taki sam los spotkał gazetę „El Pobrecito hablador", zamkniętą w 1833 roku.

W ten sposób, pod czujnym okiem cenzury i przy aktywnym udziale Larry, narodziły się w hiszpańskiej prozie pierwszej połowy XIX wieku nowe gatunki, należące do tzw. prozy rodzajowej (*el costumbrismo*), genetycznie związanej z nośnikiem prasowym. Literatura ta przybierała rozmaite formy: *cuadros* (*escenas*) *de costumbres* (obrazki obyczajowe), *fisiologías* (szkice fizjologiczne) czy *tipos* (typy)[61]. Co ciekawe, współcześnie uważa się, że proza ta dała początek rozwojowi

---

[59] M.J. de Larra, *„Panorama Matritense": Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante. Artículo segundo y último*, „El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales", 233, 1836, http://www.biblioteca.org.ar/libros/70042.pdf [dostęp: 15.10.2015].

[60] M.J. de Larra, *Horas de invierno*, „El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales", 420, 1836, 233, 1836; http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/horas-de-invierno--0/html/ff84291a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ [dostęp: 21.10.2015].

[61] B. Baczyńska, *Historia literatury…* , s. 302. Dominowały obrazy z życia miejskiego, ponieważ to klasa średnia stanowiła główną grupę odbiorców tego typu literatury. Oprócz Larry, do kostumbrystów należy zaliczyć Ramóna Mesonera Romanosa i Serafína Estebáneza Calderóna. Wszyscy pisali pod pseudonimami. *Cuadros* z życia stolicy Mesonera Romanosa, opublikowane na łamach „La Revista Española" w latach 1832–1833, wydane zostały kilka lat później w trzech tomach pod tytułem *Panorama matritense*.

reportażu[62]. Jak widać, trudno dziś przecenić rolę Larry w wykrystalizowaniu się świadomości zmian, jakie przyniósł z sobą XIX wiek w przestrzeni kultury, szczególnie z rozpatrywanej przeze mnie perspektywy związków między literaturą a dziennikarstwem.

Warto uzmysłowić sobie, że pomimo dokuczliwej cenzury, uwarunkowania społeczne, polityczne i kulturowe, jakim poddana jest twórczość dziennikarska Larry, doprowadziły do narodzin hiszpańskiej powieści realistycznej, której geneza nieprzypadkowo zbiegła się z intensywnym rozwojem dziennikarstwa[63]. Larra, podobnie jak wcześniej Cadalso, kierował bowiem swe krytyczne spojrzenie na czasy mu współczesne z nadzieją na możliwość kształtowania postaw obywatelskich i społecznych, a prasę traktował jako medium, które miało mu pozwolić osiągnąć ten szczytny cel. Pisarz stał się swego rodzaju reporterem, rejestrującym zjawiska społeczne wymagające naprawy, a tzw. powieść realistyczna narodziła się jako fikcyjna transpozycja obserwacji rzeczywistości. Mariaż literatury z dziennikarstwem uczynił ze społeczeństwa materię powieści (*materia novelable*), jak to ujął w tytule swego przemówienia skierowanego do członków Królewskiej Akademii Hiszpańskiej w 1897 roku Benito Pérez Galdós (1843–1920), dziennikarz, powieściopisarz i dramaturg. W mowie tej czytamy o pragnieniu uchwycenia wszystkich przejawów życia: „Powieść jest obrazem życia, a sztuka powieści polega na odtwarzaniu ludzkich charakterów, namiętności, słabości, tego, co małe i co wielkie, dusz i fizjonomii, wszystkiego, co duchowe i fizyczne, co nas konstytuuje i nas otacza"[64].

Powieści Péreza Galdósa pozwalają zrekonstruować mapę Madrytu z drugiej połowy XIX wieku. Jego artykuły prasowe, choć z różnej perspektywy, podejmują tematy, które znajdują swoje odbicie w twórczości powieściowej, jak choćby motyw świąt Bożego Narodzenia czy święto San Isidro, o których mowa w *La desheredada* (1881)[65]. Świadom potęgi prasy hiszpańskiej swoich czasów, autor pisywał do licznych periodyków (dziś nie wiemy nawet do ilu, krytycy mówią, że od dwudziestu kilku do czterdziestu), aby wybadać reakcję swoich czytelników (tych wyspecjalizowanych – innych pisarzy – i zwykłych czytelników reprezentujących zazwyczaj klasę średnią). Według znawców jego twórczości dotyczy to na przykład krótkiej powieści *Torquemada en la hoguera*, opublikowanej w dwóch odcinakch w „La España Moderna" w 1889 roku. Sugestie i opinie Emilii Pardo Bazán, José Maríi de Peredy i Narcísa Ollera zachęciły Galdósa do dalszej pracy

---

[62] M. Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España*, t. II, Madrid 1983, s. 133.

[63] Zob. A. Chillón, *La palabra facticia…* , s. 155–183.

[64] B. Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*, http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf [dostęp: 12.10.2015].

[65] Zob. M.L. Boo, *Galdós: periodismo y novela (La desheredada, La incógnita y tres artículos de La Prensa de Bunos Aires*, „Anales galdosianos" 1988, vol. 23, s. 123–131.

nad swoim bohaterem, której efektem były trzy inne powieści poświęcone madryckiemu lichwiarzowi Torquemadzie[66]. Tak więc Galdós traktował swoje publikacje w prasie jako rodzaj eksperymentu, który mógł przeprowadzić dzięki komunikacji, jaką gwarantowała mu działalność dziennikarska. Dodajmy również, że autor ten pisywał do periodyków latynoamerykańskich, a współpraca między pisarzami z Hiszpanii i Ameryki Południowej na łamach prasy ulegnie znacznemu pogłębieniu w okresie modernizmu.

Publikacje prasowe Galdósa miały charakter zarówno publicystyczny jak i fikcyjny. Te ostatnie, jak było w zwyczaju, ukazywały się w odcinkach (*por entregas*), a dopiero potem w formie książek. Taki rodzaj publikacji nieuchronnie pociągał za soba pewne stylistyczne i strukturalne konsekwencje, czytelnika należało bowiem zachęcić do zakupu kolejnego numeru periodyku, odpowiednio dozując napięcie. W odcinkach na łamach „La Ilustración de Madrid" w 1871 roku ukazał się na przykład zadziwiający tekst *La novela en el tranvía* (Powieść w tramwaju), bedący dowodem na to, że Galdós już u progu swojej kariery powieściopisarskiej był świadom ograniczeń związanych z przypisywaną literaturze realistycznej funkcją mimetyczną. Wbrew wrażeniu, jakie możemy odnieść, czytając cytowany wcześniej tekst *La sociedad presente como materia novelable*, Galdós ujawnia złożoność procesu twórczego oraz dyskursywny charakter tekstu będącego jego owocem[67]. *La novela en el tranvía* ukazuje bowiem bohatera-narratora, który jadąc tramwajem, wyobraża sobie historię (powieść), korzystając z bogactwa źródeł, jakie roztacza przed nim podróż przez Madryt i różnorodność typów ludzkich, z jakimi się styka. Impulsem do snutej mentalnie opowieści jest spotkanie bohatera ze znajomym lekarzem, który wprowadza motyw hrabiny i jej męża. Ponieważ jednak podróż lekarza dobiega końca i nie zdąża on zdradzić dalszego ciągu swej intrygującej historii, bohater poszukuje innych źródeł informacji na temat nieszczęść hrabiny i znajduje je przypadkiem na skrawkach gazety, w którą opakował wiezione przez siebie książki. Inspiracją do rozwinięcia perypetii hrabiny i hrabiego będą też towarzysze podróży bohatera, ich fizjonomie oraz dialogi, jakie między sobą toczą. W wielu momentach opowiadania historia bohatera w tramwaju (pierwszy poziom fikcji) i historia właśnie tworzona (drugi poziom fikcji) płynnie nakładają się na siebie, sugerując, z jednej strony, umowność granicy między fikcją a rzeczywistością oraz, z drugiej strony, nieobiektywny charakter procesu twórczego (jego duża część jest dziełem wy-

---

[66] Zob. R. Davies, *Galdós y la prensa: hacia una revisión crítica de la mina inagotable*, [w:] *Actas del octavo congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas 2005, s. 513.

[67] Zob. A.J. García Osuna, *Novela en el tranvía: Galdós y la problematización del esquema discursivo del XIX*, [w:] *Actas del noveno congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas 2009, s. 288–293.

obraźni, inspirowanej jedynie przez bodźce świata zewnętrznego oraz noszącej znamiona szaleństwa, przynajmniej w odbiorze innych podróżnych)[68]. Zauważmy więc, że związki między dziennikarstwem a literaturą w oczach Galdósa mają charakter złożony: po pierwsze prasa stanowi jedno ze źródeł inspiracji dla narratora, podobnie jak elementy rzeczywistości; po wtóre zaś to właśnie prasa jest dla pisarza odpowiednim kanałem komunikacji, za pomocą którego dzieli się z czytelnikiem refleksjami na temat nieoczywistego charakteru relacji między przedmiotem, myślą a słowem. Celem Galdósa było najprawdopodobniej ośmieszenie powieści typu *folletín* (literatura sentymentalna i sensacyjna, ukazująca się jako stały dodatek do czasopism). Podobnie jak stało się z Cervantesowskim *Don Kichotem* kilka wieków wcześniej, realizacja pierwotnego zamiaru (parodia innych tekstów) przyniosła problematyzację o charakterze metaliterackim.

Hiszpański modernizm przyniósł nadzwyczajny rozwój publikacji prasowych. Autorefleksyjność typowa dla literatury tego okresu znalazła bowiem swoje ujście w rozlicznych artykułach, esejach i kronikach publikowanych na łamach gazet, będących jednocześnie platformą dla refleksji natury społecznej i politycznej. Co nie bez znaczenia dla mojego tematu, na przełomie XIX i XX wieku – w związku z aferą Dreyfusa, a potem, jak prześledził Edward Inman Fox[69], z procesem i egzekucją Francisca Ferrery Guardii (1909) – w Hiszpanii wyłania się kategoria intelektualisty (*un intelectual*). Jest nim pisarz (lub ogólniej artysta), który zabiera głos w sprawach dotyczących kraju, w celu napiętnowania bolesnych zjawisk i wskazania dróg odnowy (*regeneración*). Paradygmatycznym przykładem intelektualisty pierwszych dziesięcioleci XX wieku jest Miguel de Unamuno (1864–1936), którego niezwykle bogata twórczość prasowa miała za zadanie budzić u czytelnika niepokój, zarówno natury egzystencjalnej, jak i moralnej oraz społecznej (nieprzypadkiem Unamuno został nazwany przez Ernsta Curtiusa *excitador Hispaniae*). W pisarstwie prasowym Unamuna bardzo często przewija się postać don Kichota, jako wcielenie hiszpańskości (*Muera don Quijote*, „Vida Nueva", 1898), a z czasem jako model intelektualisty-herosa (pod wpływem Carlyle'a), który tchnie energię witalną w ogarnięty marazmem naród (jak widać w eseju – opublikowanym w formie książki – *Vida de don Quijote y Sancho*, 1905). Oryginalna osobowość Unamuna, niczym Sokrates obalający powszechne przekonania za pomocą paradoksu, nie pozostała bez wpływu dla stylu eseju. W istocie gatunek ten, przeżywający prawdziwy rozkwit w okresie modernizmu, wzbogacił się o formy typowe dla dialogu, Unamuno bowiem

---

[68] B. Pérez Galdós, *La novela en el tranvía*, „La Ilustración de Madrid", 46, 1871, http://www.biblioteca.org.ar/libros/130023.pdf [dostęp: 1.12.2015].

[69] E. Inman Fox, *El año 1898 y el origen de los intelectuales*, [w:] J.L. Abellán et al., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona 1974, s. 17–24.

w sposób systematyczny wprowadzał do swych rozważań zmyślonego lub realnego rozmówcę, tworząc w ten sposób formę monodialogu (*monodiálogo*). Ponadto, będąc zwolennikiem kulturowej wspólnoty krajów hiszpańskojęzycznych (*hispanidad*) w obliczu zagrożenia płynącego ze świata anglosaskiego, Unamuno prowadził bardzo szeroko zakrojoną działalność publicystyczną skierowaną do czytelnika hispanoamerykańskiego, pisząc do gazet takich, jak „La Nación" w Buenos Aires czy „El Cojo Ilustrado" w Caracas lub „El Siglo" w Montevideo.

Na przełomie XIX i XX wieku spektakularny rozwój przeżywały relacje z podróży, którymi autorzy dzielili się ze swymi czytelnikami na łamach prasy. Sukces, jakim cieszył się hiszpański pejzaż, należy wiązać w znacznej mierze z wkładem krauzystów[70], propagujących wycieczki krajobrazowe jako jeden z elementów wykształcenia. Krauzyści uważali bowiem, że Hiszpania to nie tylko problem polityczny czy moralny, lecz przede wszystkim geograficzna obecność, którą należy spenetrować. To odkrywanie geograficznej rzeczywistości miało również inny podtekst: poszukiwanie tożsamości, mocno obecne w eseistycznej twórczości tamtych lat, rozumiane było jako zbliżenie do ludzi prostych, ich tradycji i codziennych rytuałów, które w obliczu kryzysu instytucji i elit politycznych mogły wnosić zbawcze wartości w życie kraju. Przykładem tego typu twórczości są teksty wydane w 1922 roku przez Unamuna w tomie *Andanzas y visiones españolas*, publikowane uprzednio w latach 1911–1922 na łamach hiszpańskiej prasy. Poza swą bezsporną wartością autobiograficzną, artykuły te stanowią bezcenny zapis wrażliwości i estetyki symbolistycznej[71].

Dla modernizmu hiszpańskojęzycznego bardzo szczególną formą ekspresji prasowej jest k r o n i k a. Jej nadzwyczajny rozwój w tamtym okresie jest dowodem na poszukiwanie drogi kompromisu między koniecznością utrzymywania się z pisarstwa a estetycznymi ambicjami modernistów. Z jednej strony bowiem publikowanie kronik, z definicji silnie osadzonych w świecie aktualnym, w toku bieżących spraw, było źródłem zarobku (zresztą zarobku dość miernego w Hiszpanii, za to w Ameryce Południowej zupełnie przyzwoitego). Z drugiej zaś kronika dawała możliwość estetyzacji i subiektywizacji rzeczywistości, co pozwalało autorom zachować poczucie względnej niezależności wobec znienawidzonego filistra i praw rudymentarnego kapitalizmu. Przykładem modernistycznej kroniki może być *La ruta de don Quijote* José Martíneza Ruiza (Azorín, 1873–1967). Jest to zbiór artykułów, które pisarz zredagował w czasie swojej dwutygodniowej podróży po Kastylii śladami Cervantesowskiego bohatera w 1905 roku,

---

[70] Mam na myśli intelektualistów pozostających pod wpływem niemieckiego filozofa Karla Ch.F. Krausego (1781–1832), mających duży udział w edukacji poprzez Institución Libre de Enseñanza, instytucji założonej w 1876 roku.

[71] Zob. A. Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana*, Łódź 2012, s. 115–124.

dla upamiętnienia dwusetnej rocznicy wydania pierwszego tomu powieści Cervantesa. Tekst to szczególnie istotny, gdyż zbiera kilka ważnych dla modernizmu wątków, takich jak refleksja nad hiszpańskością z odniesieniem do don Kichota, relacje z podróży w postaci kroniki oraz estetyzacja przestrzeni. Dodajmy, że kroniki Azorína ukazały się na łamach dziennika „El Imparcial", którego dyrektor José Ortega Munilla, powierzając Azorínowi zadanie odwiedzenia najważniejszych miejsc związanych z don Kichotem, podarował mu mały pistolet, na wypadek gdyby podróżując po kastylijskich odludziach, stał się ofiarą agresji. Wiemy, że pistoletu Azorín nie użył, zaś podróż po Kastylii stała się swoistym ćwiczeniem wrażliwości, w którym do głosu doszły podstawowe elementy estetyki Azorína. Autor ten z jednej strony wypatrywał atawistycznych donkichotowskich gestów z perspektywy tzw. „problemu Hiszpanii", z drugiej zaś bardzo uważnie wsłuchiwał się w reakcje swego ego, karmionego lekturą powieści Cervantesa[72].

Po wojnie domowej prasa i literatura hiszpańska funkcjonowały w warunkach bardzo szczególnych. O tym, jak silne relacje łączą dwie interesujące mnie sfery, może świadczyć polemika, jaka wywiązała się na I Międzynarodowym Kongresie o Powieści w maju 1959 roku w Formentor, wokół formuły powieści realizmu krytycznego, reprezentowanej przez hiszpańskich powieściopisarzy z Juanem Goytisolo (1931) na czele, która zderzyła się z koncepcją powieści eksperymentalnej *nouveau roman*, której przedstawicielem był Alain Robbe-Grillet. Argumenty hiszpańskiej delegacji najlepiej zilustrują słowa Juana Goytisola: „[…] powieść pełni w Hiszpanii funkcję dokumentalną, która we Francji i w pozostałych krajach Europy przypisywana jest prasie. Przyszły historyk społeczeństwa hiszpańskiego będzie musiał odwołać się do powieści, aby zrekonstruować życie codzienne kraju poprzez gęstą zasłonę dymu i niedomówień, typowych dla naszych gazet[73]". Jest bardzo znamienne, że z perspektywy hiszpańskiego powieściopisarza z końca lat pięćdziesiątych XX wieku misja powieści łączy się w sposób nieunikniony z wolnością (lub jej brakiem) prasy oraz z zobowiązaniami wobec społeczeństwa, jakie ciążą na obu tych dziedzinach[74]. W obliczu cenzury powieść, dysponując szerszym niż prasa wachlarzem narzędzi estetycznych, pełni zarazem funkcję informacyjną i kronikarską. W obydwu przypadkach jest to funkcja nierozerwalnie związana ze służbą społeczeństwu.

Nie oznacza to bynajmniej, że we frankistowskiej Hiszpanii pisarze zrezygnowali z dziennikarstwa. Współpraca z tą bardzo mocno kontrolowaną

---

[72] J. Martínez Ruiz, *La ruta de don Quijote*, Madrid 1998.

[73] J. Goytisolo, *El furgón de cola*, Barcelona 1976, s. 60.

[74] Dodać należy, że Juan Goytisolo w latach sześćdziesiątych odszedł od formuły powieści społecznie zaangażowanej. Niemniej jednak uwikłanie intelektualisty w „problem Hiszpanii" stanowi jeden z punktów zapalnych trylogii *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) i *Juan sin tierra* (1976).

przez reżim sferą życia publicznego bywała szkołą pisarstwa dla wielu dysydentów, wśród których na pierwszym miejscu wymienić należy Miguela Delibesa (1920–2010), twórcę tzw. Grupo Norte. Autor ten współpracował od 1941 roku z dziennikiem „El Norte de Castilla", początkowo jako karykaturzysta, następnie jako redaktor (od 1944 roku), aby stopniowo przejmować coraz więcej sekcji tematycznych, takich jak „Desde mi cabina" (poświęcona kinu), „Vistas al exterior" (jej tematem było dziennikarstwo zagraniczne) czy „Momento deportivo" (sekcja sportowa). Organ nadzorujący działalność prasy (Delegación Nacional de Prensa), oprócz sprawowania kontroli, niejednokrotnie narzucał gazetom tematy, które powinny znaleźć właściwe rozwinięcie na ich łamach. W ten sposób na przykład redaktorzy mieli obowiązek przekonywać obywateli o tym, że ich poziom życia (ceny żywności, zaopatrzenie) przewyższa te same wskaźniki w większości krajów europejskich[75]. Brak zapału w realizowaniu celów propagandowych sprawił, że Delibes szybko stał się dziennikarzem niewygodnym dla rządzących[76]. W 1960 roku przejął kierownictwo dziennika i sprawował tę funkcję przez sześć kolejnych lat, w czasie których w sposób mniej czy bardziej otwarty ścierał się z przedstawicielami władz. Delibes nadał kierowanemu przez siebie dziennikowi linię wyraźnie regionalną, występując w obronie podupadłej Kastylii i domagając się od rządu stosownych reform. W 1961 roku z jego inicjatywy powstał suplement „El Caballo de Troya" („Koń Trojański"), którego nazwa obrazuje krytyczny stosunek do władz oraz sposób działania, nastawiony na rozsadzenie systemu od środka. Aresztowanie Césara Alonsa de los Ríosa, dziennikarza tej sekcji, oraz nieustająca presja ze strony cenzorów (w szczególności Demetrio Ramosa o pseudonimie „Viejecita", niestrudzenie gnębiącego Delibesa) doprowadziły do jego rezygnacji z kierowania dziennikiem. Ale to, czego Delibesowi nie udawało się przekazać na łamach prasy, znajdowało ujście w powieściach, jak chociażby w *Las ratas* (*Szczury*) z 1962 roku, ukazującej skrajną biedę i degradację kastylijskiej wsi. W istocie dziennikarstwo służyło mu jako rodzaj „radaru", za pomocą którego wychwytywał problemy rozwijane później na kartach

---

[75] Chodzi o polecenia, jakie Delegación Nacional de Prensa wydała w październiku 1943 roku; zob. D.F. Arranz, *Miguel Delibes periodista y „El Norte de Castilla": libertad de información frente a censura*, „Crítica" 2010, vol. 968, s. 96–99.

[76] Co ciekawe, w czasach demokracji Delibes w dalszym ciągu pozostawał niewygodny, choć już w nieco innym sensie. Pisarze i intelektualiści przestali się nim interesować, gdyż był autorem nazbyt lokalnym, podczas gdy obowiązującym modelem był wówczas kosmopolityzm, a w szczególności otwarcie na kraje anglosaskie. W sposób przejmujący wyjaśnia to Antonio Muñoz Molina (idem, *Delibes, a lo lejos*, „El País", 20.03.2010, http://elpais.com/diario/2010/03/20/babelia/1269047536_850215.html [dostęp: 17.12.2015]).

powieści[77]. Obcowanie ze zwykłymi ludźmi i ich codziennymi problemami (czyli to, czemu poświęcał się jako dziennikarz) nauczyło Delibesa wrażliwości na sytuację słabszych oraz poszukiwania głębszych sensów w trywialności[78], cech, które odnajdujemy w jego pisarstwie powieściowym. Ponadto precyzyjny i zwięzły styl typowy dla powieści Delibesa wypracowany został – jak sam autor przyznaje – właśnie dzięki działalności dziennikarskiej, od której rozpoczął swoją przygodę z pisarstwem. Ślady dziennikarstwa w twórczości literackiej Delibesa przybierają również bardziej bezpośrednią formę. W *Mi idolatrado hijo Sisí* (Mój uwielbiany syn Sisí, 1953) informacje z gazety (konkretnie „El Norte de Castilla") otwierają kolejne rozdziały, wyznaczając strukturę tekstu powieściowego. I wreszcie ostatnia rzecz, którą powieści Delibesa zawdzięczają dziennikarskiemu zaangażowaniu autora: głosy, tak dobrze słyszalne i charakterystyczne w jego tekstach – głównie dzięki dialektyzmom i potoczności – to głosy, w które wsłuchiwał się, pisząc do „El Norte de Castilla", gdy przeprowadzał wywiady z lokalnymi osobistościami[79].

Demokratyczna transformacja w Hiszpanii pociągnęła za sobą gwałtowny rozwój felietonu (*columna*), widoczny szczególnie od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Napływ pisarzy do gazet, niejednokrotnie kojarzonych z odmienną linią ideologiczną od tej, jaką reprezentował dany periodyk, miał przyciągnąć nowych czytelników, przekonując ich o otwartości gazety[80]. Jednocześnie zauważamy pewną podejrzliwość w stosunku do fikcji, w szczególności w odniesieniu do tematu wojny domowej, bardzo mocno obecnego w powieści hiszpańskiej ostatnich dekad. Zacieśnienie tradycyjnie bliskich przecież związków literatury z dziennikarstwem (trudno wskazać współczesnego pisarza hiszpańskiego, który nie pisałby do gazet) w połączeniu z wspomnianą niechęcią do zmyślania w sztuce zaowocowało rozkwitem estetyki *non-fiction*. W tym kontekście chciałabym zwrócić uwagę na refleksję dotyczącą roli i natury literatury, jaka stosunkowo często pojawia się w prasie codziennej w felietonach takich powieściopisarzy, jak Juan José Millás (ur. 1946) czy Javier Cercas (ur. 1962). Pierwszy tekst, jaki warto przytoczyć, nosi tytuł *Escribir* (Pisać, 2000) i należy do hybrydowego gatunku *articuento*, łączącego cechy atykułu

---

[77] Zob. J.F. Sánchez Sánchez, *Delibes: querido escritor incómodo*, „Revista Cálamo FASPE" 2010, vol. 56, s. 51–52.

[78] J.F. Sánchez Sánchez, *El novelista como trasunto del periodista*, [w:] *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, ed. M. Pilar Celma Valero, M.J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca 2013, s. 116.

[79] D. Villanueva, *Seis claves para Miguel Delibes*, „El Cultural", 15.03.2010, http://www.elcultural.com/noticias/letras/Seis-claves-para-Delibes/308 [dostęp: 12.11.2015].

[80] M.R. Marín Malavé, *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa. Análisis de sus columnas en el País (1990–2018)*, Málaga 2011, s. 48–50.

prasowego (*artículo*) i opowiadania (*cuento*), wymyślonego przez Juana José Millása. Pisarz ten regularnie współpracuje jako felietonista z dziennikiem „El País". Wspomniany tekst został zainspirowany zatonięciem rosyjskiego okrętu Kursk na Morzu Barentsa latem 2000 roku, a konkretnie krótką notatką, znalezioną w kieszeni jednego z oficerów. Jej tekst brzmi: „13.15. Cała załoga 6, 7 i 8 przedziału przeszła do 9. Jest nas 23 osoby. Podjęliśmy taką decyzję po katastrofie. Nikt nie może wyjść na górę. Piszę po omacku"[81]. Juan José Millás nie kryje fascynacji tym tekstem, uznając, iż przynosi on odpowiedź na odwieczne pytanie dotyczące misji literatury: „Ciekawe jest to, że notatka z czterema linijkami znaleziona w kieszeni martwego oficera nagle odpowiada na stare pytanie dotyczące roli literatury. Literatura służy do tego, żeby opowiadać. Wszyscy, którzy chcą pisać, powinni recytować tekst z Kurska jak modlitwę"[82]. W rozumieniu Millása literaturą staje się tekst wzięty z rzeczywistości, a nie tylko ją naśladujący, jak ma to miejsce w przypadku tzw. mimetyzmu formalnego, o którym niegdyś pisał Michał Głowiński w odniesieniu na przykład do formy epistolarnej czy dziennika[83]. Tych kilka zdań skreślonych w pośpiechu, których autor świadom jest rychłej śmierci, nieoczekiwanie aktualizuje mit Szeherezady z tym tylko, że jego opowieść nie ma mocy ocalającej od śmierci. Słowo bowiem przed niczym nie chroni, przeciwnie, jest świadectwem nieuchronnego. Okoliczności powstania notatki sprawiają, że pomimo swej nadzwyczajnej oszczędności środków językowych (ogranicza się ona do kilku niezbędnych, najczęściej numerycznych informacji) wywołuje ogromny ładunek emocji u czytelnika, uruchamiając mechanizm wyobraźni rekonstruującej scenę jej sporządzenia. Jednocześnie, co niezwykle znaczące, hiszpański pisarz, utożsamiając autentyczne pisarstwo z notatką anonimowego oficera, przypisuje sobie, zapewne w metaforycznym i egzystencjalnym sensie, jego kondycję za pomocą formuły: „Piszę po omacku".

Bardzo podobną postawę reprezentuje Javier Cercas w tekście ze stycznia 2015 roku. Opublikowany w „El País Semanal" artykuł nosi tytuł *Literatura más allá de la literatura* (Literatura poza granicą literatury) i rozpoczyna się od zdania: „Jeden z najlepszych tekstów literackich, jakie w życiu czytałem, nie jest tekstem literackim"[84]. Następnie czytelnik dowiaduje się, że entuzjazm i podziw Cercasa

---

[81] Cyt. za: *Notatki z „Kurska"*, http://www.rmf24.pl/fakty/news-notatki-z-kurska,nId,204864 [dostęp: 12.11.2015].

[82] J.J. Millás, *Escribir*, „El País", 3.11.2000. http://elpais.com/diario/2000/11/03/ultima/973206002_850215.html [dostęp: 3.11.2015].

[83] M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1968, s. 192; zob. również idem, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.

[84] J. Cercas, *Literatura más allá de la literatura*, „El País", 4.01.2015, http://elpais.com/elpais/2015/01/02/eps/1420212864_912263.html [dostęp: 17.09.2015].

wywołał list, jaki izreaelski pisarz David Grossman napisał do swego syna Uri, który zginął w czasie wojny na południu Libanu, zabity przez pocisk przeciwpancerny. W pierwszej wersji tekst ten był przemówieniem, jakie Grossman wygłosił na pogrzebie Uri. Widząc, że dziennikarze odtworzyli tekst, Grossman, aby uniknąć stylistycznych i merytorycznych niezręczności, przesłał go do redakcji gazet. Artykuł Grossmana został między innymi opublikowany przez „El País"[85]. Dla Cercasa jest to tekst „nieskończenie bardziej literacki niż nieskończona liczba innych tekstów literackich"[86], a literackość ta wynika, w pierwszej kolejności, z przekraczania granic literackości (czyli, precyzyjnie rzecz ujmując, jego literackość jest paradoksalnie pochodną charakteru *non-fiction*). Drugi wyznacznik literackości wynika, podobnie jak w interpretacji Millása, z ekstremalnych (tj. skrajnie przejmujących) okoliczności powstania tekstu: „Literatura jest tym, co jest pisane, jak gdyby autor za chwilę miał być poddany egzekucji. Lub jak gdyby właśnie został stracony, tak jak pisze Grossman. Wielka literatura to właśnie to, co jest na granicy literatury. Lub trochę poza tą granicą"[87].

Na przykładzie tekstu i Millása, i Cercasa obserwujemy zmieniony kontekst dla funkcjonowania literatury. Stała się nim komunikacja społeczna, główny wyznacznik dziennikarstwa. W konsekwencji sztuka rozumiana jako z o b o w i ą z a n i e e s t e t y c z n e została zastąpiona przez przekaz z dominantą o charakterze z o b o w i ą z a n i a e m o c j o n a l n e g o, co doskonale rejestruje i – nade wszystko – eksploatuje Juan José Millás i Javier Cercas w cytowanych tekstach[88].

Fascynacja rzeczywistością doprowadziła Javiera Cercasa do literatury *non-fiction*. Choć już w głośnej powieści *Soldados de Salamina* definiuje kategorię *relato real*, dopiero *El Impostor* (Oszust) z 2014 roku przyniósł pełną realizację ideału literatury bez fikcji. Tematem ostatniej powieści Cercasa jest historia kłamstwa Enrica Marco, który przez długie lata utrzymywał, że był więźniem obozu koncentracyjnego w Flossenbürg i kolejnym pokoleniom młodych Hiszpanów opowiadał o swoich dramatycznych doświadczeniach więziennych w rozlicznych wywiadach, pogadankach i wykładach. Przemawiał również w hiszpańskim parlamencie, doprawadzając do łez niejednego deputowanego. W 2005 Benito Bermejo Sánchez, skromny historyk wykazał, że opowieści Enrica Marco są na tyle niespójne, iż nie mogą być prawdą. Powieść Javiera Cercasa rejestruje wywiady, jakie

---

[85] D. Grossman, *Nuestra familia ha perdido la guerra*, „El País", 21.08.2006, http://elpais.com/diario/2006/08/21/opinion/1156111205_850215.html [dostęp: 11.01.2016].

[86] J. Cercas, *Literatura más allá…*

[87] *Ibidem*.

[88] Por. M. Hopfinger, *Współczesne przemiany literatury a dziennikarstwo*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011, s. 13–23.

pisarz przeprowadził ze swym bohaterem, a następnie krok po kroku w oparciu o dokumenty historyczne, archiwa i opinie ekspertów demaskuje kłamstwa lub, tam gdzie to możliwe, rekonstruuje prawdę. Podobnie jak w przypadku *Soldados de Salamina*, *El impostor* staje się jednocześnie zapisem procesu pisania, historia postaci skłania zaś Cercasa do zadawania pytań dotyczących kondycji pisarza. Wymyślanie historii, ze wszystkimi konsekwencjami tego procesu, w celu zaskarbienia sobie sympatii publiczności jest bowiem, w rozumieniu Cercasa, punktem stycznym między postacią Enrica Marco a zajęciem powieściopisarza: „Podobnie jak Marco, powieściopisarz wymyśla sobie życie fikcyjne, życie hipotetyczne, aby ukryć swoje prawdziwe życie i żyć innym, aby przetworzyć rzeczy wstydliwe i okropne oraz wszelkie niedostatki rzeczywistości, zamieniając je w fikcję, aby ukryć je przed sobą i przed innymi”[89].

Autor *El impostor* stawia sobie za cel, między innymi, pogodzenie swojego bohatera z rzeczywistością (w ten sam sposób, w jaki don Kichot uznaje swoje szaleństwo pod koniec drugiej części dzieła Cervantesa) i choć, jak wykazują publiczne reakcje Marco, celu tego nie osiągnął, jego powieść zdaje się spełniać inną, bardziej ogólną misję, ściśle związaną z jej charakterem niefikcyjnym. Odchodząc od demiurgicznej roli literatury i opowiadając się za komunikacją za pomocą tekstu literackiego, Javier Cercas podejmuje bowiem istotne dylematy tożsamościowe Hiszpanów, stawiając zasadnicze pytania, dotyczące hiszpańskiej transformacji po śmierci generała Franco w 1975 roku. Niewygodna teza pisarza brzmi, że w tym trudnym historycznym momencie wielu Hiszpanów wymyśliło sobie na nowo przeszłość, przypisując sobie antyfrankistowską lub wręcz heroiczną postawę, podobnie jak to uczynił bohater *El impostor*[90].

Trudno przecenić zasięg twórczej inspiracji, jaką stanowią dla siebie dziennikarstwo i literatura w Hiszpanii. Tradycyjnie silnie obecna funkcja etyczna w odniesieniu do artysty-intelektualisty hiszpańskiego po części tłumaczy tę więź, choć nie sposób dociec, czy funkcja ta jest przyczyną, czy raczej skutkiem tej relacji. Realizm, powieść *non-fiction*, esej, kronika i felieton są najbardziej dorodnymi owocami opisywanej więzi. W obliczu rosnącej ekonomizacji i cyfryzacji życia pisarz broni swej pozycji w społeczeństwie, próbując włączyć swą twórczość

---

[89] J. Cercas, *El impostor*, Barcelona 2014.

[90] Na przeciwległym biegunie w stosunku do literatury *non-fiction* znajduje się dziennikarstwo otwarcie posługujące się fikcją. Przykładem może być fikcyjny film dokumentalny (*documental ficticio*) *Operación Palace*, zrealizowany w 2014 roku przez dziennikarza Jordi Évole (ur. 1974), przedstawiający zamach stanu z 23 lutego 1981 roku w hiszpańskich Kortezach jako film wyreżyserowany przez José Luisa Garci. Dokument zwraca uwagę na ogromne możliwości manipulacji materiałem historycznym oraz na brak transparentności państwa w dochodzeniu do prawdy w odniesieniu do najnowszej historii Hiszpanii. Jak widać, zarówno literatura bez fikcji, jak i dziennikarstwo fikcyjne stawiają istotne pytania dotyczące współczesnego społeczeństwa hiszpańskiego.

w główne nurty komunikacji społecznej, co wyjaśnia zacieśnienie opisywanych związków w ostatnich dziesięcioleciach. Bez wątpienia zjawisko to niesie z sobą szereg niebezpieczeństw. Przenikanie się literatury i mediów zachęca bowiem do poszukiwania czytelnika masowego, będącego niejednokrotnie amatorem *reality show*, czyli połączenia emocji z zapewnieniem (mniejsza o to, czy dotrzymywanym, czy nie) o p r a w d z i w y m charakterze przeżywania. Publikacje prasowe dodatkowo wzmacniają pożądany efekt prawdziwości. Ale nie zapominajmy, że efektem kontaminacji literatury i dziennikarstwa jest też *El impostor*, powieść-dynamit[91] wywołująca ważne debaty społeczne.

[91] Zob. wywiad z Javierem Cercasem z 10 grudnia 2014 roku, zrealizowany przez TV Española, Página 2: *Javier Cercas sobre su novela El impostor*, https://www.youtube.com/watch?v=IW2UTu7Y8Ac [dostęp: 11.01.2016].

BIBLIOGRAFIA

Acosta Montoro J., *Periodismo y literatura*, t. I–II, Madrid 1973.
Arranz D.F., *Miguel Delibes periodista y „El Norte de Castilla": libertad de información frente a censura*, „Crítica" 2010, vol. 968, s. 96–99.
Baczyńska B., *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa 2014.
Bernal S., Chillón L.A., *Periodismo informativo de creación*, Barcelona 1985.
Boo M.L., *Galdós: periodismo y novela (La desheredada, La incógnita y tres artículos de La Prensa de Bunos Aires*, „Anales galdosianos" 1988, vol. 23, s. 123–131.
Cadalso J., *Cartas marruecas*, ed. S. Fortuño Llorens, Barcelona 2000.
Cercas J., *El impostor*, Barcelona 2014.
Cercas J., *Literatura más allá de la literatura*, „El País", 4.01.2015, http://elpais.com/elpais/2015/01/02/eps/1420212864_912263.html.
Chillón L.A., *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Valencia 2014.
Cruz Seoane M., *Historia del periodismo en España*, t. 2, Madrid 1983.
Davies R., *Galdós y la prensa: hacia una revisión crítica de la mina inagotable*, [w:] *Actas del octavo congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas 2005, s. 508–519.
El periodismo. Teoría y práctica, ed. N. González Ruiz, Barcelona 1953.
Estévez Molinero A., *Relaciones entre literatura y periodismo: implicaciones históricas (y en páginas interiores, Larra, Galdós y Umbral)*, „Epos" 1998, vol. 14, s. 253–275.
García Osuna A.J., *Novela en el tranvía: Galdós y la problematización del esquema discursivo del XIX*, [w:] *Actas del noveno congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas 2009, s. 288–293.
Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1968.
Goytisolo J., *El furgón de cola*, Barcelona 1976.
Grossman D., *Nuestra familia ha perdido la guerra*, „El País", 21.08.2006, http://elpais.com/diario/2006/08/21/opinion/1156111205_850215.html.
Hopfinger M., *Współczesne przemiany literatury a dziennikarstwo*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI* wieku, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011, s. 13–23.
Inman Fox E., *El año 1898 y el origen de los intelectuales*, [w:] J.L. Abellán et al., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona 1974, s. 17–24.
Javier Cercas sobre su novela El impostor, 10.12.2014, https://www.youtube.com/watch?v=IW2UTu7Y8Ac.
Kłosińska-Nachin A., *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana*, Łódź 2012.
López Pan F., *Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y la condicional*, „Ámbitos" 2010, vol. 19, s. 97–116.
Mancera Rueda A., *El periodismo en las preceptivas literarias de los siglos XIX y XX*, „Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica" 2011, vol. 29, s. 231–250.
Marías J., *Así empieza lo malo*, Madrid 2014.
Marías J., *Los enamoramientos*, Madrid 2011.

Marías J., *Negra espalda del tiempo*, Madrid 1998.
Marín Malavé M.R., *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa. Análisis de sus columnas en el País (1990–2018)*, Málaga 2011.
Martín Vivaldi G., *Géneros periodísticos: Reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*, Madrid 1973.
Martínez Albertos J.L., *La noticia y los comunicadores públicos*, Madrid 1978.
Martínez Ruiz J., *La ruta de don Quijote*, Madrid 1998.
Millás J.J., *Escribir*, „El País", 3.11.2000, http://elpais.com/diario/2000/11/03/ultima/973206002_850215.html.
Muñoz Molina A., *Delibes, a lo lejos*, „El País", 20.03.2010, http://elpais.com/diario/2010/03/20/babelia/1269047536_850215.html.
Enciclopedia moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio, ed. F. de Paula Mellado, t. 30, Madrid 1954, s. 39–40.
Notatki z „Kurska", http://www.rmf24.pl/fakty/news-notatki-z-kurska,nId,204864.
Pérez Galdós B., *La novela en el tranvía*, http://www.biblioteca.org.ar/libros/130023.pdf.
Pérez Galdós B., *La sociedad presente como materia novelable*, http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf.
Ramos Corrada M., *Periodismo y literatura en el XIX. El semanario „El Arte"*, „Epos" 2000, vol. 16, s. 97–209.
Sánchez Sánchez J.F., *Delibes: querido escritor incómodo*, „Revista Cálamo FASPE" 2010, vol. 56, s. 51–52.
Sánchez Sánchez J.F., *El novelista como trasunto del periodista*, [w:] *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, ed. M. Pilar Celma Valero, M.J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca 2013, s. 115–125.
Villanueva D., *Seis claves para Miguel Delibes*, „El Cultural", 15.03.2010, http://www.elcultural.com/noticias/letras/Seis-claves-para-Delibes/308.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.06

Izabella Adamczewska

Uniwersytet Łódzki
Katedra Teorii Literatury

TRUE CRIME NOVEL – POMIĘDZY LITERATURĄ PIĘKNĄ A DZIENNIKARSTWEM

Streszczenie

Artykuł jest próbą zdefiniowania true crime novel w kontekście relacji pomiędzy literaturą piękną a dziennikarstwem. Autorka przygląda się „powieści o prawdziwej zbrodni" w szerokim ujęciu kulturowym, doszukując się pierwszych realizacji gatunku w kryminalnych biografiach i inspirowanych Kalendarzem Newgate tzw. Newgate novel (prototyp powieści społecznej). Zestawienie współczesnych realizacji gatunku – upowieściowionego lub zbeletryzowanego reportażu spopularyzowanego przez Trumana Capote'a (*Z zimną krwią*) i Normana Mailera (*Pieśń kata*) oraz powieści inspirowanej faktami, ale niezawierającej z czytelnikiem paktu faktograficznego – pozwala na pokazanie dwóch odmian true crime novel: o dominancie literackiej oraz o dominancie dziennikarskiej.

Słowa kluczowe: true crime novel, *faction*, zbrodnia w literaturze, Newgate novel, Nowe Dziennikarstwo

Summary

True crime novel. Between literature and journalism

The paper tries to define the true crime novel in the context of the relation between the literature and the journalism. The author looks at the fact-based crime literature against the wide cultural background seeking the first realizations of this genre in criminal biographies and the so-called Newgate Novel inspired by the Newgate Calendar. The juxtaposition of the contemporary genre realizations – the novelized or beletrized reportage popularized by Truman Capote (*In Cold Blood*) and Norman Mailer (*The Executioner's Song*) and the novel inspired by true events but not fulfilling the factographic pact with the reader – allows presenting the two types of the true crime novel – one characterized by the literary dominant, the other by the journalistic dominant.

Keywords: true crime novel, faction, crime in literature, Newgate novel, New Journalism

W 2015 roku dziennikarz Tomasz Sekielski założył wydawnictwo Od Deski Do Deski, mające się specjalizować w „literaturze faktu, biografistyce, beletryzowanym reportażu i dziennikarstwie śledczym"[1]. Flagową serię „powieści

[1] Opis wydawnictwa na stronie internetowej http://www.oddeskidodeski.com.pl/o-wydawnictwie.html [dostęp: 10.12.2015].

dokumentalnych" zatytułowano „Na F/Aktach". To „zbeletryzowane historie kryminalne, często bardzo mroczne, dotyczące przestępstw, które wydarzyły się w Polsce w ostatnich kilkunastu latach" – zapowiadał Sekielski w magazynie „Press"[2], dodając, że kryminalne historie nie są najbardziej istotne. Chodzi o to, by opowiedzieć „o kondycji naszego społeczeństwa"[3]. Zaproszonym do projektu wydawniczego pisarzom przedstawiono listę polskich zbrodni, które miały dostarczyć fabularnych inspiracji. Wydawnictwo udostępniło autorom akta sądowe i zachęciło ich, by „na podstawie dokumentów, doniesień z sal sądowych oraz zeznań i artykułów prasowych, stworzyli sfabularyzowane historie głośnych zbrodni, które popełniono w ciągu ostatnich dekad. Prawdziwe opowieści i obraz społeczeństwa tworzą swoisty reportaż z polskiej codzienności"[4].

Marketingowym zabiegiem jest etykietowanie serii poprzez nazwę gatunkową – true crime novel – i wskazywanie jako źródła inspiracji *Z zimną krwią* Trumana Capote'a. Literatura o „prawdziwych zbrodniach" ma jednak o wiele dłuższą tradycję, a pierwsze powieści wydane w serii – *Preparator* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego, *Inna dusza* Łukasza Orbitowskiego oraz *I odpuść nam nasze…* Janusza Leona Wiśniewskiego[5] – z bestsellerem Capote'a niewiele mają wspólnego.

True crime novel – problem z definicją

True crime novel („powieść o prawdziwej zbrodni") definiowana jest jako odmiana literatury dokumentalnej, hybrydyczny gatunek łączący fakt z fikcją, którego tematem jest brutalna zbrodnia, zazwyczaj morderstwo. W *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History* Jen A. Huntley podkreśla amerykańską proweniencję true crime novel. Na jej powstanie miała, jego zdaniem, wpływ tamtejsza „fascynacja przemocą, psychologią i dążeniem do sprawiedliwości"[6]. Nie bez znaczenia były też gwałtowny rozwój prasy i umasowienie czytelnictwa, między innymi poprzez obniżenie ceny książki. Prasa groszowa

---

[2] D. Różańska, *Tomasz Sekielski założył wydawnictwo Od Deski do Deski*, http://www.press.pl/newsy/telewizja/pokaz/47711,Tomasz-Sekielski-zalozyl-wydawnictwo-Od-Deski-do-Deski [dostęp: 28.10.2015].

[3] K. Majak, *Tomasz Sekielski otwiera wydawnictwo: To nie będzie publicystyka wynikająca z tego, że ktoś nie wziął tabletek*, http://natemat.pl/131695,tomasz-sekielski-wchodzi-w-ryzykowny-biznes [dostęp: 10.12.2015].

[4] Informacja podana na skrzydełku tylnej okładki książek w serii „Na F/Aktach".

[5] H. Klimko-Dobrzaniecki, *Preparator*, Warszawa 2015; Ł. Orbitowski, *Inna dusza*, Warszawa 2015; J.L. Wiśniewski, *I odpuść nam nasze…* , Warszawa 2015.

[6] J.A. Huntley, *True Crime Novels*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, ed. J.S. Rubin, S.E. Casper, Oxford 2013, s. 269.

przyczyniła się do powstania kategorii mordercy celebryty, który mógł stać się popularnym bohaterem literackim. I tak jedną z najpopularniejszych w USA powieści z gatunku true crime jest *Helter Skelter. Prawdziwa historia morderstw Mansona* Vincenta Bugliosi i Curta Gentry'ego, a Ann Rule poświęciła Tedowi Bundy'emu powieść *The Stranger Beside Me*[7].

W streszczonej powyżej definicji godne rozwinięcia wydają się dwie kwestie. Po pierwsze, jednoznaczne skojarzenie gatunku z literaturą amerykańską, na co miały zapewne wpływ okoliczności upowszechnienia nazwy – za pomocą takiej etykiety promowana była „prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach"[8], opublikowana w 1966 roku powieść Trumana Capote'a *Z zimną krwią*. Sukces powieści stworzył popyt na tego typu literaturę faktograficzną, a Nagroda Pulitzera dla Normana Mailera za *Pieśń kata* ugruntowała ten trend[9]. A przecież – na co wskazuje choćby John A. Cuddon – za *faction*[10] o zbrodni można uznać już brytyjskie Newgate novels z lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku[11]. David Schmid przyznaje, że okoliczności powstania nazwy gatunkowej są niejasne, a być może sięgają 1651 roku[12].

Po drugie, w haśle Huntleya, oprócz wskazania wpływających na rozwój gatunku przemian kultury literackiej, brak nawiązań do dziennikarstwa. Na „oksymoroniczną naturę" true crime novel wskazuje natomiast Robert Siegle, podkreślając – na marginesie *Ręcznie rzeźbionych trumien* Capote'a – charakteryzujące

---

[7] D. Schmid, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago 2005.

[8] Tak brzmi drugi człon tytułu powieści Capote'a w tłumaczeniu Bronisława Zielińskiego (T. Capote, *Z zimną krwią. Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1990). Na tym przekładzie będę się opierać.

[9] Powstały nawet podręczniki uczące tworzenia tego typy tekstów, na przykład *Writing Bestselling True Crime and Suspense* Toma Byrnesa, współautora powieści reprezentującej gatunek: *Madam Foreman: A Rush to Judgement?*, traktującej o sprawie O.J. Simpsona.

Zdaniem Pawła Frelika true crime novel to wręcz nowy gatunek amerykańskiej prozy popularnej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Autor uznaje go za odmianę thrillera, choć dodaje, że w tych „powieściach kryminalnych" „akcja to bardziej rekonstrukcja rzeczywistych zbrodni niż nastawiona na grę z czytelnikiem fikcyjna intryga"; zob. P. Frelik, *Proza popularna: nowe gatunki*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003, s. 650.

[10] Połączenie faktu i fikcji. Pojęcie powstało po publikacji *Z zimną krwią*; zob. G. Gazda, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] idem, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 391.

[11] J.A. Cuddon, *Newgate fiction*, [w:] J.A. Cuddon, C.E. Preston, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Penguin Books 1999, s. 545.

[12] D. Schmid, *True Crime*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, ed. Ch.J. Rzepka, L. Horsley, Wiley-Blacwell 2010, s. 198.

ten gatunek „połączenie rzeczywistości i fikcji, dziennikarstwa z powieściopisarstwem, faktograficzności z wyobraźnią”[13]. Dostrzega to również Paweł Frelik, pisząc: „Ze względu na charakter tego podgatunku, wielu autorów zaczynało swoją karierę w dziennikarstwie bądź wymiarze sprawiedliwości, wielu wciąż prowadzi «podwójne» życie jako pisarze i w swoim pierwszym zawodzie”[14].

Capote nie stworzył nowego gatunku literackiego, przyczynił się natomiast do popularyzacji jego współczesnej odmiany, nadania gatunkowi „nowej formy”[15] – nie w sensie wykorzystywania faktu w powieści, lecz odwrotnie: beletryzowania lub upowieściowienia relacji dziennikarskiej[16]. Podkreślanie przez pisarza nowatorstwa *Z zimną krwią* było raczej gestem promocyjnym. Problem z tą nazwą gatunkową jest taki, że jest zbyt szeroka. Trzy główne wzorce gatunkowe eksploatujące zbrodnię jako temat – powieść tajemnic, powieść detektywistyczna i powieść kryminalna (które Amerykanie określają niekiedy ogólniejszą nazwą crime fiction) – również mogą nawiązywać do faktów. Czy wprowadzenie prawdziwego bohatera – zbrodniarza – wystarczy, by mówić o true crime novel? Wydaje się, że ważniejsze od tematycznego wyznacznika gatunkowego jest rozpięcie true crime novel pomiędzy beletrystyką a dziennikarstwem.

Doug Underwood rozpoczyna swoją książkę o związkach powieści z dziennikarstwem[17] od spostrzeżenia, że – w pewnym sensie – mamy dziś do czynienia z powrotem do źródeł. W czasach Defoe, Fieldinga, Swifta i Smolletta[18], kiedy rodziła się powieść nowożytna i kształtował rynek prasowy, „fikcja, dziennikarstwo, powieść, literatura popularna, biografia” – dzisiaj postrzegane jako odrębne – współistniały. Nie dostrzegano różnicy pomiędzy pisarstwem dziennikarskim a beletrystyką (takie pojęcie zresztą jeszcze nie funkcjonowało). Powieść miała

---

[13] R. Siegle, *Capote's Handcarved Coffins and the nonfiction novel*, „Contemporary Literature” 1984, vol. 25, no. 4, s. 437–451.

[14] P. Frelik, *Proza popularna…* , s. 650–651.

[15] Również z tym sądem nie wszyscy badacze się zgadzają. Na przykład Ralph F. Voss wskazuje jako prekursora Jima Bishopa, autora *The Day Lincoln was Shot* z 1955 roku; R.F. Voss, *Truman Capote and the Legacy of "In Cold Blood"*, Tuscaloosa 2011, s. 94.

[16] Teoretycy dziennikarstwa (na przykład A.H. Gottlieb, *Media and Cinema*, [w:] *Culture and Customs of the United States*, vol. 2: *Culture*, ed. B.F. Shearer, Westport–London 2008, s. 278) wywodzą true crime reporting z Nowego Dziennikarstwa, sytuując ten gatunek w kontekście innych „nowych form” literatury faktu z lat sześćdziesiątych – obok style journalism, rock journalism, travel writing (piśmiennictwa podróżniczego). Do tej listy można dodać również gonzo journalism; zob. K. Plummer, *Documents of Life 2. An Invitation to a Critical Humanism*, London–New Delhi 2005, s. 56.

[17] D. Underwood, *Journalism and the Novel. Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011.

[18] Underwood nazywa ich „journalist-novelists” (dziennikarzo-powieściopisarzami); *ibidem*.

opowiadać o wydarzeniach prawdopodobnych, w przeciwieństwie do fantastycznego, przesyconego cudownością romansu, którego bohaterkami były Magielony czy Meluzyny[19]. Stąd też iluzja pamiętnikarsko-autobiograficzna, fingowanie odnalezionych rękopisów, stylizacja na dokument. Związek z dziennikarstwem podkreśla etymologia angielskiej nazwy gatunkowej „novel", z łacińskiego *novella*: to, co nowe, „news"[20]. Odróżnienie powieści i dziennikarstwa dokonało się dopiero w drugiej połowie XIX wieku (obiektywizm). Opisywane przez Clifforda Geertza „zmącenie gatunków", „the fact of fiction", „the fables of fact", „the non-fiction novel"[21] nie są więc wynalazkiem dwudziestowiecznym. Atrakcyjnie brzmi postawione przez Underwooda pytanie: czy pisząc w 1722 roku *Dziennik roku zarazy* (*A Journal of the Plague Year*), Defoe nie zrobił tego samego, co przedstawiciele Nowego Dziennikarstwa[22]?

Kulturowa historia true crime novel jak w soczewce pokazuje relację pomiędzy beletrystyką a dziennikarstwem i ich wzajemne wpływy. Proponuję przyjrzeć się gatunkowi, zestawiając jej dwa dziennikarskie warianty, które (oczywiście z konieczności upraszczając) nazwę brytyjskim i amerykańskim. Pierwszy związany był z kształtowaniem się powieści społecznej (i kryminalnej, choć to akurat jest mniej interesujące w kontekście tych rozważań), drugi – z powstaniem tzw. Nowego Dziennikarstwa.

True crime novel jako powieść społeczna

Zanim powstała „powieść o prawdziwej zbrodni", ogromną popularnością cieszyły się tak zwane kryminalne biografie – „gatunek [...] poświęcony realistycznej dokumentacji społecznej"[23]. Ian Watt jako jedną z pierwszych egzemplifikacji tego gatunku podaje kompilację *Caveat or Warning for Common Cursitors* Thomasa Harmana z 1566 roku. W XVI, a zwłaszcza w XVII wieku w Wielkiej Brytanii rozpowszechniano za pomocą broszur informacje o brutalnych

---

[19] Witold Ostrowski przytacza rozpoznanie panny Reeve z XVIII wieku (*The Old English Baron*): „powieść [novel] jest obrazem rzeczywistego życia, i obyczajów, i czasów, w których została napisana. Romans [romance] wzniosłym i podniosłym językiem opisuje to, co nigdy się nie wydarzyło, ani też ma podobieństwo się wydarzyć"; W. Ostrowski, *Romans II*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 954.

[20] „Piece of news"; J.A. Cuddon, *Novel*, [w:] J.A. Cuddon, C.E. Preston, *Dictionary of Literary Terms…* , s. 560–563.

[21] D. Underwood, *Journalism and the Novel…* , s. 2.

[22] *Ibidem*, s. 9.

[23] I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 123.

morderstwach, zagmatwanych śledztwach i spektakularnych egzekucjach[24]. Spisywane zeznania sprawców i relacjonowane z detalami zbrodnie elektryzowały brytyjskiego czytelnika. Choć miał on wrażenie obcowania z wiarygodnym źródłem, jak sygnalizuje Albert Borowitz[25], wiele z tych rewelacji było sfabrykowanych. Fikcyjna była także większość z trzydziestu „tragicznych historii" przestępców, spisanych przez Johna Reynoldsa, podróżującego po Europie kupca z Exeter. *The Triumphs of God's Revenge Against the Crying and Execrable Sin of Wilful and Premeditated Murder* (Triumf zemsty Boga nad płaczącymi i nienawistnym grzechem umyślnego, popełnionego z premedytacją morderstwa, pierwsze wydanie – 1621 rok) to jeden z pierwszych bestsellerów w dziedzinie literatury o zbrodni, źródło nieocenionej inspiracji dla elżbietańskich i jakobińskich dramatopisarzy[26].

Wpływ na „wytworzenie rodzimej literatury dokumentalnej, rejestrującej działalność przestępców, ich procesy i egzekucje oraz dostarczenie bogatych materiałów i literackich form podawczych autorom powieści kryminalnych XIX i XX wieku"[27] miały też słynne Kalendarze Newgate – kolekcje „prawdziwych" opowieści o osadzonych w legendarnym londyńskim więzieniu Newgate, które było „większą inspiracją dla powstania licznych wierszy, dramatów i powieści niż jakikolwiek inny londyński budynek"[28]. Popularność sporządzanych przez duchownego Newgate biuletynów o przestępcach oraz sprzedawanych na targowiskach i przed publicznymi egzekucjami broszur sprawiła, że zaczęły powstawać kompilacje w formie książkowej (pierwsza w 1773 roku). Spisane w sposób atrakcyjny dla czytelnika, dowcipnie[29], ale z umoralniającym morałem kryminalne biogramy pełniły funkcję ludyczną (poczytność zapewniały im sensacyjność i komizm, czytelnik odczuwał „wojerystyczną przyjem-

---

[24] Francuskim wariantem tego typu pisarstwa były oczywiście pitavale – sprawozdania z procesów kryminalnych, nazwane tak od nazwiska autora pierwszego zbioru Françoisa Gayota Pitvala (1739); zob. T. Żabski, *Pitaval*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 433.

[25] A. Borowitz, *Blood & Ink. An International Guide to Fact-based Crime Literature*, Kent–London 2002.

[26] Jedna z opowieści posłużyła Thomasowi Middletone'owi za fabułę *Zwodnicy* – i ta podobno jest prawdziwa. Zbiór Reynoldsa stał się inspiracją książki *Caleb Williams* Wiliama Godwina (1794).

[27] W. Ostrowski, *Kalendarz więzienia Newgate – prototyp angielskich pitavali*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica" 1994, nr 36, s. 87. Artykuł dostępny online: http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/handle/11089/14134.

[28] P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2011, s. 265.

[29] Na przykład o Mary Frith anonimowy autor pisze, że „nosiła damskie stroje tak uroczo, jak pies nosiłby kamizelkę", http://www.exclassics.com/newgate/ng25.htm [dostęp: 3.12.2015].

ność" obcowania ze zbrodnią i karą[30]), ale i dydaktyczną (opowieści o grzesznikach służyły za pouczające *exempla*). Ta dwubiegunowość widoczna była już w zbiorze Reynoldsa.

(Anty)bohaterami Kalendarza byli mordercy, gwałciciele, włamywacze, fałszerze, *highwaymani* i poligamiści oraz złodzieje, również ci wykradający trupy na sprzedaż na sekcje zwłok dla lekarzy. Publikę elektryzowały na przykład historia Sawneya Beana, kanibala i kazirodcy (uświadamiająca czytelnikowi, do czego może doprowadzić człowieka „brutalny temperament, nieokiełznany edukacją"[31]), Thomasa Blooda, który w 1671 roku ukradł z Tower of London królewską koronę, czy Johna Smitha, który „udowodnił, że perukarze nie są dobrymi rozbójnikami, bo jego kariera trwała zaledwie tydzień"[32] (jak widać, humor był ważnym elementem „kryminalnych biografii", podobnie jak dzisiejszych tabloidów). Wśród osadzonych nie brakowało przedstawicielek płci pięknej, na przykład skazanej w 1746 roku Mary Hamilton, która, udając mężczyznę, zaprowadziła przed ołtarz aż czternaście kobiet. A także znanej szerzej pod pseudonimem Moll Cutpurse (Molly Kieszonkowiec) osiemnastowiecznej legendy londyńskiego półświatka – Mary Frith[33], która zainspirowała Daniela Defoe do napisania *Moll Flanders*. Defoe pisywał zresztą dla „Applebee's Journal" sprawozdania z więzienia Newgate, dzięki czemu nazywano go drukarzem „ichmości panów zbrodniarzy"[34]. Jednym z bohaterów dziennikarskich doniesień był słynny Jack Sheppard – sześciokrotny zbieg z Newgate, któremu kibicował cały Londyn, bo „uciec z najbardziej widocznego i represyjnego symbolu władzy […] to w pewnym sensie uwolnić się od wszelkich ograniczeń codziennego świata"[35].

Kryminalne biografie inspirowały powieściopisarzy[36]. *Dzieje wielkiego Jonatana Wilda* spisał w 1743 roku Henry Fielding. W XIX wieku popularna stała się tak zwana Newgate novel (Newgate crime novel, Newgate fiction) – „angielska odmiana XIX-wiecznej powieści przestępców"[37], którą, jak wspomniałam, Cuddon nazywa „wczesną formą *faction*"[38]. Była to raczej złośliwa etykieta niż nazwa

---

[30] H. Worthington, *From The "Newgate Calendar" to Sherlock Holmes*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*.

[31] http://www.exclassics.com/newgate/ng9.htm [dostęp: 22.12.2015].

[32] http://www.exclassics.com/newgate/ng103.htm [dostęp: 22.12.2015].

[33] http://www.exclassics.com/newgate/ng25.htm [dostęp: 03.12.2015].

[34] J. Kott, *Narodziny powieści, albo o Danielu Defoe*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, Warszawa 1991, s. 86.

[35] P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, s. 272.

[36] Również autorów powieści łotrzykowskich i gotyckich.

[37] W. Ostrowski, *Newgate novel*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 606–607.

[38] J.A. Cuddon, *Newgate fiction*, s. 545.

gatunkowa[39], stosowana w odniesieniu do kilku powieści opublikowanych w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. Za prekursora „szkoły" uważa się Edwarda Bulwera-Lyttona, dziś pisarza raczej zapomnianego (na obrzeżach kanonu literatury powszechnej), a przez współczesnych uważanego za głównego rywala Dickensa[40]. Bulwer-Lytton był politykiem, ale też wydawcą prasowym („New Monthly", „Monthly Chronicle"). W kreacji tytułowego bohatera powieści *Paul Clifford* (1830) doszukiwano się inspiracji losami Dicka Turpina, Eugeniusz Aram (*Eugeniusz Aram*, 1832) to postać zapożyczona wprost z Kalendarza Newgate[41]. Współczesnym nie podobała się sympatia, jaką Bulwer-Lytton obdarzał bohaterów ze światka przestępczego. Na krytykę, między innymi ze strony Williama M. Thackeraya, pisarz odpowiedział opublikowanym w 1838 roku na łamach „Morning Chronicle" manifestem *On Art in Fiction*, w którym, obok fragmentów dotyczących na przykład konstrukcji powieści, znalazł się też obszerny ustęp na temat zbrodni w literaturze i portretowania kryminalistów – wielowymiarowego, z uwzględnieniem społecznych okoliczności popełnienia zbrodni[42]. Naśladowcami Bulwera-Lyttona byli William Harrison Ainsworth (gotycka powieść *Rookwood* z 1834 roku, *Jack Sheppard* z 1839 roku) oraz Charles Whitehead. Należy dodać, że o ile Defoe pisał na ogół o osobach i sytuacjach sobie współczesnych, o tyle Newgate novel była w zasadzie powieścią historyczną (takie gatunkowe doprecyzowanie ma w tytule polskiego tłumaczenia *Jack Sheppard* Ainswortha[43]).

Keith Hollingsworth, autor monografii *Newgate novel*[44], zwraca uwagę na fakt, że celem autorów takiej powieści było zreformowanie systemu penitencjarnego i prawa karnego w Anglii, w której kara śmierci służyła za narzędzie klasowej represji. Dopiero w 1832 roku zniesiono ją na przykład za fałszerstwo czy kradzież owiec i koni, od 1841 roku za gwałt i molestowanie dzieci poniżej dziesiątego roku życia[45]. *Paula Cllifforda* Bulwera-Lyttona Hollingswort nazywa wręcz „otwartym atakiem" na prawo karne[46]. Autor powieści wyraził to zresztą wprost w przedmowie do wydania z 1848 roku, pisząc:

---

[39] Zwraca na to uwagę choćby Keith Hollingsworth; idem, *The Newgate Novel, 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit 1963, s. 14–15.

[40] J.H. Grossman, *Edward Bulwer-Lytton*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, ed. D.S. Kastan, vol. 1, Oxford 2006, s. 308.

[41] http://www.exclassics.com/newgate/ng278.htm [dostęp: 03.12.2015].

[42] E. Bulwer Lytton, *On Art in Fiction*, [w:] *Nineteenth-Century British Novelists on the Novel*, ed. G.L. Barnett, New York 1971, s. 84–108.

[43] W. Ainsworth, *Jakób Sheppard, bandyta londyński: powieść historyczna*, przeł. (z franc.) W. Szymanowski, t. 1–4, Warszawa 1851.

[44] K. Hollingsworth, *The Newgate Novel 1830–1847…*

[45] Więcej zob. *ibidem*, rozdz. *Reform in The Criminal Law*, s. 9–27.

[46] *Ibidem*, s. 27.

„Paul Clifford jest głośnym krzykiem do społeczeństwa […]. To apel Ludzkości do Prawa"[47].

Zdaniem Hollingswortha *Paul Clifford* to pierwszy przykład powieści społecznej („social novel"), którą należy odróżnić od wcześniejszej powieści społeczno-politycznej („novel of doctrine", „doctrinaire novel")[48] autorstwa na przykład Williama Godwina (*Caleb Williams, or Things as They Are* z 1794 roku), w której kwestie społeczne rozpatrywane były „z wyżyn", nie na materiale konkretnej grupy społecznej. Zamiast politycznego wykładu, Bulwer przedstawia w *Paulu Cliffordzie* mechanizm zejścia na złą drogę (podobny motyw czytelnik znajdzie w *Oliwerze Twiście* Dickensa). Osierocony przez matkę w dzieciństwie, główny bohater trafia do domu poprawczego za kradzież, której nie popełnił. Zyskawszy złe wzorce, po trzech miesiącach ucieka i dołącza do *highwaymanów*. Z powieści Bulwera jasno wynika przekonanie, że człowiek jest dobry z natury, a do zbrodni doprowadzają okoliczności społeczne: „Circumstances make guilt".

W powieści *Eugene Aram*[49] z 1832 roku Bulwer-Lytton idzie jeszcze dalej – przestępcą może zostać człowiek uczony. Tytułowy bohater to tym razem postać wyjęta wprost z Kalendarza Newgate[50], choć nie bez elementów fikcji, co ściągnęło na autora oskarżenia o „nieprawdopodobieństwo psychologiczne"[51]. Stracony w 1759 roku miłośnik literatury i poliglota popełnił morderstwo na tle rabunkowym, odkryte po latach. Bulwer nie był nigdy przeciwko karze śmierci i nie poddaje w powieści w wątpliwość winy Arama. Sprzeciw krytyki spowodował jednak fakt, że Aram jako postać literacka może wzbudzać sympatię czytelnika.

Jak widać, wczesna forma true crime novel była wyraźnie dwubiegunowa. Z jednej strony zaludniali ją bohaterowie niczym z powieści straganowej, a sensacyjność fabuły gwarantowała atrakcyjną treść. Fascynacja zbrodnią, charakterystyczna dla mas niewykształconych odbiorców, podsycana było zresztą broszurami, doniesieniami prasowymi czy sztukami teatralnymi[52]. O żywym zainteresowaniu światkiem przestępczym i walką z nim świadczy też fakt, że w 1783 roku zakończono publiczne egzekucje w Tyburn, bo tłum-

---

[47] E. Bulwer Lytton, *Preface to the Edition of 1848*, [w:] idem, *Paul Clifford*, Philadelphia 1874, p. xii.

[48] E. Bulwer Lytton, *Paul Clifford*, s. 65.

[49] Wydanie polskie: *Eugeniusz Aram*, przeł. F.S. Dmochowski, Warszawa 1837.

[50] http://www.exclassics.com/newgate/ng278.htm [dostęp: 03.12.2015].

[51] Henryk Lewestam w *Historii literatury powszechnej* z 1865 roku pisze: „Bulwer, idealizując historię kryminalną prawdziwą, przekręcił zarazem jej prawdę: rzeczywisty bowiem Eugeniusz Aram był to bakałarz na wpół obłąkany, mający monomanię zbierania książek i tą monomanią doprowadzony do morderstwa i kradzieży"; idem, *Historya literatury powszechnej*, t. 3, Warszawa 1865, s. 334.

[52] K. Hollingsworth, *The Newgate Novel… ,* s. 29.

ne procesje groziły rozruchami i umożliwiały ucieczki skazanych. Potwierdza to również „kryminalna turystyka", o której w swojej monumentalnej biografii Londynu wspomina Peter Ackroyd. W środy i czwartki więzienie Newgate otwierano dla zwiedzających, którzy mogli posiedzieć w celi śmierci, a także podziwiać odlewy głów zbrodniarzy oraz łańcuchy i kajdany, które rzekomo miał na sobie sam Jack Sheppard. Kiedy wybuchło zainteresowanie Kubą Rozpruwaczem, natychmiast stał się on bohaterem broszur i książek, takich jak *The Mysteries of the East End, The Curse Upon Mitre Square, Jack the Ripper: Or the Crimes of London, London's Ghastly Mystery*[53]. Do East Endu ściągała publika oglądająca miejsca zbrodni, a w peep-show w Whitechapel wystawiano woskowe figury ofiar.

Z drugiej strony powieści te pisane były nie tylko ku rozrywce. Wczesne „kryminalne biografie" obudowywano wskazówkami umoralniającymi i ostrzeżeniami – czy to przed łamaniem praw boskich, czy kodeksu karnego. Newgate novel czy powieści Dickensa to już ujęte w formę powieści projekty społeczne – protest przeciwko surowości i niesprawiedliwości wymiaru sprawiedliwości.

True crime novel jako upowieściowiony reportaż

Amerykański wariant true crime novel związany jest z Nowym Dziennikarstwem[54] czy – ogólniej – literackim dziennikarstwem (*literary journalism*), z którego wyewoluował upowieściowiony reportaż. New Journalism powstał w latach sześćdziesiątych XX wieku w opozycji do amerykańskiego dziennikarstwa newsowego, przede wszystkim skonwencjonalizowanego sposobu konstrukcji tekstu (zasada odwróconej piramidy i reguła 5W). W przeciwieństwie do produkowanych według takiego wzorca wiadomości prasowych nieoperujących detalem, pozbawionych szerszego kontekstu i interpretacji (ocena miała należeć do czytelnika), Nowe Dziennikarstwo przyniosło sprawozdania, które – jak to ujął w 1973 roku Tom Wolfe – „czyta się jak beletrystykę". W tych żywych, szczegółowych relacjach[55] ukierunkowanych na pokazanie odbiorcy „prawdziwego

---

[53] P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, s. 291.

[54] O różnych okolicznościach używania określenia „new journalism" zob. P. Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and the Timeless*, New York 1994, s. 134.

[55] „Żywość" i „szczegółowość" (Wolfe używa określenia *saturation* – nasycenie) relacjonowania kojarzy się z pojęciem „gęsty opis", wprowadzonym przez Gilberta Ryle'a i spopularyzowanym przez Clifforda Geertza w odniesieniu do piśmiennictwa antropologicznego; C. Geertz, *Opis gęsty. W poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, przeł. M. Piechaczek [w:] idem, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek,

życia" stosowane były techniki kojarzone na ogół z realistyczną powieścią czy opowiadaniem[56]. Wśród wymienianych przez Wolfe'a cech znalazły się: konstrukcja scena po scenie i udramatyzowanie przedstawianych losów, wprowadzanie rozbudowanych dialogów w miejsce typowych dla informacyjnych tekstów dziennikarskich cytatów, stosowanie wielu punktów widzenia i nasycenie tekstu detalami społecznymi (zwyczaje, zachowania, gesty) pozwalającymi zakwalifikować bohatera do określonej grupy społecznej, środowiska czy subkultury[57]. John Hollowell dodaje do tej listy dwie metody zaczerpnięte z pisarstwa fikcjonalnego: zastosowanie monologu wewnętrznego i przedstawianie myśli bohaterów oraz złożoną, wielowarstwową charakterystykę postaci (poprzez prezentację ich zachowań)[58]. Literackie inspiracje tego nurtu są czytelne. „Dziennikarstwo operuje płaszczyzną horyzontalną, opowiada pewną historię, natomiast proza literacka – dobra proza – operuje płaszczyzną wertykalną, wnika w głąb postaci i zdarzeń"[59] – mówił Truman Capote w jednym z wywiadów, ogłaszając syntezę reportażu i powieści.

Jak widać z przytoczonych powyżej cech, literackie naddatki rozumiane są dwojako – w sensie wprowadzenia fikcji w obręb tekstu dziennikarskiego (zwłaszcza monolog wewnętrzny ma charakter domniemany) oraz pragnienia uniwersalizacji. Teksty „nowych dziennikarzy" traktują nie tylko o konkretnym problemie czy zdarzeniu, są również (a może przede wszystkim) opowieścią o społeczeństwie. W tym kontekście szczególnie znamienne jest spostrzeżenie Wolfe'a dotyczące ówczesnej literatury amerykańskiej, wyrażone w założycielskiej antologii z lat siedemdziesiątych: nie powstają literackie panoramy społeczne, nie ma współczesnych Dickensów, Fieldingów i Balzaków, obowiązek portretowania i diagnozy przejęli więc dziennikarze.

Kraków 2005, s. 17–47. Geertz przytacza znaną anegdotę Ryle'a o mruganiu, które może być tikiem, sposobem komunikacji albo parodią, z której wynika, że brak kontekstu uniemożliwia odpowiednią interpretację (odróżnienie nerwowego tiku od porozumiewawczego mrugnięcia). Geertz cytuje Thoreau: „nie warto wędrować dookoła świata tylko po to, by policzyć koty na Zanzibarze" (*ibidem*, s. 32) – co idealnie współgra z refleksjami dotyczącymi założeń Nowego Dziennikarstwa (pojedyncze wydarzenie nie jest opisywane dla samego siebie, dla notki, newsa).

[56] *The New Journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*, New York 1973, s. 15.

[57] *Ibidem*, s. 31–33.

[58] Przegląd różnych stanowisk i definicji: T.B. Connery, *Discovering a Literary Form*, [w:] *A Sourcebook of American Literary Journalism. Representative Writers in an Emerging Genre*, ed. idem, New York 1992, s. 3–37.

[59] G. Steinem, *A Visit with Truman Capote*, „Glamour", kwiecień 1966, cyt. za: G. Clarke, *Truman Capote. Biografia*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2008, s. 377.

Choć określana jedną etykietką, proza dziennikarska Toma Wolfe'a, Joan Didion, Gaya Talese'a, Johna McPhee, Tracy Kidder, Huntera S. Thompsona czy Normana Mailera jest zróżnicowana. Gra z konwencjonalnym piśmiennictwem dziennikarskim toczy się w tych tekstach na różnych poziomach – od eksperymentów stylistycznych po poszerzanie świadomości i stawianie w centrum osobistych doświadczeń. Najbardziej radykalna postać Nowego Dziennikarstwa to *gonzo journalism*. Porównując *Z zimną krwią* z późniejszymi o dekadę tekstami Huntera S. Thompsona, trzeba przyznać, że powieść Capote'a nie była szczególnie eksperymentatorska, nie spełniała też wszystkich postulatów nurtu. Publikacja w 1966 roku książki o morderstwie farmerskiej rodziny Clutterów rozpoczęła jednak debatę o mariażu dziennikarskiego faktu i fikcji (przypomnijmy – to przy jej okazji utworzono neologizm *faction*), a także zapoczątkowała modę na nową formę true crime novel. Gorliwe działania autopromocyjne spowodowały, że Capote był nawet przez niektórych krytyków uważany za twórcę gatunku.

Inspiracja nadeszła z gazety. 16 listopada 1959 roku pisarz[60] przeczytał w „The New York Timesie" informację prasową zatytułowaną „Śmierć bogatego farmera i trojga członków jego rodziny". Pierwszy akapit sformułowano następująco: „Znaleziono ciała bogatego plantatora pszenicy, jego żony oraz dwojga dzieci zastrzelonych dziś we własnym domu. Zginęli od strzałów strzelby oddanych z małej odległości. Wcześniej ich związano i zakneblowano"[61].

Capote poszedł z wycinkiem prasowym do redakcji zaprzyjaźnionego „The New Yorkera". Początkowo nie był zainteresowany mordercami (kiedy zaczynał zbierać materiały, Perry Smith i Dick Hickock cieszyli się zresztą jeszcze wolnością i nie było pewności, czy zostaną ujęci) – zamierzał opisać „wpływ zbrodni na tę niewielką społeczność"[62]. W jednym z wywiadów wyjaśnił:

> [...] postanowiłem napisać coś, co nazwałem powieścią faktu – książkę, którą czyta się dokładnie tak jak powieść, z tą jednak różnicą, że każde zawarte w niej słowo będzie absolutnie prawdziwe. [...] zdecydowałem się na tę mroczną zbrodnię w odległym zakątku stanu Kansas, gdyż czułem, że jeśli prześledzę ją od początku do końca, dostarczy mi ona materiału, żebym mógł pokazać prawdziwą techniczną wirtuozerię[63].

---

[60] Capote zaczynał karierę dziennikarską jako goniec w piśmie „The New Yorker" na przełomie 1942 i 1943 roku. Nie chciano publikować tam jego tekstów, debiutował więc w magazynach o modzie, „Mademoiselle" i „Harper's Bazaar". Gdyby został, „efekt mógłby być katastrofalny [...]. [...] bezwiednie uległby pokusie, by przystrzyc swoją coraz bujniejszą prozę do ulubionego przez pismo powściągliwego i pełnego niedopowiedzeń stylu"; G. Clarke, *Truman Capote...*, s. 82.

[61] *Ibidem*, s. 334.

[62] *Ibidem*, s. 336.

[63] L. Grobel, *Rozmowy z Capote'em*, przeł. W. Łyś, Rebis, Poznań 1997, s. 116.

Zbieranie materiałów trwało wiele miesięcy, faktograficzną bazę stanowiło cztery tysiące stron notatek[64]. Książka powstawała sześć lat. Capote czekał, aż życie przyniesie mu zakończenie – egzekucję morderców.

W 1979 roku Norman Mailer wydał *Pieśń kata* – dwutomową książkę o podwójnym mordercy Garym Gilmorze, pierwszym straconym po przywróceniu w Stanach kary śmierci w 1976 roku (Gilmore wybrał rozstrzelanie). Medialną popularność zdobył dzięki domaganiu się skazania, wbrew staraniom obrony. Stał się również bohaterem wspomnieniowej książki napisanej przez brata, Mikala Gilmore'a („Strzał w serce"). Mailer rywalizował z Capotem, ich true crime novels często ze sobą porównywano. Odmienność formalna jest znacząca, a w jej nakreśleniu pomoże przywołanie wskazanej przez Michała Głowińskiego różnicy pomiędzy beletryzacją a upowieściowieniem dokumentu.

W artykule *Dokument jako powieść* Głowiński przeanalizował socjologiczne publikacje Oscara Lewisa[65] – mające status dokumentów osobistych „monologi autobiograficzne", które jednak „przypominają powieści", a także jak powieści są czytane. Beletryzacja to, zdaniem badacza, „przypadkowe, niesystematyczne stosowanie ujęć i procederów właściwych narracyjnym formom literackim (w praktyce – przede wszystkim powieści) w tekstach, które mają być dokumentem społecznym". Upowieściowienie Głowiński tłumaczy natomiast jako „zasadnicze i systematyczne kształtowanie tekstu na wzór i podobieństwo powieści, nie prowadzące jednak do pełnej z nią identyfikacji, za którego sprawą dokument utraciłby swe cechy specyficzne, decydujące o jego odrębności i właściwościach szczególnych". Reasumując: „Beletryzacja to literackość fragmentaryczna i przygodna, upowieściowienie zaś to literackość jako podstawowa zasada wypowiedzi"[66]. Oba określenia badacz odnosi do struktury tekstu, nie do jego wartości literackich. O upowieściowieniu czy beletryzacji nie świadczy, zdaniem Głowińskiego, wprowadzenie fikcji literackiej (książki Lewisa są doskonale udokumentowane)[67]. Można jednak odnieść jego uwagę dotyczącą struktury do pierwotnego znaczenia łacińskiego słowa *fictio* – to,

---

[64] G. Clarke, *Truman Capote…* , s. 350.

[65] Książki *Sanchez i jego dzieci. Autobiografia rodziny meksykańskiej*, *Rodzina Martinezów. Życie meksykańskiego chłopa* oraz *Nagie życie*.

[66] M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 129.

[67] *Z zimną krwią* również, choć, jak podaje biograf Capote'a, często łączył on epizody w jeden, dodawał postaci fikcyjne, z kilku prawdziwych osób tworzył jednego bohatera. W jednym z wywiadów powiedział jednak: „Lubię, gdy prawda jest tylko prawdą i nie mogę jej zmienić"; G. Clarke, *Truman Capote…* , s. 334 (cytat z wywiadu prowadzonego przez Phyllis Meras *Writing Isn't Therapeutic for Capote*, „Providence Sunday Journal", 19.07.1959, s. W-14).

co ukształtowane, skonstruowane (jak to czyni na marginesie rozważań o piśmiennictwie antropologicznym Clifford Geertz)[68].

Zarówno *Z zimną krwią*, jak i *Pieśń kata* mają status piśmiennictwa dokumentarnego. Pakt faktograficzny[69] zawierany jest z ich czytelnikiem na mocy wskazówek metatekstowych. Informacje wyrażone w tytule (drugi człon tytułu książki Capote'a: *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences – Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*), przedmowie (*Z zimną krwią*) czy posłowiu (*Pieśń kata*) tworzą ramę, w której ujawnia się realny nadawca – dziennikarz, a nie narrator – czyli fikcyjna konstrukcja nadawcza.

Uwzględnienie takich informacji w przypadku dużej formy narracyjnej formalnie przypominającej powieść jest konieczna – nie jest to tekst drukowany w prasie, a więc pakt faktograficzny nie mógłby zostać zawarty na podstawie miejsca publikacji. Stąd potrzeba uświadomienia czytelnikowi we wstępie czy posłowiu, że ma do czynienia z relacją niefikcjonalną. Capote we wprowadzeniu oświadcza: „Cały materiał w niniejszej książce, nie pochodzący z moich własnych obserwacji, został zaczerpnięty z akt urzędowych, albo jest wynikiem rozmów z bezpośrednio zainteresowanymi osobami"[70]. Mailer zdaje szczegółową relację z researchu w *Posłowiu* – pisze, że opierał się na wywiadach, dokumentach, stenogramach rozpraw sądowych, że wyjeżdżał wielokrotnie do Utah i Oregonu:

> Z ponad setką osób przeprowadzono rozmowy twarzą w twarz, z dużą liczbą osób rozmawiano telefonicznie. Ogółem, zanim stracono rachubę, suma poszczególnych rozmów zbliżyła się do trzystu, trwały zaś od kwadransa do czterech godzin […]. Można spokojnie przyjąć, że zapis nagrań wszystkich rozmów liczy około piętnastu tysięcy stron[71].

Zarzeka się, że „zapis wydarzeń jest najwierniejszy z możliwych", podkreśla, że weryfikował nawet zeznania, w przypadku kilku wersji zdarzeń wybierając najbardziej prawdopodobną.

Podkreślaniu faktograficzności służy w obu książkach cytowanie dokumentów – dzienników, spisanych wspomnień, listów czy zeznań, notatek prasowych i specjalistycznych artykułów. W *Posłowiu* Mailer tłumaczy się nawet z ich korygowania (na przykład szyku zdań w wywiadach z Gilmore'em i notatkach prasowych) i przyznaje do zmiany nazwisk i danych osobowych niektórych osób, objaśniając tę decyzję koniecznością ochrony prywatności.

---

[68] C. Geertz, *Opis gęsty…* , s. 30.

[69] Pojęcie wprowadzone przez Zbigniewa Bauera na wzór „paktu autobiograficznego" sformułowanego przez Philippe'a Lejeune'a.

[70] T. Capote, *Z zimną krwią*, s. 5.

[71] N. Mailer, *Pieśń kata*, przeł. B. Jankowiak, t. 2, Warszawa 1992, s. 574.

Za podstawowy chwyt sprzyjający upowieściowieniu Głowiński uznaje montaż („jeden z głównych czynników literackości"), rozumiany nie tylko jako selekcja, ale również „zestawianie i łączenie"[72] wątków. Porównując pod tym kątem *Z zimną krwią* Capote'a z *Pieśnią kata* Mailera, trzeba odnotować znaczącą różnicę. U Mailera układ wydarzeń jest chronologiczny – opowieść rozpoczyna się od momentu zwolnienia z więzienia Gary'ego Gilmore'a na prośbę kuzynki, kończy ją egzekucja przestępcy. Rozbicie na dwie części – pierwszą poświęconą zbrodni, drugą chęci poddania się karze – również umotywowana jest faktograficznie i chronologicznie. Zupełnie inną strategię zastosował Capote. Kompozycja *Z zimną krwią* jest starannie przemyślana. W każdej z czterech części konsekwentnie przeplatane są wątki. W pierwszej, zatytułowanej *Ostatni, którzy widzieli ich żywych*, ekspozycja Clutterów i ich rodzinnej rutyny prowadzona jest równolegle z sekwencjami z życia Dicka i Perry'ego, zdążających na miejsce zbrodni. W kolejnych fragmentach, w których autor koncentruje się na parze morderców, zestawiane są z wątkiem ich poszukiwania i policyjnego śledztwa. Capote przemyślał też ramę. *Z zimną krwią* rozpoczyna od panoramicznego spojrzenia na Holcomb, ujętego w ton sprawozdawczy („Miasteczko Holcomb leży na wysokich pszenicznych równinach zachodniego Kansas, odludnym obszarze, który inni mieszkańcy tego stanu nazywają «tam daleko»"[73]), a perspektywa stopniowo jest zawężana – aż do przypominającego filmowy zoom zbliżenia na farmę River Valley. „Prawdziwą relację o zbiorowym morderstwie" autor kończy zabiegiem ewidentnie literackim – wymyślonym spotkaniem na cmentarzu Susan Kidwell (przyjaciółki zamordowanej Nancy Clutter) z Alvinem Deweyem (śledczym prowadzącym dochodzenie w sprawie morderstwa rodziny farmerów). Zoom przechodzi w ujęcie panoramiczne – odchodząc od nagrobka, Dewey „poszedł ku drzewom i między nie, pozostawiając za sobą szerokie niebo i szept głosów wiatru w wiatrem przygiętej pszenicy"[74]. Wyjściowa suchość i sprawozdawczość zastąpiona została poetyckim opisem.

Przeplatanie wątków pokazuje wewnętrzne rozdarcie *Z zimną krwią*. Z jednej strony Capote opisuje wydarzenia zgodnie z ich logiką i zachowaniem chronologii (rekonstrukcja zbrodni, domniemania co do zabójstwa – w zgodzie

---

[72] Jeszcze radykalniej stawia sprawę Zofia Mitosek. Jej zdaniem o literackości świadczy już porządkowanie zebranych materiałów (na przykład wypowiedzi) przez reportera. *Rozmowy z katem* byłyby jej zdaniem „prawdziwym autentykiem" wyłącznie prezentowane w postaci rozmów nagranych na taśmę. Ponieważ jednak taki „prawdziwy" dokument byłby „dyskursem psychotycznym", autorom pozostaje stosowanie konwencji literackich; zob. Z. Mitosek, *Semantyczne aspekty literatury faktu*, [w:] eadem, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 278.

[73] T. Capote, *Z zimną krwią*, s. 11.

[74] *Ibidem*, s. 546.

z procesem zbierania materiału, który rozpoczął się, kiedy sprawcy byli jeszcze nieznani), z drugiej – ujawnia wiedzę, którą dysponuje już po zebraniu materiałów dotyczących sprawy Clutterów, w momencie pisania książki. Zastosowanie prezentacji scenicznej ułatwia czytelnikowi przeżywanie zdarzeń wraz z autorem -narratorem, powoduje wrażenie uczestnictwa i wciąga w fabułę. A jednak narrator, którego z pewnym zastrzeżeniem można nazwać wszechwiedzącym (wnika w psychikę postaci, przedstawia myśli bohaterów), dysponuje wiedzą większą niż czytelnik (a na pewno bohaterowie). Niektóre wydarzenia są antycypowane (zapoznając czytelnika z rodzinną rutynę ofiar tuż przed zabójstwem, Capote pisze: „Potem, dotknąwszy daszka czapki, [Clutter] ruszył ku domowi i pracy czekającej go tego dnia, nieświadom, że będzie on jego ostatnim"[75]).

Uwagę krytyki i badaczy prozy Capote'a przyciągnęła oczywiście rezygnacja z wprowadzenia w tekst autorskiego „ja". Narracja jest trzecioosobowa, „przezroczysta". Wprawdzie Capote objaśniał tę decyzję zamiarem nieodciągania czytelnika od głównego tematu, w stworzeniu iluzji realności poprzez ukrywanie instancji nadawczej za tekstem widać jednak wyraźne nawiązanie do wzorca tradycyjnej powieści realistycznej. Na tle Nowego Dziennikarstwa sprzyjającego raczej eksponowaniu autorskości i subiektywności (elementy meta- służą podkreśleniu, że także „rzeczywistość" jest konstruowana) była to decyzja na tyle zaskakująca, że Jerzy Durczak nazwał twórczość Capote'a „nieosobową odmianą Nowego Dziennikarstwa"[76]. To właśnie w tej decyzji narracyjnej upatrywałabym podstawowej przesłanki pozwalającej uznać to dziennikarskie sprawozdanie za „upowieściowione".

Przypomnijmy – definiując „upowieściowienie", Głowiński zastrzegł, że „kształtowanie tekstu na wzór i podobieństwo powieści" nie może prowadzić do „pełnej z nią identyfikacji, za którego sprawą dokument utraciłby swe cechy specyficzne"[77]. Wydaje mi się, że taką cechą specyficzną w przypadku upowieściowionego reportażu Capote'a jest redundancja faktograficzna. O ile jednym z wyznaczników literatury pięknej jest naddatek formy (przeciwstawiając „prasowość" „literackości" Kazimierz Wolny-Zmorzyński i Andrzej Kaliszewski objaśnili go jako „nadmiar elementów zbędnych z punktu widzenia treści informacji"[78]), o tyle pakt faktograficzny ufundowany jest między innymi na szczególe. Ta nadwyżka danych (Capote informuje na przykład kiedy został zamknięty bank Holcomb, w którym roku przybył do Stanów pierwszy emigrant o nazwisku

---

[75] *Ibidem*, s. 28.

[76] J. Durczak, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej…* , t. 2, s. 334.

[77] M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, s. 129.

[78] K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006, s. 18.

Clutter, bardzo precyzyjnie określa barwę kanapy Clutterów – wątrobiana – i włącza w opowieść rozwlekłe sprawozdanie z sądu, przykłady można by mnożyć) wychodzi poza wzmiankowany przez Głowińskiego „nieużyteczny szczegół" tworzący w powieści „efekt realności". Gdyby oceniać *Z zimną krwią* jako konwencjonalną powieść, trzeba by przyznać, że jest nadmiernie detaliczna. Nieprzypadkowo (choć krzywdząco) jeden z recenzentów, Stanley Kauffmann, nazwał *Z zimną krwią* „rozdętym do ogromnych rozmiarów gazetowym reportażem kryminalnym"[79]. Tak szczelne wypełnianie „miejsc niedookreślonych" wykracza poza przykład budujący społeczny czy psychologiczny kontekst, poza uplastycznienie opisu ubarwiające narrację. Szczegółów jest w tekście Capote'a za dużo, rozdymają formę powieściową. Ich rola to sygnalizowanie wierności faktom – nagromadzenie detali wynika z reporterskiego poczucia konieczności zanotowania każdego drobiazgu.

Drugim kluczowym zabiegiem, za sprawą którego relacja Capote'a nie traci statusu reportażu, jest wzmiankowana już odautorska rama. Stosując w tekście narrację trzecioosobową, Capote opatruje jednak *Z zimną krwią* przedmową zatytułowaną *Od autora*, na mocy której należy uznać, że „[o]soba mówiąca jest tożsama z autorem, nazwisko autora, jego funkcja zawodowa i społeczna są gwarantem prawdziwości i odpowiedzialności"[80].

Porównując *Z zimną krwią* Capote'a z *Pieśnią kata* Mailera, można dostrzec dwie strategie reportażowego pisania o zbrodni. Capote zdecydował się na zapożyczoną z powieści realistycznej konwencjonalną wszechwiedzę, jego książka pisana jest z perspektywy rozstrzygnięcia, a montaż jest literacki. Opowiadacz *Pieśni kata* dysponuje wiedzą ograniczoną, układ tekstu jest chronologiczny. Redundancja faktograficzna występuje w obu tekstach, u Mailera w wyższym stopniu. Choć *Pieśń kata* uhonorowana została Nagrodą Pulitzera w dziedzinie fikcji, jest to zbeletryzowany reportaż książkowy. *Z zimną krwią* nazwałabym natomiast upowieściowionym reportażem. Dlaczego nie „powieścią reportażową"? Wydaje się, że istnieje pomiędzy tymi formami *faction* taka zależność, jak pomiędzy „biografią upowieściowioną" i „powieścią biograficzną". Ich gatunkowa odrębność jest przez badaczy wyraźnie podkreślana i definiowana jako wywodząca się „z innego stosunku do fikcji i powieściowego uogólnienia"[81].

---

[79] S. Kauffmann, *Capote in Kansas*, „The New Republic", 22.01.1966, s. 19, cyt. za: G. Clarke, *Truman Capote…* , s. 35.

[80] K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie…* , s. 19.

[81] Zob. M. Jasińska, *Zagadnienie biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970. Na marginesie warto dodać, że Anna Łebkowska mieści biografię upowieściowioną w ramach powieści biograficznej; zob. A. Łebkowska, *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie" 2003, nr 2–3, s. 28.

True crime novel jako etykieta marketingowa

Zupełnie inny model true crime novel realizowany jest w inicjatywie wydawniczej Sekielskiego. W serii ukazały się dotychczas trzy powieści: *Preparator* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego, *Inna dusza* Łukasza Orbitowskiego oraz *I odpuść nam nasze…* Janusza L. Wiśniewskiego.

Faktograficznym pretekstem do napisania *Preparatora* jest historia Adama Deptucha, pracownika łódzkiego prosektorium, który został skazany na dożywotnie więzienie za kazirodztwo, profanację zwłok i podwójne morderstwo – w 2011 roku zabił matkę i siostrę. Łukasz Orbitowski wybrał historię Jacka Balickiego, który w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku w Bydgoszczy zamordował kuzyna i sąsiadkę, a w 2000 roku został skazany na karę dożywotniego pozbawienia wolności. Inspiracja prawdziwymi zdarzeniami podkreślana jest oględnie na karcie wydawniczej (konwencjonalna formuła: „Zarys fabuły […] oparty jest na prawdziwych zdarzeniach"), ale wskazówek, do jakich niefikcjonalnych historii autorzy się odnoszą, szukać można wyłącznie w wypowiedziach prasowych i informacjach promocyjnych wydawnictwa. Tylko w przypadku powieści Janusza L. Wiśniewskiego w okładkowym blurbie podano konkrety dotyczące zbrodni, która zainspirowała pisarza – tragicznej śmierci Andrzeja Zauchy. W tym wypadku to ofiarę zbrodni można by określić mianem celebryty, nie zabójcę. Zaucha nie żyje, podanie jego nazwiska nie naraża wydawnictwa na proces.

Powieści z serii „Na F/Aktach" to nie upowieściowione reportaże. Autorzy nie zawierają z czytelnikami paktu faktograficznego. Książki opatrzono odredakcyjnymi notami: „tekst nie jest reportażem, tylko dziełem fikcji literackiej. Nie należy go traktować jako dokumentu. Wypowiedzi i myśli bohaterów, ich charakterystyka, a także opisy szczegółów miejsc i wydarzeń nie mogą stanowić źródła wiedzy o faktach". Owszem, autorzy przeprowadzili dokumentację, która opierała sie jednak głównie na przewertowaniu akt sądowych oraz informacji prasowych. Tylko Janusz L. Wiśniewski spotkał się z bohaterem swojej powieści[82]. Fakty po-

[82] Co ciekawe, zarówno Wiśniewski, jak i Orbitowski motywowali swoje decyzje etycznie. Wiśniewski w jednym z wywiadów powiedział: „Przygotowuję się do wszystkich swoich książek. Ta była szczególna, tym bardziej że piszę o osobie żyjącej, która będzie to czytała"; *Janusz L. Wiśniewski o spotkaniu z zabójcą Andrzeja Zauchy*, http://ksiazki.wp.pl/tytul,Janusz-L-Wisniewski-o-spotkaniu-z-zabojca-Andrzeja-Zauchy,wid,21431,wiadomosc.html?ticaid=115e7d&_ticrsn=3 [dostęp: 23.12.2015]. Orbitowski natomiast z góry założył, że nie chce sympatyzować z mordercą. Nie próbował również dotrzeć do rodzin jego ofiar: „Miałem sygnały, że nie chcą do tego wracać. Zdaję sobie sprawę, że moja książka jest dla nich kłopotliwa. Te rany nigdy się nie zagoiły, ale po latach chociaż trochę zabliźniły. I ja znów w nich grzebię. Nie chciałem przysparzać więcej bólu. Skorzystałem z przywileju pisarza i stworzyłem swoje postaci"; M. Kowalski, *Łukasz Orbitowski: Ktoś da mi w łeb za to, co napisałem o Bydgoszczy*, http://byd-

służyły autorom wyłącznie jako punkt wyjścia do literackiej kreacji. Klimko-Dobrzaniecki opowiadał na przykład o wykorzystywaniu akt sądowych:

> […] było [w nich – red.] mnóstwo faktów technicznych, które nie wydały mi się dla fabuły ważne, więc z tysiąca stron do zbeletryzowania nadało się jakieś 120. Wziąłem, oczywiście, rzeczy kluczowe […]. Były tam też listy, które przeczytałem, i ogólnie sporo informacji, ale nie aż tyle, żeby zrobić z tego powieść na 230 stron. Musiałem działać pisarsko, fabularyzować, wymyślać, dokładać, stworzyć bohaterowi życiorys, młodość, dzieciństwo… […]. Młodość, którą przeżył w siermiężnej, komunistycznej Polsce, była też moim przeżyciem. Więc oddanie jej nie było trudne. To zdecydowanie mogło się wydarzyć[83].

Sformułowanie „mogło się wydarzyć" jest kluczowe. W *Preparatorze* rządzi powieściowa logika prawdopodobieństwa. Nie czując obowiązku rygorystycznego trzymania się faktu, autorzy zmieniają imiona postaci (bohater *Innej duszy* Orbitowskiego ma na imię Jędrek, nie Jacek, Wiśniewski zostawił oczywiście Zauchę, ale z jego zabójcy zrobił Victora, zmienił też imię jego narzeczonej, bohater powieści Klimko-Dobrzanieckiego pozostaje bezimienny). Tworząc zainspirowaną faktami fikcję literacką, tylko autor *Preparatora* nawiązał do konwencji piśmiennictwa dokumentarnego.

Strategię Klimko-Dobrzanieckiego można nazwać mimetyzmem formalnym[84]. Powieść stylizowana jest na wywiad rzekę, przesłuchanie, a może spowiedź. Autor był świadomy konsekwencji takiego wyboru narracyjnego – w jednym w wywiadów przyznał, że „Narracja pierwszoosobowa zawsze jest najbardziej wiarygodna"[85]. Gdyby książka była niefikcjonalna, pasowałoby do niej przestarzałe już określenie „literatura magnetofonowa" (stosowane zresztą w odniesieniu do upowieściowionych dokumentów antropologicznych Oscara Lewisa, o których pisał Głowiński)[86] – wyznanie głównego bohatera wygląda jak podda-

---

goszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/1,48722,18476382,ktos-da-mi-w-leb-za-to-co-napisalem-o-bydgoszczy.html [dostęp: 23.12.2015].

[83] K. Sarniewicz, *„Nie wierzę w całkowite zło bez przyczyny". Rozmowa z autorem książki „Preparator"*, http://www.polskatimes.pl/artykul/3812231,nie-wierze-w-calkowite-zlo-bez-przyczyny-rozmowa-z-autorem-ksiazki-preparator,id,t.html [dostęp: 23.12.2015].

[84] Michał Głowiński zdefiniował mimetyzm formalny jako naśladowanie przez powieściopisarza „innych niepowieściowych form wypowiedzi"; M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Kraków 1997, s. 224–225).

[85] K. Sarniewicz, *Nie wierzę w całkowite zło bez przyczyny". Rozmowa z autorem książki „Preparator",* http://www.polskatimes.pl/artykul/3812231,nie-wierze-w-calkowite-zlo-bez-przyczyny-rozmowa-z-autorem-ksiazki-preparator,id,t.html [dostęp: 23.12.2015].

[86] S. Dąbrowski, *Literatura i literackość: zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977, s. 55.

ny stylistycznej obróbce zapis nagrania na dyktafon. Wyznania mordercy podzielone są na pięć fragmentów, podanych bez wprowadzenia, jakby ich „spisanie" było owocem pięciu spotkań. Taka segmentacja, a także swobodny strumień wywodu (okiełznany jednak kompozycyjnie; morderca powraca do porzuconych wątków) również służą pozorowaniu dokumentu.

W powieściach Orbitowskiego i Wiśniewskiego nie ma mimetyzmu formalnego. *I odpuść nam nasze…* to powieść popularna z wątkiem romansowym, w *Innej duszy* odnaleźć można wzorzec powieści obyczajowej (tło – lata dziewięćdziesiąte XX wieku) i Bildungsroman, przy czym Orbitowski opowiada o dojrzewaniu nie mordercy, tylko jego przyjaciela, postaci fikcyjnej. Jej wprowadzenie – i snucie opowieści głównie z tej perspektywy – pozwoliło pisarzowi wyraźnie zdystansować się do faktów. Spostrzeżenie Dariusza Nowackiego, że Orbitowski posługuje się „techniką narracyjną zbliżoną do reportażu"[87], to konsekwencja sugestii, że *Inna dusza* jest powieścią faktograficzną.

Powoływanie się na wzorzec gatunkowy true crime novel w przypadku serii „Na F/Aktach" należy uznać za chwyt promocyjny. Tę moralną dwuznaczność projektu wydawniczego podkreśliła Karolina Sulej, pisząc, że Klimko-Dobrzanieckiemu udało się umknąć „logice tabloidu", którą zastąpił „logiką literatury"[88]. Medialność tematów znanych z pierwszych stron gazet jest – podobnie, jak w brytyjskim modelu true crime novel – gwarancją interesującej opowieści. Najlepszą marketingowo etykietą gatunkową jest obecnie połączenie kryminału z reportażem – dwóch gatunków dominujących na listach sprzedaży[89]. Dobrym przykładem takiego mariażu jest reportażowa książka znanego autora kryminałów Marka Krajewskiego *Umarli mają głos*, na której okładce podano również nazwisko Jerzego Kaweckiego, sądowego medyka, który posłużył autorowi za eksperta.

Inspirowana faktami (a nie faktograficzna) jest również powieść Marty Szreder. *Lolo*[90] to historia seryjnego mordercy Karola Kota, „wampira z Krakowa", w 1968 roku skazanego na karę śmierci. Zbierając materiały do książki, autorka przeczytała zeznania składane przez mordercę w trakcie trwania śledztwa i relacje z wizji lokalnych, pamiętnik zakochanej w Kocie dziewczyny, publikowane

---

[87] D. Nowacki, *Chętka, by zabić, i już – Orbitowski znów napisał swą najlepszą powieść*, http://wyborcza.pl/1,75475,18128589,Chetka__by_zabic__i_juz____Orbitowski_znow_napisal.html [dostęp: 23.12.2015].

[88] K. Sulej, S. Chutnik, *Spowiedź podwójnego mordercy*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100865,17885016,Spowiedz_podwojnego_mordercy.html [dostęp: 23. 12. 2015].

[89] M. Kube, *Zbrodnia i prawda*, http://www4.rp.pl/artykul/1208690-Zbrodnia-i-prawda.html [dostęp: 23. 12. 2015].

[90] M. Szreder, *Lolo*, Kraków 2015.

w prasie artykuły i wywiad z Kotem przeprowadzony przez Bogusława Sygita. Podążyła też tropem miejskiej legendy, wypytując o Kota krakowian (rozmawiała między innymi z taksówkarzami[91]). Żaden z dokumentów nie został włączony w powieść na prawach cytatu. Tekst publikowany był w odcinkach w „Dzienniku Polskim" (wersja książkowa została zmieniona, nie tylko stylistycznie – autorka zrezygnowała z opatrywania konkretnych scen datami i wskazywania miejsc akcji; prototypem powieści był scenariusz filmu, w wersji drukowanej w prasie dominują jeszcze dialogi), ale z doprecyzowaniem, że to fikcja literacka. Tak, jak Orbitowski w *Innej duszy*, Szreder wykorzystała schemat powieści o dojrzewaniu, budując powieść głównie na serii (domniemanych) obrazków z życia codziennego, a rezygnując na przykład z podawania szczegółów dotyczących śledztwa, które w upowieściowionym czy zbeletryzowanym reportażu na pewno zostałyby uwzględnione. Jak na przykład w *Eleganckim mordercy* Cezarego Łazarewicza, książce o Władysławie Mazurkiewiczu – „upiorze krakowskim" skazanym na karę śmierci (wyrok wykonano w 1957 roku, przez powieszenie). W przeciwieństwie do powieści Szreder, w zbeletryzowanym reportażu Łazarewicza wyraźnie dominuje intencja dziennikarska. Autor ujawnia w tekście swoją obecność. Oznaczone datą „2015" sceny – na przykład w archiwum państwowym, w którym Łazarewicz przeprowadzał kwerendę („W czytelni na drugim piętrze przy jednej z sześciu szkolnych ławek poznaję bliżej pana Władysława"[92]) – relacjonowanie rozmowy z Krzysztofem Kąkolewskim (reportażysta relacjonował proces Mazurkiewicza) czy opis researchu w kamienicy, w której mieszkał morderca, wtajemniczają czytelnika w proces zbierania materiałów do książki. Mają też na celu zaakcentowanie, że Łazarewicz nie tylko opracował literacko źródła, ale i próbował dowiedzieć się o interesującym go temacie czegoś nowego[93].

Zgromadzony w artykule materiał pozwala na rozróżnienie dwóch odmian true crime novel – literackiej i dziennikarskiej. W pierwszej wyjściowy materiał faktograficzny traktowany jest jako fabularny półprodukt. W książkach z serii „Na F/Aktach" zaczerpnięte z akt fakty poddawane są daleko idącej obróbce. Teksty tracą status dokumentu nie tylko przez kontaminowanie faktu z fikcją, również dzięki wykorzystywaniu skonwencjonalizowanych literackich wzorców gatunkowych (mimetyzm formalny *Preparatora* miał, jak sądzę, złagodzić ten efekt) i rezygnacji z redundancji faktograficznej. W odmianie dziennikarskiej

---

[91] B. Zatońska, *„Karol Kot nie był typowym seryjnym mordercą"*, http://www.tvp.info/22848216/karol-kot-nie-byl-typowym-seryjnym-morderca [dostęp: 23.12.2015].

[92] C. Łazarewicz, *Elegancki morderca. Ta sprawa zelektryzowała całą Polskę*, Warszawa 2015, s. 87.

[93] Zasada nowości i aktualności to kryterium pozwalające zaaprobować „reportaż historyczny" („pośredni"); zob. J. Pacławski, *O reportażu i reportażystach*, Kielce 2005, s. 15.

dominuje natomiast intencja reporterska, a zaangażowanie autora w zdobywanie informacji i pozyskiwanie nowych danych jest podkreślane. Różnicę pomiędzy tymi dwoma modelami można wychwycić również w książce Phyllis Frus, wprowadzającej obok nonfictional novels (true-life novels) sformułowanie „pisanie na tematy medialne" („writing about newsworthy subjects")[94].

[94] P. Frus, *The Politics and Poetics…* , p. ix.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

Capote T., *Z zimną krwią. Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1990.

Klimko-Dobrzaniecki H., *Preparator*, Warszawa 2015.

Łazarewicz C., *Elegancki morderca. Ta sprawa zelektryzowała całą Polskę*, Warszawa 2015.

Mailer N., *Pieśń kata*, przeł. B. Jankowiak, t. 1–2, Warszawa 1992.

Orbitowski Ł., *Inna dusza*, Warszawa 2015.

Szreder M., *Lolo*, Kraków 2015.

Wiśniewski J.L., *I odpuść nam nasze…* , Warszawa 2015.

Bibliografia przedmiotowa

Ackroyd P., *Londyn. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2011.

Borowitz A., *Blood & Ink: An International Guide to Fact-based Crime Literature*, Kent–London 2002.

Bulwer Lytton E., *On Art in Fiction*, [w:] *Nineteenth-Century British Novelists on the Novel*, ed. G.L. Barnett, New York 1971, s. 84–108.

Clarke G., *Truman Capote. Biografia*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2008.

Connery T.B., *Discovering a Literary Form*, [w:] *A Sourcebook of American Literary Journalism. Representative Writers in an Emerging Genre*, ed. idem, New York 1992, s. 3–37.

Cuddon J.A., Preston C.E., *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Penguin Books 1999.

Dąbrowski S., *Literatura i literackość: zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977.

Frelik P., *Proza popularna: nowe gatunki*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003.

Frus P., *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and the Timeless*, New York 1994.

Gazda G., *Nowe Dziennikarstwo*, [hasło w:] idem, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 390–392.

Geertz C., *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, [w:] idem, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 17–47.

Głowiński M., *Dokument jako powieść*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 125–142.

Gottlieb A.H., *Media and Cinema*, [w:] *Culture and Customs of the United States*, vol. 2: *Culture*, ed. B.F. Shearer, Westport–London 2008, s. 265–302.

Grobel L., *Rozmowy z Capote'em*, przeł. W. Łyś, Poznań 1997.

Grossman J.H., *Edward Bulwer-Lytton*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, ed. D.S. Kastan, vol. 1, Oxford 2006, s. 308–312.

Historia literatury amerykańskiej XX wieku, red. A. Salska, t. 2, Kraków 2003.

Hollingsworth K., *The Newgate Novel, 1830–1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit 1963.

Huntley J.A., *True Crime Novels*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, ed. J.S. Rubin, S.E. Casper, Oxford 2013, s. 268–269.

Jasińska M., *Zagadnienie biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
Kott J., *Narodziny powieści, albo o Danielu Defoe*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, Warszawa 1991, s. 69–94.
Lewestam H.F., *Historya literatury powszechnej*, t. 3, Warszawa 1865.
Łebkowska A., *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie" 2003, nr 2–3, s. 28–40.
Mitosek Z., *Semantyczne aspekty literatury faktu*, [w:] eadem, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 267–280.
Ostrowski W., *Kalendarz więzienia Newgate – prototyp angielskich pitavali*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica" 1994, nr 36, s. 83–103.
Ostrowski W., *Newgate novel*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 606–607.
Ostrowski W., *Romans II*, [hasło w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 953–955.
Pacławski J., *O reportażu i reportażystach*, Kielce 2005.
Plummer K., *Documents of Life 2. An Invitation to a Critical Humanism*, London–New Delhi 2005.
Siegle R., *Capote's Handcarved Coffins and the nonfiction novel*, „Contemporary Literature" 1984, vol. 25, no. 4, s. 437–451.
Schmid D., *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago 2005.
Schmid D., *True Crime*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, ed. Ch.J. Rzepka, L. Horsley, Wiley-Blacwell 2010.
The New Journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson, New York 1973.
Underwood D., *Journalism and the Novel. Truth and Fiction 1700–2000*, New York 2011.
Voss R.F., *Truman Capote and the Legacy of "In Cold Blood"*, Tuscaloosa 2011.
Watt I., *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.
Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006.
Worthington H., *From the "Newgate Calendar" to Sherlock Holmes*, [w:] *A Companion to Crime Fiction*, ed. Ch.J. Rzepka, L. Horsley, Willey-Blackwell 2010, s. 13–27.
Worthington H., *The Newgate Novel*, [w:] *The Oxford History of the Novel in English*, vol. 3: *The Nineteenth-Century Novel 1820–1890*, ed. J. Kucich, J. Bourne Taylor, New York 2012, s. 122–136.
Żabski T., *Pitaval*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 433.

Źródła elektroniczne

Janusz L. Wiśniewski o spotkaniu z zabójcą Andrzeja Zauchy, http://ksiazki.wp.pl/tytul,Janusz-L-Wisniewski-o-spotkaniu-z-zabojca-Andrzeja-Zauchy,wid,21431,wiadomosc.html?ticaid=115e7d&_ticrsn=3.
Kowalski M., *Łukasz Orbitowski: Ktoś da mi w łeb za to, co napisałem o Bydgoszczy*, http://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/1,48722,18476382,ktos-da-mi-w-leb-za-to-co-napisalem-o-bydgoszczy.html.
Kube M., *Zbrodnia i prawda*, http://www4.rp.pl/artykul/1208690-Zbrodnia-i-prawda.html.

Majak K., *Tomasz Sekielski otwiera wydawnictwo: To nie będzie publicystyka wynikająca z tego, że ktoś nie wziął tabletek*, http://natemat.pl/131695,tomasz-sekielski-wchodzi-w-ryzykowny-biznes.

Nowacki D., *Chętka, by zabić, i już – Orbitowski znów napisał swą najlepszą powieść*, http://wyborcza.pl/1,75475,18128589,Chetka__by_zabic__i_juz____Orbitowski_znow_napisal.html.

Różańska D., *Tomasz Sekielski założył wydawnictwo Od Deski do Deski*, http://www.press.pl/newsy/telewizja/pokaz/47711,Tomasz-Sekielski-zalozyl-wydawnictwo-Od-Deski-do-Deski.

Sarniewicz K., *„Nie wierzę w całkowite zło bez przyczyny". Rozmowa z autorem książki „Preparator"*, http://www.polskatimes.pl/artykul/3812231,nie-wierze-w-calkowite-zlo-bez-przyczyny-rozmowa-z-autorem-ksiazki-preparator,id,t.html.

Sulej K., Chutnik S., *Spowiedź podwójnego mordercy*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100865,17885016,Spowiedz_podwojnego_mordercy.html.

Zatońska B., *„Karol Kot nie był typowym seryjnym mordercą"*, http://www.tvp.info/22848216/karol-kot-nie-byl-typowym-seryjnym-morderca.

http://www.exclassics.com/newgate/ngintro.htm.

http://www.oddeskidodeski.com.pl/o-wydawnictwie.html.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.07

Magdalena Pietrzak

Uniwersytet Łódzki
Instytut Filologii Polskiej, Katedra Historii Języka Polskiego

LITERATURA I LITERAT W PRASIE POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU WYBRANE ZAGADNIENIA

Streszczenie

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na podstawowe relacje, jakie zachodziły między literaturą a dziennikarstwem w prasie polskiej drugiej połowy XIX wieku. W pierwszej części przedstawione zostały najważniejsze etapy w rozwoju prasy polskiej do końca XIX wieku, w drugiej obecność literatury w prasie, natomiast w części trzeciej – na przykładzie aktywności Henryka Sienkiewicza – relacje między twórczością publicystyczną a artystyczną. Sienkiewicz do 1882 roku był aktywnym dziennikarzem – recenzentem, felietonistą i reportażystą. Publicystyka stanowiła cenne doświadczenie w kształtowaniu się stylu pisarza, była też źródłem licznych inspiracji, które z czasem znalazły swoje odzwierciedlenie w twórczości literackiej.

Słowa kluczowe: literatura, dziennikarstwo, prasa, Henryk Sienkiewicz

Summary

Literature and writer in the Polish press of the second half of the 19th century. Selected problems.

The author's aim is to draw attention to the basic connections that were established between literature and journalism in the Polish press of the second half of the 19th century. In the first part of her work the author presents the most important stages in the development of Polish press till the end of that period, in the second one – the presence of literature in the press and in the third one – the relation between artistic and commentary works as exemplified by the writings of Henryk Sienkiewicz. Till 1882 he was an active journalist – a reviewer, columnist and reporter. The writer's commentary works constituted valuable experience in shaping his style and also were the source of numerous inspirations that in the course of time were reflected in his literary works.

Keywords: literature, journalism, press, Henryk Sienkiewicz

Wstęp

Pełne i wieloaspektowe opracowanie zagadnienia sygnowanego w tytule artykułu niewątpliwie wymaga osobnej monografii. XIX wiek, a zwłaszcza jego druga połowa to czas szybkiego rozwoju prasy, przeformułowywania zasadniczych celów przez nią realizowanych, to także czas, kiedy prasa staje się miejscem dyskusji publicznej, miejscem formowania nowych programów społecznych i kulturowych. Już nie tylko literatura, ale zwłaszcza łamy gazet pełnią funkcję bacznego obserwatora i recenzenta codzienności. Obserwacja zmian i przeobrażeń, jakim ulegała prasa na ziemiach polskich, zwłaszcza w okresie najburzliwszych wydarzeń dziejowych XIX wieku, dostarcza współczesnym badaczom ciekawych wniosków dotyczących funkcjonowania samego społeczeństwa. Prasa, zwłaszcza ta codzienna, żyła w symbiozie ze swoimi czytelnikami. Z jednej strony relacjonowała bieżące wydarzenia, a z drugiej, dostarczając odpowiednich treści, odpowiadała na zapotrzebowanie czytelnicze. Najlepiej ową współzależność obrazują przeobrażenia, jakim ulegały gatunki prasowe na przestrzeni wieków[1]. Ale korelacja zmian społecznych i gatunkowych uwidoczniła się znacznie wcześniej, bo już w początkach funkcjonowania prasy codziennej. Roman Pilat[2], dokonując analizy publicystyki literackiej w Polsce, tak pisał o jej początkach:

> Publicystyka zawdzięcza swój początek rozszerzeniu się oświaty w masach społeczeństw. Kiedy ogół zaczyna zajmować się żywiej sprawami publicznymi, a literatura z rąk uczonych przechodzi na własność narodu, wtedy sama książka nie wystarcza potrzebom spotęgowanego ruchu umysłowego. […] Pismo, którego przeznaczeniem jest działać na masy społeczeństwa, musi zdążać o wiele szybciej za biegiem myśli, odzwierciedlać ją w przeróżnych objawach, rozrzucać między szerokie koła publiczności, popularyzować dla ludzi mniej oświeconych, słowem musi przybrać taką formę, któraby mu zapewniała stały przystęp do rąk ogółu – i oto początek pism periodycznych[3].

---

[1] Zob. J.W. Gomulicki, *Dwieście lat polskiej recenzji literackiej*, „Nowe Książki" 1959, nr 24, s. 1474–1489; M. Pietrzak, *Polski felieton dawniej i dziś. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Język a Kultura", t. 23: *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*, red. A. Burzyńska-Kamieniecka, Wrocław 2012, s. 97–104; M. Pietrzak, *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN" 2014, t. LX, 2014, s. 251–262.

[2] Roman Pilat (1846–1906) był historykiem literatury, profesorem uniwersyteckim we Lwowie.

[3] R. Pilat, *Początki publicystyki literackiej w Polsce*, cz. I: *Czasopisma „uczone"*, Lwów 1882, s. 1.

Ze względu na konieczność poczynienia uproszczeń, jakich wymaga forma artykułu, nie zaś opracowania monograficznego, przedmiotem opisu będzie głównie prasa warszawska. W pierwszej części przedstawione zostaną najważniejsze etapy w rozwoju prasy polskiej do końca XIX wieku, w drugiej obecność literatury w prasie, a w części trzeciej – na przykładzie aktywności Henryka Sienkiewicza – zostaną ukazane relacje między twórczością publicystyczną a artystyczną. Wybór autora Trylogii nie jest oczywiście przypadkowy. Pisarz był, przynajmniej do 1882 roku, aktywnym dziennikarzem – recenzentem, felietonistą i reportażystą. Publicystyka stanowiła cenne doświadczenie w kształtowaniu się stylu pisarza, była też źródłem licznych inspiracji, które z czasem znalazły swoje odzwierciedlenie w twórczości literackiej.

Bardziej oczywistą egzemplifikacją relacji między literaturą a dziennikarstwem jest działalność Aleksandra Głowackiego (Bolesława Prusa). Prus jest autorem około tysiąca pięćdziesięciu kronik felietonowych pisanych przez trzydzieści siedem lat dla ponad dziesięciu gazet[4]. Nic więc dziwnego, że nazywany jest kronikarzem Warszawy, a jego *Kroniki tygodniowe* „stały się nieodłączną cząstką życia mieszkańców Warszawy, do której czytelnik był przyzwyczajony i przywiązany, która była jakby jego chlebem powszednim"[5]. Warsztat pisarski, który doskonalił Prus przez prawie czterdzieści lat pracy dziennikarskiej, wykorzystał w twórczości literackiej. Jak słusznie zauważyła Teresa Skubalanka[6] *„Kroniki* były dla Prusa nie tylko znakomitą szkoła obserwacji ówczesnego społeczeństwa, ale także szkołą dostosowywania języka do opisu najróżnorodniejszych tematów. Możliwości te w pełni wykorzystał pisarz w *Lalce* […]". O twórczości publicystycznej Bolesława Prusa napisano wszystko lub niemal wszystko[7]. Wskazywano przy tym na miejsca wspólne w jego działalności dziennikarskiej i literackiej. Ponieważ o Prusie dziennikarzu i literacie wypowiadano się dość często, natomiast prawie nieznana jest działalność publicystyczna autora Trylogii, zdecydowałam, aby właśnie na przykładzie twórczości Sienkiewicza ukazać relacje między twórczością publicystyczną a artystyczną. Ponadto w 2016 roku przypada setna rocznica śmierci pisarza i sto siedemdziesiąta rocznica jego urodzin.

---

[4] Dane przywołuję za: J. Bachórz, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki (wybór)*, oprac. J. Bachórz, t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. XVI.

[5] S. Fita, *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki. Wybór*, t. 1: *1875–1900*, wybór, wstęp i przyp. S. Fita, Warszawa 1987, s. 14.

[6] T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 317.

[7] Wskazówki bibliograficzne i odesłania do nich zawierają: H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1999, s. 547–549; B. Bobrowska, *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, Białystok 1999.

Kilka uwag z historii prasy polskiej[8]

Zaczątki prasy polskiej sięgają końca XV wieku, kiedy zaczęły pojawiać się „jedno- lub kilkukartkowe ulotki, zawierające różne wiadomości z działań kościoła i państwa, a także innych dziedzin życia"[9]. Informacyjny, a z czasem także edukacyjny charakter zachowała prasa periodyczna w swoich początkach, poczynając od „Merkuriusza Polskiego"[10] (1661 rok) i tak zwanych „pism uczonych"[11]. W połowie XVIII wieku zaczęły pojawiać się pierwsze czasopisma reprezentujące typ „prasy obyczajowej" – pisane były językiem bardziej przystępnym i poruszały tematy mogące zainteresować przeciętnego czytelnika[12]. W prasie warszawskiej najważniejszym tytułem był „Monitor" – główny periodyk społeczno-polityczny oświecenia polskiego. Wzorując się na angielskim „Spectatorze", wprowadził nowe formy wypowiedzi, jak artykuł pochwalny, relacje z podróży, satyryczne obrazki obyczajowo-społeczne pisane w stylu nowin gazeciarskich[13]. To publicyści „Monitora", zwłaszcza doświadczeni literacko Ignacy Krasicki czy Franciszek Bohomolec, sprawnie wprowadzili do prasy elementy stylu i poetyki dotąd obecne głównie w literaturze. Utrata niepodległości negatywnie odbiła się na stanie prasy. Nadal nie było prasy codziennej. Dwie tak zwane „stare gazety" warszawskie, tj. „Gazeta Korespondenta" i „Gazeta Warszawska", w okresie Królestwa Kongresowego miały głównie charakter informacyjny. Zawierały orędzia królewskie, akty prawodawcze, drukowały mowy okolicznościowe, wiadomości o nabożeństwach, audiencjach, nominacjach. W dziale zagranicznym znajdowały się przedruki artykułów i wiadomości z prasy zachodnioeuropejskiej (głównie paryskiej, wiedeńskiej, hamburskiej)[14].

---

[8] O historii prasy polskiej pisałam w kontekście przemian felietonu i recenzji w: M. Pietrzak, *Recenzja i felieton…*

[9] W. Giełżyński, *Prasa warszawska 1661–1914*, Warszawa 1962, s. 5.

[10] Pełna nazwa pisma to: „Merkuriusz Polski Ordynaryjny, Dzieje Wszystkiego Świata w Sobie Zamykający dla Informacji Pospolitej".

[11] Pod nazwą „pisma uczone" kryje się prasa specjalistyczna, której pierwsze tytuły zaczęły ukazywać się w połowie XVII wieku w Europie Zachodniej (głównie w Paryżu, Londynie i Rzymie). Przeznaczone były dla wąskiego grona specjalistów i uczonych, dlatego ich nakład był niewielki. Periodyki te służyły szybkiej wymianie informacji i doświadczeń między ówczesnymi uczonymi. Więcej na ten temat: W. Giełżyński, *Prasa warszawska…*, s. 16–24; E. Aleksandrowska, *Czasopiśmiennictwo*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 51.

[12] Zob. W. Giełżyński, *Prasa warszawska…*, s. 25.

[13] O historii „Monitora", zawartości czasopisma, jego redaktorach i realizowanych celach zob. w monografii czasopisma: E. Aleksandrowska, *Wstęp. „Monitor" 1765–1785. Rekonesans dziejów redakcji ideologii*, [w:] *„Monitor" 1765–1785*, wybór, oprac., wstęp eadem, Wrocław 1976, s. III–CXLVI.

[14] Na ten temat zob. W. Giełżyński, *Prasa warszawska…*, s. 94–95.

Ożywienie rynku prasowego, zwłaszcza warszawskiego, nastąpiło w końcu drugiej dekady XIX wieku za sprawą Brunona Kicińskiego[15]. Założył pierwszy w Polsce koncern prasowy. To właśnie on, intuicyjnie wyczuwając potrzeby mieszkańców odradzającej się od 1815 roku Warszawy, zainicjował nowy typ dziennika informacyjnego – gazety dostępnej dla każdego niemalże mieszkańca miasta. Odpowiedzią na taki zamysł wydawniczy był „Kurier Warszawski". Najbardziej rozbudowaną częścią gazety była kronika miejscowa, której celem było informowanie mieszkańców o mniej lub bardziej istotnych wydarzeniach dziejących się w mieście – od pogody, poprzez informacje o charakterze urzędowym, towarzyskim aż po kronikę „Przyjechali do Warszawy", „Wyjechali" czy bieżący repertuar teatralny. Wraz ze zmianą tematyki zmienił się styl wypowiedzi prasowej – przejrzysty, zwięzły, choć niewolny od elementów humorystycznych.

Proces zmian zainicjowany przez Kicińskiego kontynuował Henryk Rzewuski[16]. Wzorując się na prasie zagranicznej, unowocześnił i uatrakcyjnił założony przez siebie „Dziennik Warszawski". Nowością prasową stało się utworzenie odcinka. Była to specjalna rubryka zamieszczona w dolnej części gazety, przeznaczona na publikowanie tekstów literackich, krytycznych czy sprawozdań. Wkrótce miejsce to zajął felieton. W połowie XIX wieku był to subiektywny, przyjmujący najczęściej formę kroniki opis wydarzeń mijającego tygodnia[17]. W ten sposób zrodziła się kronika, czyli najpopularniejsza w drugiej połowie XIX wieku odmiana felietonu. Kronikarzem, a zarazem jednym z współpracowników „Dziennika" został publicysta i literat Wacław Szymanowski. Działem literackim kierował znany krytyk literacki, profesor literatury powszechnej w Szkole Głównej Fryderyk Henryk Lewestam[18].

Ważną, a jednocześnie wpływową osobą w środowisku warszawskich wydawców był Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887), od roku 1859 redaktor „Gazety Codziennej", przemianowanej w 1861 roku na „Gazetę Polską". Konkurując z „Gazetą Warszawską", „Codzienna" – dzięki zaproponowanym przez nowego redaktora zmianom (między innymi zwiększenie formatu, zmiana układu, wprowadzenie nowych rubryk) – znacznie zwiększyła liczbę prenumeratorów z pięciu tysięcy w 1860 do ponad ośmiu tysięcy w 1862 roku[19]. „Gazeta

---

[15] Bruno Kiciński, hrabia (1797–1844) – dziennikarz-wydawca, tłumacz literatury greckiej i rzymskiej, a także Schillera i Byrona, poeta. Więcej na temat B. Kicińskiego i jego działalności dziennikarskiej: W. Giełżyński, *Prasa warszawska…* , s. 118–173.

[16] Henryk Rzewuski, hrabia (1791–1866), prozaik, publicysta, autor cyklu opowieści pod skróconym tytułem *Pamiątki Soplicy*.

[17] O relacjach między odcinkiem, kroniką i felietonem pisałam w artykule: M. Pietrzak, *Odcinek, felieton, kronika – o tradycji gatunku felietonowego*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego" 2009, t. LXV, s. 145–154.

[18] Zob. W. Giełżyński, *Prasa warszawska…* , s. 255–260.

[19] Dane za: *ibidem*, s. 311.

Polska", obok „Gazety Warszawskiej" i „Kuriera Warszawskiego", była w połowie XIX wieku jedną z trzech polskojęzycznych gazet wychodzących w Warszawie, które miały rzeczywisty wpływ na opinię publiczną. Dane liczbowe są istotne, bowiem już pod koniec XIX wieku Warszawa miała dziesięć codziennych pism polskich, pięćdziesiąt dwa tygodniki, dwanaście dwutygodników, dwadzieścia dwa miesięczniki, pięć kwartalników i dwa roczniki[20]. Tak wyraźny wzrost liczby tytułów prasowych mógł być możliwy dzięki rozwojowi przemysłu poligraficznego i handlu księgarskiego[21]. Dość licznie powstawały drukarnie, unowocześniany był park maszynowy (z zagranicy sprowadzano maszyny arkuszowe, z czasem rotacyjne). Rynek prasowy komercjalizował się. Niemalże każdy właściciel większej drukarni wydawał choć jedno czasopismo. Jednak do liczących się i najbardziej wpływowych na rynku poligraficznym należeli: Józef i Gracjan Unger (wydawcy pierwszego czasopisma ilustrowanego „Tygodnika Ilustrowanego", wydawali ponadto, też bogato ilustrowane, pisma: „Wędrowiec", „Biesiada Literacka", „Mucha"), Gustaw Gebethner i Robert Wolff – twórcy pierwszej spółki prasowej (wydawcy „Kuriera Warszawskiego"); kapitał w zakładach drukarskich ulokowali Hipolit i Mieczysław Orgelbrandowie (właściciele między innymi „Kuriera Codziennego" i „Tygodnika Powszechnego"). Do znanych i liczących się w środowisku warszawskich wydawców należeli: Jan Jaworski, Józef Sikorski, Salomon Lewental. Właścicielami wprawdzie nielicznych, ale wpływowych tytułów prasowych byli literaci, dziennikarze oraz naukowcy, na przykład Aleksander Świętochowski „Prawdy" czy Jan Kanty Gregorowicz „Tygodnika Mód i Powieści".

Niestety, postępujący proces komercjalizacji prasy, dążenie do osiągania coraz większych zysków, chęć pozyskiwania nowych prenumeratorów negatywnie odbijały się na jakości niektórych tytułów prasowych. Badacz prasy warszawskiej Zenon Kmiecik tak charakteryzuje to zjawisko:

> Dawało się już w tych czasach zaobserwować zapełnianie gazet nie tylko materiałem możliwie atrakcyjnym, lecz robionym pod gust publiczności. Wyraźnie się również ujawniły w prasie skomercjalizowanej pewne zjawiska, które wpływały na upadek jej autorytetu. Redakcje niektórych dzienników starając się zdobyć jak największą liczbę czytelników podejmowały wątki o posmaku skandali, dawały materiały o tematyce sensacyjnej […][22].

---

[20] Dane za: *ibidem*, s. 361–362; tam też charakterystyka i opis najważniejszych tytułów prasowych.

[21] Jak podaje Zenon Kmiecik, w 1884 roku w Warszawie było: 60 drukarń, 51 litografii, 6 odlewni czcionek, 107 księgarni; zob. Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, Warszawa 1971, s. 14.

[22] *Ibidem*, s. 19.

Uwaga ta w sposób szczególny odnosi się do kurierów (pism brukowych), które, w odróżnieniu od dzienników, częściej zamieszczały informacje sensacyjne czy plotkarskie. Ale walka o nowych czytelników miała także dobre strony. Redakcje wprowadzały nowe działy[23] lub rozbudowywały już istniejące, tworzyły sieci korespondentów zagranicznych (jako pierwszy „Kurier Warszawski"[24]), pozyskiwały dobrych publicystów, a zwłaszcza felietonistów – bowiem ta właśnie rubryka cieszyła się wśród czytelników największą popularnością. Sposobem na zatrzymanie czy pozyskanie nowych prenumeratorów było ponadto zamieszczanie w odcinku dobrych powieści bądź też staranniejsze pod względem językowym przygotowywanie tekstów do publikacji[25]. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że pisarzem, o którego względy zabiegały redakcje różnych pism, był Józef Ignacy Kraszewski. Cieszył się on niezwykłą popularnością nie tylko jako uznany i ceniony pisarz, ale także jako nestor warszawskiego dziennikarstwa. Jako dowód można przywołać fragment korespondencji między Sienkiewiczem a Kraszewskim. Otóż w liście napisanym w grudniu 1881 roku Sienkiewicz jako przyszły redaktor „Słowa" zabiegał o współpracę pisarza, argumentując prośbę w następujący sposób: „Nie potrzebuję Sz[anownemu] Panu tłumaczyć, że dla pisma, które powstaje, zyskanie sobie pióra Sz[anownego] Pana jest rzeczą pierwszorzędnej wagi, mogącą wpłynąć na cały los wydawnictwa"[26].

Przyszłość pokazała, że nie tyle współpraca z Kraszewskim, ile druk *Ogniem i mieczem* zapewnił „Słowu" wzrost czytelników. Niemniej jednak nazwisko Kraszewskiego wśród współpracowników dawało pismu większe szanse na pozyskanie nowych prenumeratorów. Nie dziwi w związku z tym fakt, że redakcja „Tygodnika Ilustrowanego" starała się o wyłączne prawo drukowania publicystyki Kraszewskiego[27].

Obok Kraszewskiego, drugim pisarzem, o którego względy zabiegali wydawcy warszawskiej prasy (zwłaszcza w ostatniej ćwierci XIX wieku), był Bolesław Prus. Jako felietonista „Kuriera Warszawskiego" niewątpliwie przyczynił się do wzrostu nakładu gazety. Jak wspominał Aleksander Kraushar, *Kroniki* Prusa „stanowiły ucztę duchową dla czytelników i utrwaliły szybko rosnącą popularność

---

[23] Redakcja „Nowin" wprowadziła sprawozdania z widowisk sobotnich, programy widowisk niedzielnych, tygodniową kronikę literacką; zob. *ibidem*, s. 54.

[24] *Ibidem*, s. 44.

[25] Wacław Szymanowski, obejmując redakcję „Kuriera Warszawskiego", „wprowadził zasadę starannego opracowania literackiego wpływających do redakcji materiałów"; zob. Z. Kmiecik, *Prasa warszawska…* , s. 38. Była to jedna z reform zaproponowana przez nowego redaktora, mająca podnieść niebezpiecznie spadającą liczbę prenumeratorów „Kuriera".

[26] H. Sienkiewicz, *Listy*, t. III, część pierwsza: *Józef Jankowski – Wincenty Lutosławski*, oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 292.

[27] Zob. Z. Kmiecik, *Prasa warszawska…* , s. 124.

«Kuriera»”[28]. Stanowisko Prusa wypowiedziane czy to w kronice, czy w artykule było odnotowywane i powszechnie komentowane w prasie – i to nie tylko warszawskiej. Jeszcze za życia zaliczony został do „pierwszorzędnych felietonistów europejskich”[29]. Ceniony był zwłaszcza za zdolność widzenia ważnych idei w zdarzeniach codziennych, a nade wszystko za humor i dowcip.

Rozwój rynku wydawniczego przyniósł rozrost prasy specjalistycznej – medycznej, prawniczej – wydawane też były pisma wyznaniowe. Istniały także periodyki przeznaczone dla rzemieślników, jak i dla czytelnika wiejskiego. Popularność zyskiwała prasa kobieca. Oczywiście nie mogło zabraknąć czasopism poświęconych nauce, literaturze czy ogólnie życiu kulturalnemu[30]. W miarę stałymi rubrykami gazet codziennych były wiadomości krajowe i zagraniczne, przeglądy polityczne, recenzje, kronika felietonowa i powieść odcinkowa. Szybko dokonywał się proces profesjonalizacji dziennikarstwa – nie tylko w wymiarze technicznym. Pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku przez warszawską prasę przetoczyła się dyskusja o potrzebie założenia organizacji zawodowej dziennikarzy i literatów.

Miejsce literatury w prasie

Obecność literatury (szeroko rozumianej – nie tylko w postaci tekstów literackich, ale także krytyki literackiej) w prasie wiąże się z reguły z czasopiśmiennictwem specjalistycznym, a ponadto, co oczywiste, z zamieszczaniem czy drukowaniem w prasie utworów literackich. W Polsce pierwsze pisma specjalistyczne w większości ukazywały się w języku niemieckim, z czasem francuskim. Ich zawartość stanowiły artykuły o tematyce literackiej, streszczenia oraz wykazy nowych dzieł. Adresowane były głównie do przebywających w Polsce obcokrajowców i służyły poznaniu nowego kraju, jego przeszłości i kultury. Periodyki *stricte* literackie zaczęły ukazywać się w Polsce w drugiej połowie XVIII wieku, a ich czołowym reprezentantem były „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” (1770–1777)[31]. W „Zabawach” zamieszczano przekłady z literatury francuskiej, niemieckiej i angielskiej oraz utwory debiutujących wówczas najważniejszych poetów doby stanisławowskiej.

---

[28] Cyt. za: J. Bachórz, *Wstęp*, s. XCV.

[29] Jest to opinia wyrażona przez Czesława Jankowskiego; zob. J. Bachórz, *Wstęp*, s. XCVIII.

[30] Ich szczegółowe wyliczenie i charakterystykę zamieszczają wspomniane książki W. Giełżyńskiego i Z. Kmiecika.

[31] Więcej na ten temat w: E. Aleksandrowska, *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” (1770–1777)*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, s. 687–690, oraz podana tam literatura.

W pierwszych latach XIX wieku[32] pismem o charakterze naukowo-literackim był „Pamiętnik Warszawski". Kilkakrotnie wznawiany[33], zamieszczający rozprawy z zakresu literatury (między innymi Kazimierza Brudzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*), prawa, filozofii czy językoznawstwa. W połowie drugiej dekady XIX wieku Franciszek Salezy Dmochowski zaczął wydawać „Bibliotekę Polską – Pamiętnik Umiejętnościom, Historii, Literaturze i Rzeczom Krajowym Poświęcony". Swoje utwory publikowali tu między innymi Antoni E. Odyniec, Bogdan Zaleski. Po upadku powstania listopadowego Franciszek Salezy Dmochowski został wydawcą innego czasopisma o charakterze naukowo-literackim, a mianowicie „Muzeum Domowego" (1835–1839). Żegnając się po pięciu latach z czytelnikami „Muzeum", tak tłumaczył przyczyny zamknięcia pisma:

> Pismo literackie wychodzi u nas w tak małej liczbie egzemplarzy, iż wydawca nie może udzielić współpracownikom odpowiedniego zawdzięczenia. Przyczynami tego są: niestałość i wrodzona czytelnikom pogoń za nowością. Żadne pismo literackie nie przeżyło siedmiu lat. […] Z obrazkowego groszowego pisma przeszedłem na dziennik literacki, którego nie było. Brak ten zastąpi w tym roku „Przegląd Warszawski", który przez młodsze i świeższe pióra redagowany odpowie swemu celowi[34].

Pełna nazwa pisma, o którym wspominał Dmochowski, to „Przegląd Warszawski Literatury, Historii, Statystyki i Rozmaitości" (1840–1842). „Przegląd" prowadził kronikę literacką, drukował utwory między innymi Norwida, Kraszewskiego, Lenartowicza. Najbardziej zasłużonym czasopismem łączącym treści naukowe z literackimi, z jednocześnie najdłuższym stażem (1841–1914) była „Biblioteka Warszawska" – miesięcznik poświęcony naukom, sztukom i przemysłowi. „Biblioteka" zamieszczała reprezentujące wysoki poziom rozprawy naukowe, szkice literackie, recenzje oraz utwory literackie[35]. Podobny charakter miało

---

[32] Szczegółowe omówienie czasopiśmiennictwa literackiego XIX wieku z uwzględnieniem wszystkich zaborów zawiera artykuł hasłowy: C. Gajkowska, *Czasopiśmiennictwo literackie XIX wieku*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 144–156.

[33] Pierwsza redakcja przypada na lata 1801–1805, wówczas pismo nosiło nazwę „Nowy Pamiętnik Warszawski. Dziennik Historyczno-Polityczny, tudzież Nauk i Umiejętności", a redaktorem był Franciszek Ksawery Dmochowski. Pismo wznowił w 1809 roku Ludwik Osiński, wydał dwa roczniki. Trzecie wznowienie miało miejsce w 1815 roku, a wydania podjął się Józef Zawadzki.

[34] „Muzeum Domowe" 1839, nr 12, cyt. za: W. Giełżyński, *Prasa warszawska…*, s. 240.

[35] Więcej informacji na temat „Biblioteki Warszawskiej" zob. C. Gajkowska, *„Biblioteka Warszawska"* [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, s. 92–94.

wydawane w Warszawie w latach 1876–1901 „Ateneum". Pomimo że literatura zajmowała tu dalsze miejsce, bowiem większą troską otaczano naukę, to dział poświęcony literaturze pięknej, zarówno w zakresie publikowanych tekstów, krytyki i wiedzy o literaturze był, jak zaznacza Janina Kulczycka-Saloni, „bardzo bogaty ilościowo i tematycznie"[36]. Warto nadmienić, że głównym recenzentem, krytykiem, autorem szkiców i rozpraw poświęconych literaturze krajowej i powszechnej był Piotr Chmielowski[37].

Kilka słów warto poświęcić dwóm tygodnikom, w których zagadnienia literackie zajmowały znaczące miejsce – są to „Niwa" i „Biesiada Literacka". Dwutygodnik „Niwa" zaczął ukazywać się od 1872 roku, był to organ umiarkowanego odłamu obozu pozytywistycznego (zwłaszcza w pierwszym trzyleciu 1872–1875). Na literacki charakter pisma wskazywał nie tylko podtytuł – „Dwutygodnik Naukowy, Literacki i Artystyczny" – ale grono współpracowników tworzone przez wybitnych pisarzy: Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Teodora Tomasza Jeża czy Piotra Chmielowskiego, autora programowych artykułów dotyczących wizji literatury pozytywistycznej drukowanych na łamach pisma: *Utylitaryzm w literaturze*, *Artyści i artyzm*, *Praca organiczna*.

Drugie z pism – „Biesiada Literacka" – zaczęło wychodzić w 1876 roku. W drugiej połowie XIX wieku było czwartym ilustrowanym czasopismem i z nich wszystkich najtańszym, czym tłumaczy się długą żywotność (wychodziło do 1917 roku) i popularność wśród czytelników. Największe grono czytelników „Biesiady" stanowili przedstawiciele drobnomieszczaństwa i uboższej inteligencji. Potrzeba dostosowania poziomu artystycznego i merytorycznego pisma do gustów czytelniczych negatywnie odbiła się na jego poziomie. Pismo pod względem ideowym niechętne było tendencjom pozytywistycznym, nic więc dziwnego, że dzieła pisarzy kojarzonych z nurtem pozytywistycznym nie były tam drukowane. Na łamach „Biesiady" pojawiały się inne nazwiska, m.in. Michała Bałuckiego, Jadwigi Łuszczewskiej-Deotymy, Józefa Blizińskiego. Współpracownikiem był Kraszewski, który miał stałą rubrykę *Listy z zakątka*. Na łamach tygodnika drukowana była ostatnia powieść historyczna Sienkiewicza *Na polu chwały*.

Oprócz czasopism specjalistycznych tematyka literacka obecna była także w prasie codziennej. Fakt ten nie dziwi, zwłaszcza że pierwszymi dziennikarzami i redaktorami byli właśnie literaci. Ale także w okresie największego rozwoju

---

[36] J. Kulczycka-Saloni, *„Ateneum"*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, s. 47.

[37] Piotr Chmielowski (1848–1904) – krytyk i historyk literatury; doktorat uzyskał na uniwersytecie w Lipsku w 1874 roku, aktywnie uczestniczył w formowaniu się ruchu pozytywistycznego, współpracował w wieloma warszawskimi pismami: „Przeglądem Tygodniowym", „Biblioteką Warszawską", „Opiekunem Domowym", „Niwą", w latach 1881–1897 redaktor „Ateneum".

prasy, czyli w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, stanowili oni znaczący procent wśród dziennikarzy. Witold Giełżyński w swojej monografii poświęconej prasie warszawskiej zaznacza, że „na przełomie XIX i XX w. – nie ma dziennikarza, który by nie tytułował się i nie uchodził za literata"[38]. I choć z pewną dezaprobatą wypowiada się o rzeczywistych zdolnościach pisarskich literatów, to nie ulega wątpliwości, że dla tych największych praktyka dziennikarska stanowiła niezastąpiony warsztat sztuki pisarskiej.

Bodaj pierwszym dziennikiem, który deklarował połączenie wiadomości politycznych z literackimi była „Gazeta Polska" (wychodząca w Warszawie od grudnia 1826 roku). Redakcja dokładała starań, aby na bieżąco zamieszczane były sprawozdania z wydarzeń kulturalnych oraz recenzje literackie. Największą poczytność osiągnął za czasów redaktorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego (lata sześćdziesiąte XIX wieku) oraz Edwarda Leo (lata sidemdziesiąte XIX wieku). To Edward Leo odnowił współpracę z Henrykiem Sienkiewiczem, który dla „Gazety" pisał cieszące się dużą popularnością wśród warszawian felietony z cyklu *Chwila obecna*[39]. Dobrym pomysłem Leo było wysłanie Sienkiewicza do Ameryki jako korespondenta „Gazety". Nadsyłana przez pisarza korespondencja drukowana była jako *Listy z Ameryki* i przysporzyła pismu kolejnych czytelników.

Nie do przecenienia, jeśli chodzi o promocję czytelnictwa i samą obecność literatury na łamach prasy, było wprowadzenie w 1851 roku odcinka powieściowego. Innowacji tej dokonał hr. Henryk Rzewuski w założonym przez siebie „Dzienniku Warszawskim". Sam pomysł nie był oryginalny, Rzewuski wzorował się na prasie zachodniej. Dobór powieści rządził się określonym zasadami – na początku były to powieści w znacznej mierze tłumaczone:

> Starano się przede wszystkim o rzeczy silnie na nerwy działające – o strasznie fantastyczne historie, ale zawsze wyznać to trzeba w zasadzie swojej moralne, nieposzlakowanej czystości. Odpowiadało to dobrze potrzebom umysłowym epoki, która pod świeżem wrażeniem poezyi romantycznej, lubowała się w cudnościach, potrzebowała efektów gwałtownych mniej zwracając uwagę na piękności delikatne, lub na subtelności psychiczne, w obecnych nawet najdrobniejszych powieściach, tak ważną grające rolę[40].

---

[38] W. Giełżyński, *Prasa warszawska…* , s. 390.

[39] O współpracy Sienkiewicza z „Gazetą Polską" oraz o pisanych tam felietonach więcej w książce: M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku (na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego)*, Łódź 2013.

[40] *Felietony gazet naszych. Kilka uwag krytycznych*, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 22, s. 171.

Z czasem coraz częściej w odcinkach zaczęły pojawiać się powieści rodzimych twórców, między innymi Józefa Korzeniowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego czy Zygmunta Kaczkowskiego. Warto dodać, że powieść odcinkowa (zwana także felietonową) była tak celowo konstruowana, by zaciekawiać czytelnika i zachęcać do kupowania kolejnego numeru pisma. Wróćmy do już przywoływanego artykułu z 1867 roku, w którym znajdujemy taką oto charakterystykę francuskiego felietonu powieściowego:

> Felieton więc powieściowy pisze się na obstalunek, z tym warunkiem, aby przy końcu zostawiał coś niedopowiedzianego, coś palącego ciekawość czytelnika do dalszego ciągu.
> Niektórzy autorowie francuscy nabyli w tej felietonowej szermierce wprawy, iż stosownie do woli wydawcy dziennika, mogą skracać lub do nieskończoności przedłużać swój utwór. Wydawcy zaś baczą pilnie na to czy powieść robi, lub nie robi wrażenia na czytelnikach. W pierwszym razie znacznie się ona przedłuża, w drugim kończy na kilku numerach[41].

Strategia zaciekawiania czytelnika przynosiła określone profity w postaci wzrostu nakładu. Warto przywołać dane liczbowe. Kiedy warszawskie „Słowo" (od 1883 roku) zaczęło drukować w odcinkach *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza, liczba prenumeratorów wzrosła do około dziesięciu tysięcy, „Tygodnik Ilustrowany" w latach drukowania *Krzyżaków* zwiększył nakład z ośmiu do dwudziestu tysięcy. Z kolei o popularności *Lalki* w „Kurierze Codziennym" tak pisał w „Ateneum" Piotr Chmielowski:

> Kiedy największa z dotychczasowych kompozycji powieściowych Bolesława Prusa ukazywała się w odcinku „Kuriera Codziennego", czytelnicy interesowali się nią gorączkowo i szturmowali do redakcji energicznie, jeżeli w ogłaszaniu jej zachodziły dłuższe przerwy, co się, nawiasem mówiąc, zdarzało dość często […][42].

Obecność odcinków powieściowych w codziennej prasie skłaniała publicystów do prowadzenia dyskusji nad stanem literatury, jej poziomem, rolą w społeczeństwie. Przeprowadzane były rozbiory krytyczne powieści, w niektórych przypadkach podawano w wątpliwość słuszność druku niektórych dzieł – zwłaszcza tych tłumaczonych. Oto wybrany fragment takiej krytycznej oceny:

> Język p. Szwarc jest językiem praczek i garderobiannych. Wielkie damy piszą u p. Szwarc listy miłosne tak naiwne, jakichby się nie powstydziła jaka Liseta z Przedmieścia, lub Julka ze Starego Miasta. Czułość i sentymentalizm buchają zewsząd jak

---

[41] *Ibidem*, s. 180.

[42] P. Chmielowski, *„Lalka" Bolesława Prusa*, „Ateneum" 1890, t. I, z. 3, s. 471.

> woda z pompy… I to wszystko ku zadowoleniu naszej publiki. […] Zadawaliśmy sobie pytanie, jakie względy kierowały tłumaczem tej powieści, że ją przekładał i redakcją, że ją pomieściła?[43]

Oprócz wspomnianej „Gazety Polskiej", dziennikiem dbającym o wysoką jakość drukowanych powieści, jak i publikowanych felietonów było „Słowo", zwłaszcza za czasów redaktorstwa Henryka Sienkiewicza. Litwos przykładał szczególną wagę do jakości publikowanych powieści, zwłaszcza tych tłumaczonych. Niejednokrotnie sam pracował nad wygładzeniem stylu tłumaczeń[44]. Ponadto był autorem rubryki *Mieszaniny artystyczne i literackie*[45], która to rubryka w całości była poświęcona tematyce kulturalnej. Zawierała głównie recenzje książek oraz sprawozdania z wystaw malarskich. Zenon Kmiecik w swojej monografii prasy doby pozytywizmu podkreśla, że na tle innych gazet warszawskich działy literacko-naukowe „Słowa" były starannie redagowane:

> Starano się w nich zarejestrować wszystkie objawy życia literackiego i naukowego na ziemiach polskich. Należy uznać za duży sukces redakcji pozyskanie do współpracy wybitnych literatów i naukowców. Wywarło to niewątpliwy wpływ na zainteresowanie społeczeństwa polskiego narodową literaturą, sztuką i nauką. […] „Słowo" ponadto wyróżniało się ze wszystkich dzienników starannym opracowaniem zamieszczanych materiałów[46].

Widzimy zatem, że obecność pisarzy, literatów, osób naukowo zajmujących się literaturą miała pozytywny wpływ na jakość języka i poziom merytoryczny zamieszczanych artykułów. Warto, już tylko na marginesie, zaznaczyć, że dość często artykuły o treści specjalistycznej, ale z zamysłem popularyzatorskim, były pisane przez naukowców. Na przykład współpracownikami „Słowa" byli profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego, między innymi Józef Kleczyński, Józef Mycielski, Jan Rostafiński.

---

[43] *Ibidem*, s. 188.

[44] Zob. Z. Kmiecik, *Prasa warszawska…* , s. 61.

[45] Rubryka ta została przeniesiona z „Niwy", w której ukazywała się w latach 1879–1881 pod nieco zmienionym tytułem *Mieszaniny literacko-artystyczne*. Więcej na ten temat: M. Pietrzak, *Między felietonem a recenzją – o przynależności gatunkowej „Mieszanin literacko-artystycznych" Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Cum reverentia, gratia, amicitia... Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Bogdanowi Walczakowi*, red. J. Migdał, A. Piotrowska-Wojaczyk, t. II, Poznań 2013, s. 605–613.

[46] Z. Kmiecik, *Prasa warszawska…* , s. 73.

Pisarz i dziennikarz. Casus Henryka Sienkiewicza

Skoro łamy gazet tak licznie w XIX wieku zapełniały artykuły pisane przez mniej lub bardziej znanych literatów, w oczywisty sposób nasuwa się pytanie o wpływ doświadczenia dziennikarskiego na działalność *stricte* literacką, a także obecność kategorii literackich w tekstach publicystycznych. Temat to szeroki i na pewno nie do zrealizowania w kilku akapitach. Tym bardziej że nawet próby uogólnienia zagadnienia powinny być poprzedzone analizami twórczości przynajmniej kilku pisarzy. W swoich rozważaniach posłużę się przykładem Henryka Sienkiewicza. Twórczość literacka polskiego noblisty jest znana i już w znacznej części opisana i zanalizowana, w przeciwieństwie do jego działalności publicystycznej. Przypomnijmy, że Sienkiewicz jako dziennikarz zadebiutował w 1869 roku, pisząc do „Przeglądu Tygodniowego" recenzję teatralną. Miał wówczas dwadzieścia trzy lata i był studentem Szkoły Głównej. Kolejne teksty to studia literackie, pierwsze poświęcone Mikołajowi Sępowi-Szarzyńskiemu, a drugie Kasprowi Miaskowskiemu. Jeszcze zanim Sienkiewicz rozpoczął stałą współpracę z „Gazetą Polską" na stanowisku felietonisty, pisywał recenzje do warszawskich czasopism – „Wieńca" (recenzja *Pana Graby* Elizy Orzeszkowej) oraz „Niwy" (*Kurs historii wieków średnich* Tadeusza Korzona). Jako felietonista zadebiutował w marcu 1873 roku, redagując rubrykę „pod kreską" pod przewrotnym tytułem *Bez tytułu*. Jego debiut pisarski przypadł na 1872 rok, kiedy dwutygodnik „Wieniec" drukował w odcinkach powieść *Na marne*. Dzieło to znalazło uznanie w oczach Kraszewskiego, który w liście stwierdził: „Powieść *Na marne* pisana jest wybornie. Czytałem ją z wielkim zajęciem i jednym, szczerym słowem mogę powiedzieć to tylko, że rzadko pierwsza praca tak jest dojrzałą"[47]. Talent pisarski Sienkiewicza dopiero się rozwijał, jednakże już w początkach działalności publicystycznej okazał się przeszkodą w wypełnianiu obowiązków felietonisty. Redaktor naczelny „Gazety Polskiej" Józef Sikorski wykreślał te bardziej literackie fragmenty Sienkiewiczowskich tekstów. Oto jak pisarz wspominał początki swojej pracy w redakcji dziennika:

> Pisywałem kroniki dla jednego z redaktorów, który całą swą postacią uosabiał bóstwo zwane w starożytności: Jupiter tonans… Byłem młodszy znacznie i pisywałem – Bóg widzi – jak umiałem najlepiej… Co sobota przelewałem cały liryzm mej młodej duszy w czterysta wierszy kroniki, w piątek odczytywałem te liryczne kroniki na sesji… i cóż powiecie: oczy mojego redaktora zachodziły krwią, broda rozwiewała się na pół horyzontu, a z głębi tej brody wychodził grzmiący głos: – Mój panie! ja nie proszę pana o poezje! mnie trzeba faktów!… – Panie – odpowiedziałem

[47] Cyt. za: J. Szczublewski, *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, Warszawa 2006, s. 21.

– skądże ich wezmę, przecież to nie ode mnie zależy! – Mnie trzeba faktów! – grzmiał redaktor – ja się nie łapię na pięknobrzmiące frazesy […][48].

Współpraca z Sikorskim nie układała się po myśli początkującego felietonisty. Sienkiewicz rozstał się z redakcją „Gazety" w grudniu 1873 roku. Po odejściu z „Gazety" przystąpił do spółki z Mścisławem Godlewskim oraz Julianem Ochorowiczem i w połowie 1874 roku wykupili podupadający dwutygodnik „Niwa". W nim też prowadził dział literacki, a niekiedy zastępował Bolesława Prusa pisującego regularnie felietony w cyklu *Sprawy bieżące*. Kiedy w „Gazecie Polskiej" doszło do zmiany redaktora i posadę tę objął Edward Leo, na stanowisko felietonisty powrócił Sienkiewicz. Felietony ukazujące się w cyklu *Chwila obecna* przyjmowały typową wówczas formę kroniki, koncentrując się głównie na wydarzeniach z życia Warszawy. Był to najobszerniejszy z cyklów felietonowych pisanych przez Sienkiewicza i zarazem najciekawszy pod względem artystycznym. Równolegle z pracą kronikarza młody dziennikarz rozwijał swoją działalność jako recenzent. Jego krytyczne sprawozdania zarówno literackie, jak i teatralne ukazywały się w „Bluszczu", „Przeglądzie Tygodniowym", a także rodzimej „Niwie" i „Gazecie Polskiej". W 1876 roku „Gazeta" wysłała swojego felietonistę do Ameryki, skąd nadsyłał korespondencje drukowane przez dziennik w cyklu *Listy z podróży do Ameryki*. *Listy* dostarczały czytelnikom „Gazety" wiele informacji na temat Stanów Zjednoczonych, a samemu autorowi przyniosły sławę, jakiej jeszcze nie doznał. Po powrocie z Ameryki Sienkiewicz wznowił współpracę z „Niwą", pisząc kronikę poświęconą wyłącznie wydarzeniom kulturalnym – był to cykl nieregularnie wychodzących *Mieszanin literacko-artystycznych*. Po założeniu „Słowa" kronika tam właśnie została przeniesiona. Na *Mieszaniny* składały się między innymi informacje o wystawach malarskich, sprawozdania z odczytów i premier teatralnych, opinie o literaturze polskiej i europejskiej – z reguły przyjmujące postać recenzji[49]. Czynnym publicystą był Sienkiewicz do 1882 roku. Choroba żony oraz intensywny czas pracy nad *Ogniem i mieczem* zmusiły pisarza do porzucenia pisania dziennikarskiego. I choć dorobek publicystyczny Sienkiewicza, choćby w porównaniu z działalnością kronikarską Bolesława Prusa, może wydawać się dość skromny, to jednak nie można nie docenić roli tegoż dorobku w kształtowaniu się talentu pisarskiego późniejszego laureata literackiego Nobla. Formy dziennikarskie, jakie uprawiał Sienkiewicz, a więc felieton, recenzja czy reportaż, stanowiły doskonałą szkołę stylu. Były to gatunki, które akceptowały, a nawet wymuszały subiektywne ujęcie rzeczywistości. Subiektywizm z kolei sprzyjał swobodzie stylistycznej. Gdy tak jak Sienkiewicz ma się talent pisarski i swoistą wrażliwość widzenia rzeczywistości, efekty pracy twórczej

[48] *Ibidem*, s. 111.

[49] Więcej na ten temat zob. M. Pietrzak, *Między felietonem a recenzją…*

przybierają mistrzowską formę. Przywołajmy znamienny przykład. W czwartym felietonie, jaki ukazał się w „Gazecie Polskiej" (jeszcze za czasów, kiedy redaktorem był Sikorski), Litwos w następujący sposób odmalował starcie wojsk króla Sobieskiego z wojskami tureckimi przedstawione na obrazie *Bitwa pod Wiedniem* Józefa Brandta:

> P. Brandt wybrał tę chwilę, w której król, dostrzegłszy wahanie się Turków, dla ostatecznego ich złamania puścił w zamęt bojowy decydujące zawsze hufce strasznej husarii. Rozbite, jakby uderzeniem piorunu, na dwie połowy szeregi tureckie rozwarły się w szeroką ulicę, przez którą, niby huragan, biegną skrzydlate pułki z całą grozą i przerażającym majestatem, niszcząc, łamiąc i tratując wszystko po drodze. Ludzie, wielbłądy, konie albo padają pod uderzeniami wyciągniętych lasem kopii, albo w niepojętym bezładzie na próżno szukają w ucieczce ratunku. Przewracające się namioty, furia zwycięzców, trwoga malująca się w rysach i ruchach pobitych, zamęt, dym, blaski wystrzałów – słowem, wszystko, co stanowi charakterystykę bitwy, uchwycone i oddane z niezrównanym mistrzostwem. Zda się, że słychać jęki, rżenie i tętent koni, huk strzelby, wrzaski bojowe[50].

Obrazy metaforyczne, rozbudowane porównania, wyliczenia, określenia dźwiękonaśladowcze itp. to przecież środki, które wprowadzi Sienkiewicz do Trylogii, by z epickim rozmachem kreować sceny batalistyczne[51]. Przywołajmy tylko jeden z licznych cytatów egzemplifikujących tę metodę opisu:

> Krzyki oficerskie: „Naprzód" i *„Gott mitt uns!"*, zagrzmiały jak burza i stał się cudny widok. Na rozległej gródzi pędził bezładny i pomięszany czambuł wprost do zasypywanego kulami brodu i rwał, jakby go skrzydła niosły. Każdy ordyniec przyległ był do konia, rozpłaszczył się, pochował w grzywie i karku, tak iż gdyby nie chmura strzał lecących ku rajtarii, rzekłbyś, iż same konie bez jeźdźców biegną; za nimi z hukiem, krzykiem i tętentem biegł lud olbrzymi, migocąc wzniesionymi w prawicach mieczami[52].

Działalność recenzencka, zwłaszcza pisanie sprawozdań z wystaw malarskich, konieczność opisywania treści obrazów, była także szkołą doskonalenia opisu natury. Sienkiewicz, chcąc przybliżyć czytelnikowi sposób, w jaki malarz starał się odwzorować naturę w jej pięknie, oryginalności, ale i zmienności, wykorzystywał środki właściwe literaturze. Stąd opisy Sienkiewiczowskie zapełniają

---

[50] H. Sienkiewicz, *Sprawy bieżące*, [w:] idem, *Dzieła*, t. XLVII, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 43.

[51] Zob. M. Pietrzak, *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Łódź 2004, zwłaszcza s. 199–248.

[52] H. Sienkiewicz, Potop, t. III, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, Wrocław 1991, s. 308.

epitety, metafory, personifikacje, porównania. W licznych odmianach i formach wykorzystywane jest słownictwo wartościujące i cechy konotacyjne wyrazów. Oto fragment opisu obrazu *Kaprea za Tyberiusza* jednego z ulubionych malarzy Litwosa, Henryka Siemiradzkiego:

> Ponury krajobraz dopełnia w mistrzowski sposób wrażenia. Blade, rozpierzchnięte światła wydobywają z cienia ponure zarysy skał; w ciemnym gardle wąwozów pochodnia rzuca czerwone, pogrzebowe blaski na dalszą grupę. Morze jest jeszcze ciemne, surowe – w dali płoną ognie na świątyni – na wschodzie widać pierwsze blaski świetliste. Widno jest na tyle, że widać już wszystko: wyrazy twarzy, trupy i pokrwawione prześcieradła, ten jednak półmrok, ta tajemniczość, ta bladość światła walczącego jeszcze z cieniem – wszystko to jest tak tragiczne, iż czuje się dreszcz mimowolny. A jednak przykuwa i pociąga mimowolnie tajemniczym jakimś urokiem dzikiej poezji[53].

I dla porównania przywołajmy pochodzący z opowiadania *Pójdźmy za Nim!* fragment opisu przyrody:

> Tymczasem owe obłoki, które od rana wytaczały się na widnokrąg, przysłoniły słońce. Odległe wzgórza i skały świecące w blasku zgasły. Świat zmierzchł. Złowrogi, miedziany mrok ogarnął okolicę i w miarę, jak słońce zasuwało się głębiej za zwały chmur, gęstniał coraz bardziej. Rzekłbyś, że ktoś z góry przesiewał na ziemię czerwonawą ciemność, gorący wiatr uderzył raz i drugi, potem ścichł. Powietrze stało się parne[54].

Rację mają zatem ci badacze twórczości Sienkiewicza, którzy w nastrojowych opowieściach obrazów dostrzegli wprawki do późniejszych opisów literackich[55].

Twórczość publicystyczna, zwłaszcza recenzencka, doskonaliła nie tylko warsztat pisarski Litwosa, ale – ze względu na konieczność relacjonowania bieżącej działalności wydawniczej i oceny samych dzieł – wyczulała na wartości artystyczne powieści. To Sienkiewicz jako początkujący recenzent wskazał kryteria oceny dzieła literackiego[56]. W recenzowanych utworach ocenie poddawał styl, kompozycję, fabułę, zwracał uwagę na ich użyteczność społeczną. Zgodnie z poetyką realistyczną obowiązującą w dobie pozytywizmu prezentowane w powieści zdarzenia i postaci powinny podlegać zasadzie prawdopodobieństwa życiowego.

---

[53] H. Sienkiewicz, *Wiadomości bieżące II*, [w:] idem, *Dzieła*, t. LII, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 241.

[54] H. Sienkiewicz, *Nowele*, t. III, Warszawa 1989, s. 80, *Pisma wybrane*, t. III.

[55] Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. eadem, Toruń 1996, s. 113–140.

[56] Chodzi o recenzję *Pana Graby* Elizy Orzeszkowej, która to recenzja ukazała się na łamach „Wieńca" w 1872 roku.

Zasada ta odnosiła się także do języka utworu, który powinien być barwny, charakterystyczny, obrazowy – w każdym razie dostosowany do tematyki i spraw poruszanych w dziele. Dlatego też z takim entuzjazmem wypowiadał się o komedii Józefa Korzeniowskiego pt. *Stary mąż*:

> A na koniec, cóż bo to i za język! co za swojskość a jędrność, a siła i zdrowie! Kto dziś pisze i kto dziś potrafi między młodszym pokoleniem tak pisać po polsku? Dziś zrobiliśmy z języka po trochu miejskiego paniczka w krótkim surduciku, obcisłych majteczkach, o długich paznokciach i szkiełku w oku. Wygadany jest, bo jest, ale szczebiocze z lada powodu jak białogłowa, i szczebiocze cienkim głosikiem, o lada czym i lada co – a papląc miesza wyrazy Bóg wie jakie i Bóg wie skąd rodem. Język Korzeniowskiego to pleczysty wieśniak – obywatel ze zdrowiem, czerstwością i siłą na obliczu – mówi tyle, ile potrzeba – nie więcej ani mniej – ale mówi jędrnie i słowa przepełnione wielmożną treścią ważne są – i czujesz je, kiedy ci w ucho wpadają[57].

Wypowiadane uwagi dotyczące treści i formy recenzowanych powieści Sienkiewicz odnosił także do swojej twórczości. To autor Trylogii uważany jest za twórcę „opartego na zasadzie realizmu językowego modelu archaizacji języka powieści historycznej[58]. Jak dowodzi Bogdan Walczak: „Realizm ten nie ogranicza się do naśladowania języka odtwarzanej epoki «w ogóle», lecz odbija także zróżnicowanie tego języka pod względem funkcjonalno-stylistycznym, socjalnym i terytorialnym"[59]. Co oznacza, że język bohaterów Trylogii oddaje w pełni cechy socjolektu szlacheckiego (z jego wewnętrznym zróżnicowaniem).

Pisząc o wpływie twórczości publicystycznej na literacką, warto zauważyć, że recenzowana powieść, książka historyczna czy dzieło malarskie stawały się dla Sienkiewicza źródłem inspiracji dla twórczości artystycznej. Nie ulega wątpliwości, że jako przyszły autor Trylogii inspiracje czerpał z malarstwa historycznego Jana Matejki i Józefa Brandta czy opracowań historycznych, m.in. *Szkiców historycznych* Ludwika Kubali, które recenzował dla „Niwy" w 1880 roku. W swojej recenzji *Szkiców* Sienkiewicz uznał Kubalę za historyka-malarza, gdyż: „Słowa jego nabierają barw i plastyki. Zamiast czytać o oblężeniu [mowa o oblężeniu Zbaraża – M.P.], widzimy je jakby świadkowie naoczni. Jest w tej obronie jakieś tragiczne prostactwo, podnoszące do wysokiego stopnia realność wrażeń, jakie sprawia każdy opis"[60].

---

[57] H. Sienkiewicz, *Szkice literackie II*, [w:] idem, *Dzieła*, t. XLVI, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 127.

[58] B. Walczak, *Sienkiewicz w dziejach języka polskiego*, [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 134.

[59] *Ibidem*.

[60] H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] idem, *Dzieła*, t. L, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 128.

Zachwyt Sienkiewicza dziełem Kubali podkreślają inne waloryzujące określania. Jego talent określa jako prawdziwy, „umiejący zamiast cieniów tworzyć kształty”[61], wszystko to sprawia, że czytelnikowi „serce bije w oczekiwaniu, co się stanie”[62]. A przywołując i komentując kolejne cytaty *Szkiców*, stwierdza: „Doprawdy, jest to powieść, która się sama pisze”[63]. Trudno nie przełożyć fascynacji Litwosa dziełem Kubali na wkrótce mającą powstać pierwszą część Trylogii. Biograf Sienkiewicza Józef Szczublewski tak skomentował recenzję *Szkiców*:

> Tej jesieni Zbaraż i zwycięstwo polskie w bitwie pod Beresteczkiem weszło do zamysłu przyszłej powieści. Miną jeszcze dwa lata, zanim zacznie ją pisać, lecz przecież „ścisłość opowiadania” może uzyskać tylko po długim wczytywaniu się w dokumenty z tamtego czasu, o którym z gimnazjum pamięta, że „była to epoka krwawa i naród cały był na koniu, w polu”[64].

Dostrzeżony przez Sienkiewicza u Kubali barwny i plastyczny styl opisu przeszłości widoczny będzie w *Ogniem i mieczem*. Język i styl Trylogii stanie się też przedmiotem studiów językoznawczych[65]. Jej autora powszechnie uznaje się za twórcę wzorca powieści historycznej „opartej na studiach źródłowych, a więc z ambicjami archaizacji autentycznej”[66]. Sposób ewokowania historycznej rzeczywistości był dla ówczesnych czytelników Trylogii tak wiarygodny, że jej bohaterów traktowano jak autentyczne postaci. W trakcie drukowania powieści w odcinkach dochodziło do zabawnych sytuacji i nieporozumień. „Na przykład […] warszawskie czytelniczki interweniowały u autora o względy dla bohaterów, modlono się za pomyślność przeprawy Skrzetuskiego, za Podbipiętę zamawiano żałobne nabożeństwa […]”[67].

Henryk Sienkiewicz jako recenzent cenił sobie twórców – zarówno malarzy, jak i pisarzy – podejmujących tematy historyczne. Najwyższą ocenę zyskiwali ci, którzy potrafili wczuć się w klimat opisywanych czasów, bowiem jak twierdził Litwos w jednej z recenzji: „Tak w utworach literackich, jak i artystycznych jedną by tylko wskazówkę można uważać za pewnik: że o tym się pisze lub to się maluje najlepiej, co się odczuwa najgłębiej”[68].

---

[61] *Ibidem*, s. 129.

[62] *Ibidem*.

[63] *Ibidem*, s. 132.

[64] J. Szczublewski, *Sienkiewicz…* , s. 98–99.

[65] Zob. między innymi A. Wilkoń, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Kraków 1979; M. Pietrzak, *Językowe środki…* i zamieszczona tam bibliografia.

[66] T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka…* , s. 350.

[67] B Mazan, *Wstęp*, [w:] H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. I, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, Wrocław 1990, s. 105.

[68] H. Sienkiewicz, *Wiadomości bieżące I*, [w:] idem, *Dzieła*, t. LI, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 173–174.

Wydaje się, że sukces powieści Sienkiewicza, jego uznanie poza granicami Polski poświadczone Nagrodą Nobla, świadczy, że potrafił „odczuwać najgłębiej to, o czym pisał".

Poszukiwanie wzajemnych zależności między działalnością publicystyczną Sienkiewicza a jego twórczością artystyczną może dostarczyć jeszcze wielu ciekawych odkryć, odsłonić tajniki jego niedościgłego stylu. Kończąc ten wątek, przywołam słowa łódzkiego badacza twórczości Sienkiewicza:

> Publicystyka Sienkiewicza często więc stanowi nieoszacowane źródło, odsłaniające tajniki i rudymenty jego pisarstwa w zakresie ideałów, poglądów, upodobań tematycznych i estetycznych (np. związanych z malarstwem transponowanym na tworzywo literackie), skłonności do podejmowania określonych motywów i rozwiązań fabularnych […], preferencji światopoglądowych[69].

[69] B. Mazan, *Z tajników i powszechników sztuki pisarskiej Sienkiewicza*, [w:] *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu? Warszawa–Kiejdany–Łuck–Zbaraż–Beresteczko*, koncepcja i red. nauk. T. Bujnicki, J. Axer, Warszawa 2007, s. 219.

BIBLIOGRAFIA

Aleksandrowska E., *Czasopiśmiennictwo*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 50–58.

Aleksandrowska E., *Wstęp. „Monitor" 1765–1785. Rekonesans dziejów redakcji ideologii*, [w:] *„Monitor" 1765–1785*, wybór, oprac., wstęp eadem, Wrocław 1976, s. III–CXLVI.

Aleksandrowska E., *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" (1770–1777)*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 687–690.

Bachórz J., *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki (wybór)*, oprac. J. Bachórz, t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. V–CVIII.

Bobrowska B., *Bolesław Prus – mistrz pozytywistycznej kroniki*, Białystok 1999.

Chmielowski P., *„Lalka" Bolesława Prusa*, „Ateneum" 1890, t. I, z. 3, s. 471–483.

Felietony gazet naszych. Kilka uwag krytycznych, „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 22, s. 171–172.

Fita S., *Wstęp*, [w:] B. Prus, *Kroniki. Wybór*, t. 1: *1875–1900*, wybór, wstęp i przyp. S. Fita, Warszawa 1987, s. 5–18.

Gajkowska C., *„Biblioteka Warszawska"*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 92–94.

Gajkowska C., *Czasopiśmiennictwo literackie XIX wieku*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 144–156.

Giełżyński W., *Prasa warszawska 1661–1914*, Warszawa1962.

Gomulicki J.W., *Dwieście lat polskiej recenzji literackiej*, „Nowe Książki" 1959, nr 24, s. 1474–1489.

Kmiecik Z., *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864–1885)*, Warszawa 1971.

Kulczycka-Saloni J., *„Ateneum"*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 46–48.

Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1999.

Mazan B., *Wstęp*, [w:] H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. I, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, Wrocław 1990, s. 3–108.

Mazan B., *Z tajników i powszechników sztuki pisarskiej Sienkiewicza*, [w:] *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu? Warszawa–Kiejdany–Łuck–Zbaraż–Beresteczko*, koncepcja i red. nauk. T. Bujnicki, J. Axer, Warszawa 2007, s. 216–239.

Mocarska-Tycowa Z., *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. eadem, Toruń 1996, s. 113–140.

Pietrzak M., *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Łódź 2004.

Pietrzak M., *Między felietonem a recenzją – o przynależności gatunkowej „Mieszanin literacko-artystycznych" Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Cum reverentia, gratia, amicitia... Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Bogdanowi Walczakowi*, red. J. Migdał, A. Piotrowska-Wojaczyk, t. II, Poznań 2013, s. 605–613.

Pietrzak M., *Odcinek, felieton, kronika – o tradycji gatunku felietonowego*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego" 2009, t. LXV, s. 145–154.

Pietrzak M., *Polski felieton dawniej i dziś. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Język a Kultura", t. 23: *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*, red. A. Burzyńska-Kamieniecka, Wrocław 2012, s. 97–104.
Pietrzak M., *Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN" 2014, t. LX, s. 251–262.
Pietrzak M., *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku (na przykładzie tekstów Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Aleksandra Świętochowskiego)*, Łódź 2013.
Pilat R., *Początki publicystyki literackiej w Polsce*, cz. I: *Czasopisma „uczone"*, Lwów 1882.
Sienkiewicz H., *Listy*, tom III, część pierwsza: *Józef Jankowski – Wincenty Lutosławski*, oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 2007.
Sienkiewicz H., *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] idem, *Dzieła*, t. L, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950.
Sienkiewicz H., *Nowele*, t. III, Warszawa 1989, *Pisma wybrane*, t. III.
Sienkiewicz H., *Potop*, t. III, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, Wrocław 1991.
Sienkiewicz H., *Sprawy bieżące*, [w:] idem, *Dzieła*, t. XLVII, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950.
Sienkiewicz H., *Szkice literackie II*, [w:] idem, *Dzieła*, t. XLVI, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951.
Sienkiewicz H., *Wiadomości bieżące I*, [w:] idem, *Dzieła*, t. LI, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950.
Sienkiewicz H., *Wiadomości bieżące II*, [w:] idem, *Dzieła*, t. LII, wyd. zbiorowe, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950.
Skubalanka T., *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984.
Szczublewski J., *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, Warszawa 2006.
Walczak B., *Sienkiewicz w dziejach języka polskiego*, [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 129–139.
Wilkoń A., *O języku i stylu „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Kraków 1979.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.08

Tomasz Kaczmarek

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Romańskiej

OCTAVE MIRBEAU JAKO PISARZ ANARCHISTYCZNY

Streszczenie

Działalność pisarska Octave'a Mirbeau jest ściśle związana z jego aktywnością dziennikarską. W obydwu daje wyraz swojemu zaangażowniu społecznemu i sympatiom dla ruchu anarchistycznego. Zarówno w swojej twórczości, jak i w licznych artykułach autor *Epidemii* krytykuje niesprawiedliwy system kapitalistyczny opierający się przede wszystkim na władzy burżuazji, armii i Kościoła katolickiego. To właśnie te trzy główne siły staną się celem jego bezlitośnie smagającego pióra. Owe ataki przysporzą mu tylu zwolenników co i przeciwników.

Słowa kluczowe: Octave Mirbeau, dziennikarstwo, anarchizm, kontestacja, walka o wolność słowa

Summary

Octave Mirbeau – the anarchist writer

The writing activity of Octave Mirbeau is strictly connected with his journalism. In both of these activities he expresses his social involvement and sympathies for the anarchist movement. The Author of *Epidemic* criticizes, not only in his works but also in numerous press publications, the unfair capitalist system based on above all the power of bourgeoisie, army and Catholic church. These three pillars of capitalism soon became the goal of attacks of his ruthless pen. These attacks increase a number of both: supporters and opponents.

Keywords: Octave Mirbeau, journalism, anarchism, contestation, the struggle for freedom of speech

Jestem fanatycznym miłośnikiem wolności uważając, że tylko w jej łonie mogą się rozwijać i rozkwitać rozum, godność i szczęście ludzkie.

Michał Bakunin

Sądzi się na ogół, że człowiek może być zły, lecz reprezentowana przez niego władza musi być dobra. Osobiście, zawsze uważałem i do dziś uważam, że nie tylko człowiek, ale i reprezentowana przez niego władza może być zła. Święte jest nie społeczeństwo, nie naród, lecz święty jest człowiek.

Mikołaj Bierdiajew

Anarchizm jest to stan społeczny bez rządu, bez władzy. Ale fałszem wierutnym, nikczemną potwarzą jest mówić, że anarchizm to bezład.

Józef Zieliński

Nie ma bodaj drugiego takiego pisarza jak Octave Mirbeau (1848–1917), pisarza, którego twórczość zazębiałaby się tak bardzo z aktywnością dziennikarską. To właśnie jako dziennikarz rozpoczyna swoją karierę na wiele lat przed osiągnięciem sukcesu jako autor poczytnych powieści oraz grywanych z wielkim rozmachem sztuk teatralnych. Od samego początku pisze do gazet jako zawodowy publicysta i do kresu swoich dni związany będzie z prasą. Przez czterdzieści lat działalności Mirbeau współpracował nie tylko z wysokonakładowymi periodykami, które cieszyły się niesłabnącą popularnością („L'Écho de Paris", „Le Journal", „Le Matin"), ale tworzył również teksty dla gazet nieco mniej poczytnych, skierowanych do pewnej elity kulturalnej („Le Figaro", „Le Gaulois"), a przede wszystkim dla tych, których czytelnikami byli obywatele społecznie zaangażowani („L'Aurore", „L'Humanité")[1]. Trudno w tym miejscu wymienić tytuły wszystkich czasopism, w których pojawiły się artykuły francuskiego pisarza, jeszcze trudniej byłoby przedstawić około dwóch tysięcy maszynopisów, które w różnej formie (kroniki, reportaże, dialogi, fragmenty powieści i opowiadania) zostały opublikowane na łamach wielu dzienników[2].

By nie wykraczać poza ramy niniejszego skromnego studium, należałoby skupić się na jednym motywie działalności twórczej autora *Epidemii*, czyli na jego bezpardonowym ataku na niesprawiedliwy system kapitalistyczny, pomijając zupełnie (lub prawie) poglądy pisarza dotyczące na przykład ówczesnego teatru. Jego anarchistyczne przekonania cieszyły się uznaniem wśród zbuntowanych przeciw krzywdzącemu ładowi społecznemu. Krytyka reżimu pojawiała się także w jego twórczości pisarskiej, która była silnie inspirowana

---

[1] Por. *Dictionnaire Octave Mirbeau*, ed. Y. Lemarié, P. Michel, Lausanne 2011, s. 848–849.

[2] Przedsięwzięcia zebrania wszystkich artykułów Mirbeau w jednej książce podjął się niestrudzony badacz jego twórczości Pierre Michel; idem, *Les articles d'Octave Mirbeau* (Artykuły Octave'a Mirbeau), Angers 2009.

aktywnością publicystyczną. Już we wczesnych tekstach Mirbeau zdradzał swój talent polemisty i szydercy, co będzie się potem odzwierciedlało w prozie i dramacie. Należy tu jednak nadmienić, że jako wytworny reportażysta krytykował także zaciekle dziennikarstwo ostatnich dekad tak zwanej *belle époque*, o czym będzie mowa poniżej.

Pomimo swojego zaangażowania społecznego w pierwszych latach swojej dziennikarskiej przygody Mirbeau wyzbyty był wszelkich złudzeń co do możliwości swobodnego wyrażania myśli. Nie wierzył w nieskrępowaną wolność słowa. Wiedział bowiem, iż jako początkujący żurnalista musi ugiąć się pod dyktatem swoich przełożonych[3]. Trwało to około dziesięciu lat, kiedy pisarz żył po prostu z pisania do gazet, co było jego jedynym źródłem utrzymania. Nie był to być może zbyt chlubny czas w życiu Mirbeau, ale żadnych też paszkwili nie pozostawił w swoim „młodzieńczym" dorobku – może jedynie pochwała ścigania przez prawo Louisa Despreza[4] mogła mu długo ciążyć na sumieniu. Począwszy od 1884 roku, rozpoczyna się nowy etap w karierze dziennikarskiej Mirbeau, podczas którego pisarz z pewnością „odkupił" swoje wcześniejsze „przewiny". Wtedy to on zaczął narzucać wolę redaktorom, zwłaszcza w kwestiach najbliższych sercu: w walce o prawdę i sprawiedliwość. Był w swojej postawie nieprzejednany, dzięki czemu zyskiwał tylu zwolenników, ilu zajadłych przeciwników. Prześledzenie licznych tekstów dotyczących tej problematyki ukazuje nam francuskiego pisarza, który z godnym podziwu uporem walczy z głupotą i niegodziwościami swej epoki. Czyni to z zacięciem wytrawnego i bezkompromisowego anarchisty. Warto w tym miejscu przywołać jego oryginalny styl oraz wspomnieć o problemach niszczących niczym gangrena ówczesne społeczeństwo.

Mirbeau dziennikarz zniesmaczony

Do końca życia Mirbeau nie przestał krytykować dziennikarstwa swojej epoki, które cieszyło się niezwykłą popularnością na wiele dziesięcioleci przed pojawieniem się radia czy telewizji. Z zawzięciem obnażał merkantylizm i celowe

---

[3] Zdarzało się, że Mirbeau pisał sto pięćdziesiąt dziewięć artykułów rocznie do gazet o różnych orientacjach politycznych.

[4] Louis Marie Desprez (1861–1885) był pisarzem związanym z naturalistami. Wydanie powieści *Autour d'un clocher* (1884) wywołało skandal, w wyniku którego jej autor był ścigany przez prawo za obrazę moralności publicznej i szydzenie z Kościoła, bowiem w „skandalicznym" utworze ze szczegółami opisał między innymi związek proboszcza z pewną nauczycielką. Desprez bronił się dzielnie przed trybunałem, ale i tak został uznany za winnego i skazany na miesiąc więzienia oraz karę pieniężną w wysokości tysiąca franków. Wyrok odsiedział, ale po wyjściu na wolność podupadł znacznie na zdrowiu i po kilku miesiącach zmarł. Jednak przed śmiercią młodego pisarza Mirbeau wyraził swoje ubolewanie i prosił kolegę po fachu o wybaczenie.

ogłupianie odbiorców, które stały się nieodłączną cechą ówczesnej prasy. Pisarz ubolewał przede wszystkim nad tym, że czwarta władza reprezentowana była przez ignorantów, którym przyświecał tylko jeden cel: dorobić się w jak najkrótszym czasie, nie zważając na etykę zawodową. Piszący do gazet nie kierowali się jedynie pobudkami zarobkowymi. Wielu z nich pragnęło mieć znaczący wpływ na życie społeczne, a przede wszystkim polityczne, dlatego też bez skrupułów pisali artykuły pod dyktando możnych tego świata, przyczyniając się skutecznie do utrzymania niesprawiedliwego systemu społecznego. „Od dziennikarza wymaga się pewnej elastyczności, aby coś robił, nic nie robiąc, aby coś mówił, nic nie mówiąc”[5] – tak właśnie Mirbeau określał kondycję publicysty, którego praca przypominała zresztą, według niego, coraz bardziej żywot prostytutki. Wielokrotnie ze smutkiem stwierdzał, że dziennikarz – niczym kobieta lekkich obyczajów – kokietuje swoimi wdziękami na łamach dzienników: „sprzedaje się temu, kto więcej zapłaci”[6]. Nie można się więc dziwić, jak słusznie zauważa Pierre Michel, że najbardziej chwytliwi redaktorzy byli proporcjonalnie do swej sławy pozbawieni jakiegokolwiek talentu, o innych przymiotach nie wspominając. „Kiedy ktoś nie wie, co ze sobą począć, wybiera zawód dziennikarza. Nie jest ważne, że nie umie pisać, wręcz przeciwnie, umiejętność pisania mogłaby tylko zawadzać”[7]. Redaktorzy naczelni oczekiwali, że dziennikarz nie splami się żadną głębszą refleksją, jego rola była precyzyjnie określona: miał ogłupiać swoich czytelników, zamiast nieść przydatną wiedzę, która mogłaby oświetlić proste umysły. Mirbeau oskarża więc prasę o propagowanie głupoty, która rozprzestrzenia się niczym śmiercionośna zaraza. Wszyscy jej ulegają i każdego ranka pożerają gazety bez najmniejszego zastanowienia. Pomimo tego, że oficjalna prasa szczyciła się w swoich reklamach, że niesie kaganek oświaty, to tak naprawdę przyczyniała się do szerzenia zatrważającej głupoty. Mirbeau twierdził, że po lekturze nawet paryskich dzienników czytelnik z łatwością mógł się przekonać o niskim poziomie intelektualnym mieszkańców francuskiej stolicy[8]. Odzwierciedlało się to również w gustach artystycznych i teatralnych. Pisarz obnażał koterie lansujące miernoty, pomijając ciszą genialnych aktorów. Nie mogąc się więc przebić, utalentowane osoby nie miały żadnych szans na zaistnienie na paryskim firmamencie. Jedynie głupota była gwarantem sukcesu. Najbardziej irytowała pisarza dezinformacja, która królowała w wielu dziennikach. Gazety często oskarżały i wymierzały wyroki – można było odnieść wrażenie, że prasa przejęła rolę

---

[5] O. Mirbeau, *Liberté de la presse*, „Le Gaulois”, 7.06.1886. Większość cytowanych artykułów została zaczerpnięta z książki: P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, Besançon 1995.

[6] O. Mirbeau, *Le Chantage*, „Les Grimaces”, 9.09.1883.

[7] Cyt. za: *Dictionnaire Octave Mirbeau*, s. 850.

[8] O. Mirbeau, *Le Journalisme*, „Le Gaulois”, 8.09.1884.

policji[9] oraz, co gorsze, wymiaru sprawiedliwości. Na celowniku pozostawali, rzecz jasna, niepokorni i myślący inaczej. Choć nie wszyscy anarchiści wybierali drogę walki poprzez zamachy na oficjeli politycznych, to jednak prasa straszyła ludzi każdym buntownikiem – osiągało to już rozmiary czarnej propagandy, która przyczyniła się do złej sławy całego ruchu walczącego o wyzwolenie się jednostki z okowów burżuazyjnej tyranii. Mirbeau nie pozostawiał też suchej nitki na dziennikach piszących o giełdzie i mających ścisłe powiązania ze światem finansowym. Otwarcie konstatował, że w jego czasach, kiedy nie było już dorożek i przestępcy nie chowali się po lasach, bandytyzm przybrał zupełnie inną formę, z pewnością bardziej wyrafinowaną, bardziej odpowiadającą społeczeństwu przemysłowemu. Bankierzy byli owymi nowoczesnymi opryszkami, którzy załatwiali swoje interesy w białych rękawiczkach, to było dwudziestowieczne rozbójnictwo[10]. Ogólnie rzecz ujmując, prasa końca XIX wieku i dekad po nim następujących stała na straży wartości kapitalistycznych, nie przyczyniała się więc do rozpowszechniania rzetelnej informacji i nie pozwalała czytelnikowi na emancypację intelektualną. Zdaniem pisarza kłamała i programowo promowała „kretynizm" wśród swych odbiorców, niczego zresztą lepszego nie mogła zaproponować. Mirbeau rozumiał siłę prasy, dlatego też postanowił swoim piórem walczyć o lepszą przyszłość nie tylko dla swoich rodaków, ale i całej ludzkości; chciał dziennikarstwa bezkompromisowego, które wreszcie będzie mogło odgrywać chwalebną rolę – edukowania społeczeństwa. By tego dokonać, musiał przypuścić atak na trzy główne fundamenty kształtujące ludzką osobowość: rodzinę, szkołę i Kościół.

W stronę anarchizmu

Od samego początku Mirbeau broni biednych, upośledzonych i poniewieranych, gani zaś bezwzględnych i egoistycznych wyzyskiwaczy, którzy niczym pijawki żerują na ludzkiej biedzie. Jego gniew miał zachęcić pozbawionych opieki przez państwo do zaangażowania społecznego i walki o swoje prawa. Czyniąc to, ośmiesza instytucje i mechanizmy, na których oparty jest znienawidzony przez niego system kapitalistyczny. W 1884 roku odkrywa Lwa Tołstoja i rozczytuje się w książce Rosjanina zatytułowanej *Moja religia*. Wkrótce będzie mógł też zapoznać się z jego dziełem *Wojna i pokój* (tłumaczenie francuskie: 1885 rok). Zaczytuje się również w licznych pismach znanych anarchistów[11], jak Élisée Reclus czy

---

[9] O. Mirbeau, *La Police et la presse*, „Le Gaulois", 15.01.1896.

[10] O. Mirbeau, *Le Chantage*, „La France", 12.02.1885.

[11] Anarchiści, inspirowani dziedzictwem Wielkiej Rewolucji Francuskiej oraz upadkiem ideałów Komuny Paryskiej, będą nieustannie oscylować między indywidualizmem i komunizmem. Protoplaści tego ruchu, Pierre-Joseph Proudhon i jego uczeń Michaił

Jean Grave – temu ostatniemu napisze wstęp do książki *La société mourante et l'anarchie* (Umierające społeczeństwo i anarchia). Nie należy również zapomnieć o znaczącym wpływie twórczości Herberta Spencera utrzymującego, że podstawowym prawem natury jest prawo do wolności, miała ona wyzwalać pełnię aktywności jednostki – a to dla Mirbeau było najcenniejsze. Inspirowany także innymi pismami rewolucjonistów, pozostawał jednak pisarz indywidualistą. Mógł się solidaryzować z takim lub innym poglądem anarchistycznym, ale to nie przeszkadzało mu w zachowaniu własnych przekonań, stronił też od wszelakich upraszczających etykietek. Z pewnością stał się sztandarowym pisarzem anarchistycznym, dla którego wartościami nadrzędnymi były prawda i sprawiedliwość, a przede wszystkim wolność. Wielu anarchistów podziwiało tę jego osobistą walkę, widziało w nim mistrza godnego naśladowania. A jednak, mimo że dramaturg jawnie sympatyzował z ruchem anarchistycznym, to nigdy nie chciał przynależeć do niego formalnie.

Mirbeau postrzegał świat, w którym żył, jako pozbawiony wszelakich prawdziwych wartości, co więcej odnosił wrażenie, że żyje w jakimś szpitalu psychiatrycznym. Ten stan rzeczy tym bardziej go przygnębiał lub zachęcał do buntu, że ludzie wydawali się obojętni na absurd, w którym przyszło im żyć. Wiedział, że trzeba ludzkość wyzwolić z tej rezygnacji, swego rodzaju otępiałości i apatii, by pobudzić ją do działania. Za swój obowiązek uznawał więc uświadomienie swoich czytelników, by przez to stali się wreszcie dojrzałymi indywidualnościami odpowiedzialnymi za własne życie, gdyż dojrzały człowiek będzie też dobrym obywatelem w społeczeństwie złożonym z wolnych jednostek. W przeciwieństwie do marksistów, podzielał przekonania anarchistów, według których to nie masy powinny być najpierw uwolnione, ale właśnie jednostki.

> Aby jednostka mogła się rozwinąć do możliwie najpełniejszego stopnia, anarchiści uważają za konieczne stworzenie społeczeństwa opartego na trzech zasadach: wolności, równości i solidarności, które są od siebie nawzajem zależne.

Bakunin, występowali przeciwko państwu, co nie przeszkodziło pierwszemu z nich we wzięciu udziału w wyborach parlamentarnych w 1848 roku i zostaniu deputowanym. Odmiennym torem biegła też ewolucja ich myśli. Rosyjski emigrant został anarchistą dopiero po upadku powstania styczniowego w 1864 roku, podczas gdy Francuz przyjął – w drugiej fazie swojej kariery, pomimo zaciekłego antyklerykalizmu – katolicyzm, uznając go za narzędzie edukacji i rękojmię moralności społeczeństwa. Piotr Kropotkin, inny uciekinier rosyjski, będzie się skłaniał ku komunizmowi utopijnemu. Anarchiści będą propagować rozmaite poglądy i w owej różnorodności odnajdywać będą tę chęć wyrażenia wolności. Nie będą więc tworzyć dogmatów, nie będą też wierzyć w nowy ład, ponieważ dostrzegają w świecie, jak to uczynił Proudhon, antynomiczne siły, które wiecznie się ścierają, w przeciwieństwie do syntezy heglowskiej. Dlatego też będą dążyć do doskonałości w przekonaniu, że sama w sobie doskonałość, gdyby tylko była możliwa, musiałaby oznaczać bezruch, czyli śmierć. Z tego to właśnie powodu trudno jest podać jedną i ostateczną definicję tego ruchu.

> Wolność jest niezbędna dla pełnego rozkwitu ludzkiej inteligencji, inicjatywy i godności. Być zdominowanym przez kogoś innego, oznacza zostać pozbawionym szansy samodzielnego myślenia i działania, które jest jedynym sposobem wzrostu i rozwoju własnej odrębności. Dominacja także tłumi wszelakie innowacje i osobistą odpowiedzialność, prowadząc do oportunizmu i mierności[12].

Mirbeau uważał więc, że musi nastąpić „rewolucja kulturalna"[13] mająca przygotować prawdziwą rewolucję polityczną, a później i ekonomiczną – przewidywał właśnie tę kolejność. Wszystkie owe działania miały przyczynić się do stworzenia wolnego człowieka wyzwolonego z jarzma niewolnictwa, który będzie w stanie zwalczać „irytujące religie, podszyte czystym kłamstwem, [i który] będzie mógł wreszcie znaleźć w sobie szczęście"[14]. Przed autorem *Wywiadu*, Edmond de Goncourt (1822–1896) był pierwszym, który pokazał, jak pisarstwo może uświadomić ludziom, iż otaczający ich świat jest jedynie iluzją, kojącym nerwy snem, za którym kryje się brutalna i niesprawiedliwa rzeczywistość. W *La Fille Élisa* (*Kurtyzana Eliza*, 1877) autor pragnie pokazać nie tylko okrutny system penitencjarny, ale i prawdę o naturze ludzkiej. Ta powieść miała poruszyć sumieniami[15]. „Nie po raz pierwszy – pisze Mirbeau – powieść zapowiada rewolucję i będzie to słuszna rewolucja"[16], bo w słusznej spawie. I tak zarówno w swoich dziennikarskich artykułach, jak i w twórczości literackiej Mirbeau podejmuje się zadania uświadamiania ludzi, którzy żyją niczym uśpieni lub – jakby to ujął Martin Heidegger – „żyją nieautentycznie". Wyrażał nadzieję, że jego pióro doprowadzi do prawdziwego przełomu intelektualnego, który przemieni czytelników w jednostki samodzielnie myślące. Był jednak świadomy, że jego siły mogą nie wystarczyć do wykonania zamierzonego celu, niemniej jednak, z wrodzonym mu darem, jak sam mówił, „donkiszotyzmu"[17], z radością uczynił ze swojej dziennikarskiej i literackiej twórczości trybunę, z której grzmiał w imieniu najbardziej słabych. Jako „współczesny Don Kichot" przypuścił atak na niezwyciężone jak dotąd fortece, które stanowiły podstawowe fundamenty ówczesnego systemu: rodzina, wychowanie, Kościół, armia, system parlamentarny, finansjera i kapitalizm.

---

[12] W. Kołodziej, *Anarchizm (źródła, jego twórcy, metody walki)*, Toruń 2009, s. 17.

[13] Por. P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, s. 92.

[14] O. Mirbeau, *Cartouche et Loyola*, „Le Journal", 9.09.1894.

[15] We wstępie do swojej powieści Edmond de Goncourt stwierdza, że nie chodzi o to, by pisać książki dla przyjemności młodych panien, lecz żeby opisywać prawdę otaczającego nas świata.

[16] O. Mirbeau, *La Fille Élisa*, „L'Ordre de Paris", 25.03.1877.

[17] P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, s. 93.

Mirbeau ironista

Jak słusznie zauważa Pierre Michel, we wszystkich kronikach, opowiadaniach, w lwiej części powieści (za wyjątkiem fragmentów *Sebastiana*), artykułach Mirbeau używa pierwszej osoby liczby pojedynczej[18]. Ten zabieg miał od razu zaprosić czytelnika do bezpośredniego poznania jego wizji świata i zapewnić łatwiejszą identyfikację czytającego z narratorem, kronikarzem czy dziennikarzem, za którym krył się sam pisarz. Jego zdaniem każde dzieło sztuki jest wyrazem pewnego „temperamentu", a sam styl nie jest niczym innym jak osobowością artysty, który przeistacza naturę. „Natura jest widoczna jedynie wtedy, tylko wtedy staje się namacalna [...], kiedy przejdzie przez naszą osobowość, kiedy nadmuchamy ją naszą pasją"[19]. Oczywiście nie ma gwarancji, że każdy czytelnik wejdzie do tego świata ochoczo i bez zastrzeżeń, ponieważ rzeczywistość w nim przedstawiona często szokuje, wręcz wstrząsa, ale nie dlatego, że pisarz chciał epatować okropnościami, ale wiedział, że tylko przez przerysowanie, szyderstwo, karykaturę i absurd może tak naprawdę dotrzeć do swojego odbiorcy. Musiał nim wstrząsnąć, żeby ten mógł z kolei przebudzić się z letargu. Właśnie do takich osób się zwracał, jak je sam określał, „dusz naiwnych", które zachowały w sobie chociażby odrobinę niewinności dziecka[20]. Początkowy szok może się u takiej jednostki okazać dobroczynny i spełnić zbawienną funkcję dydaktyczną w jej dalszym rozwoju. Marzył więc pisarz o takim czytelniku, który wybity ze swojej szarej codzienności po przeczytaniu jego tekstu mógł nagle zadać sobie pytania dotyczące swej mizernej egzystencji. To pierwsza faza: czytelnik staje się świadomym człowiekiem, nagle przeczuwa, a po chwili już rozumie swoją nadwerężoną kondycję, w której znalazł się nie z własnej winy; druga faza: już jako świadoma jednostka pragnie stać się aktywnym aktorem, który zamiast godzić się na niesprawiedliwy los, podejmuje walkę o lepsze jutro nie tylko dla siebie jako wyemancypowanej jednostki, ale i dla innych wolnych ludzi. Wielu zapewne nie podejmie walki. Mirbeau wiedział, że nie wszystkich stać na odwagę, liczył jednak, że nie pojedynczy odbiorca będzie walczył o swoje prawa, a liczniejsza grupa czytelników. Nadzieją napawało go zaangażowanie robotników w sprawie Dreyfusa: wielu z nich wyśle kartki, w których będzie wyrażać sympatię i solidarność z Émilem Zolą, inni zaczną uczestniczyć w zgromadzeniach publicznych, podpisywać petycje w różnych sprawach społecznych, aż wreszcie przystąpią do manifestacji i strajków. Marzył i był wręcz przekonany, że w jego narodzie przede wszystkim młodzież poniesie sztandar „obrony

---

[18] *Ibidem*, s. 94.
[19] O. Mirbeau, *La Nature et l'art*, „Gil Blas", 29.06.1886.
[20] P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, s. 94–95.

sprawiedliwości i prawdy"[21]. Te przekonania przyczyniły się do tego, że Mirbeau stał się prawie wrogiem ładu społecznego numer jeden, oczywiście w oczach jego zaciekłych oponentów, by nie powiedzieć wrogów. Wiedzieli oni bowiem, że słowo pisane (a wypowiedziane jeszcze bardziej) jest od wieków najgroźniejszą z broni, zdolną zachwiać podstawami ustalonego porządku kapitalistycznego. Nie szczędzono mu więc często niewybrednych epitetów, oskarżając pisarza o brak gustu i honoru, a nawet o szaleństwo, porównując go do Tołstoja [*sic!*][22]. Porównanie to mogło go jedynie cieszyć.

W języku Mirbeau odnajdujemy liczne elementy czarnego humoru i szyderstwa ze wszystkich ogólnie przyjętych i hołubionych bezmyślnie wartości, w które i tak nikt chyba szczerze nie wierzył, ale które były niezbędne do zachowania „spokoju społecznego". To właśnie dzięki swojemu oryginalnemu komizmowi pisarz mógł łatwiej przekonać czytelnika do swoich racji. Pokazywał mu świat w jego obrzydliwej nagości, zrywał maski możnym tego świata, ukazując prawdziwe pobudki, które nimi kierują dla zachowania władzy. Zdemaskował także szanowane od wieków instytucje, jak armia, Kościół i system sprawiedliwości, obnażając ich perwersyjne motywacje nakazujące im tłamsić naród w imię pokoju i „powszechnej szczęśliwości". Wreszcie wyśmiewał bezlitośnie „świętości" demokracji mieszczańskiej, takie jak patriotyzm czy wybory powszechne. Mirbeau systematycznie wykorzystuje proceder szyderczy zarówno w artykułach polemicznych, jak i w *Farsach i moralitetach*, które antycypują teatr absurdu.

Jednym z prześmiewczych środków stosowanych przez pisarza będzie „wymyślony wywiad", który, jak pisze Pierre Michel, jest wynalazkiem najbardziej skutecznym dla wyrażenia pogardy[23] zarówno dla obyczajów mieszczańskich, jak i dla samych mieszczan (będzie robił furorę na łamach „Le Canard Enchaîné"). Nie ma nic bardziej humorystycznego i sarkastycznego niż ukazanie tyranów jako „wielkich mówców", którym oddaje się głos. Zaczynają wówczas bredzić jak szaleńcy, pławią się w swoich niedorzecznościach i okrucieństwach. Choć to, co mówią, może wydać się śmieszne, gdy się pomyśli, że słowa te wypowiedziane są na poważnie, wtedy sytuacja staje się groźna. Można tu przywołać liczne przykłady, jak chociażby wywiad z generałem Louisem Archinardem[24], zdobywcą Sudanu, który miał powiedzieć z zatrważającą szczerością: „Nie znam innego sposobu na cywilizowanie ludzi, jak ich zabijanie", a Francisque Sarcey[25],

---

[21] O. Mirbeau, *L'Espoir futur*, „Le Journal", 29.05.1898.

[22] P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, s. 94.

[23] *Ibidem*, s. 97.

[24] Louis Archinard (1850–1932), generał francuski Trzeciej Republiki. Przyczynił się skutecznie do podbicia Afryki Zachodniej i stworzenia tam francuskich koloni.

[25] Francisque Sarcey (1827–1899), słynny krytyk teatralny, którego recenzja miała obrzymi wpływ na sukces lub klapę danej sztuki.

ówczesny krytyk teatralny, niezbyt ceniony przez kręgi związane z anarchistami, nie zawaha się przyznać: „Ma pan rację… jestem starą kanalią. Wynosiłem pod niebiosa to, co najbardziej podłe w duszy ludzkiej… Uwielbiałem bagno i gloryfikowałem głupotę”[26].

Z tym zabiegiem związana jest również pochwała *à rebours* (brylowali w niej przed wcześniej Erazm, Rabelais czy Montesquieu, by wymienić tylko tych trzech), w której udając, że uważa się za coś cnotliwego to, co powszechnie uchodziło za absurdalne i okrutne, Mirbeau chciał wywołać szok, a następnie „zmusić” odbiorcę do refleksji nad normami moralnymi i społecznymi, które musiały się mu wydawać niesprawiedliwe. Przytoczmy jako przykład opis „mieszczucha” ze sztuki *Epidemia*, który padł ofiarą zarazy[27]. Zebrani rajcowie w pewnej mieścinie wpadają w popłoch, bowiem reprezentanci władzy nagle dowiadują się, że jeden z nich stał się ofiarą choroby, którą przypisywali jedynie biedocie. Burmistrz tak oto wyobraża sobie mieszczanina, który właśnie stracił życie:

> Nie mnie, panowie, osądzać życie wspaniałego, serdecznego mieszczanina, którego wszyscy opłakujemy… Inni, bardziej godni ode mnie, oddadzą mu ten zasłużony i najwyższy hołd… Panowie… jeśli mieszczanin, którego tragiczną i przedwczesną śmierć opłakujemy, nie zabiegał nigdy o wdzięczność swoich rodaków i miasta, którym, dzięki waszemu zaufaniu, mam zaszczyt zarządzać… przez darowizny materialne, bezpośrednie akty dobroczynności… czy przez błysk wyższej inteligencji i użyteczność jakichkolwiek wspólnych działań na rzecz rozwoju życia naszego miasta… niech mi będzie wolno przynajmniej – a wierzę, że jestem wyrazicielem zgodnych uczuć naszej drogiej ludności – niech mi będzie wolno przynajmniej, powiadam, oddać pamięci nieznanego mieszczanina… a tak drogiego… sprawiedliwość, która jest mu należna… […] Tak go sobie wyobrażam, z jakimż wzruszeniem!… Niski i pulchny, miał pomiędzy cienkimi nogami brzuszek, mocno wypięty pod kamizelką… Na gorsie koszuli jego podbródek piętrzył się stosownie

---

[26] Oba cytaty pochodzą z: P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, s. 97.

[27] Mirbeau inspiruje się prawdziwym wydarzeniem. W 1888 roku udaje się do Lorientu, w którym wybuchła niebezpieczna epidemia. Zaraza dziesiątkowała tamtejszą ludność, wielu widziało w tym wydarzeniu karę boską. Bezradni miejscowi lekarze woleli odwołać się do „wyższych”, „duchowych” instancji niż do własnego rozumu. Najlepszym bowiem lekiem, który, ich zdaniem, mógłby pomóc umierającym, były gorliwe modlitwy do świętej Anny. Modlono się indywidualnie i zbiorowo. Organizowano liczne procesje, w nadziei, że skruszą one serce świętej. Nie skruszyły. Serca nie mieli też reprezentanci społeczeństwa, którzy zostali wybrani w demokratycznych wyborach. Władze czekały z założonymi rękoma, aż choroba zniknie. Nie zamierzano odblokowywać funduszy koniecznych dla oczyszczenia kanałów. Władze lokalne najwyraźniej uważały rozprzestrzenianie się epidemii za proces „naturalny”, tym bardziej że choroba w początkowej fazie objęła jedynie biedotę i niższych rangą żołnierzy. Sytuacja diameteralnie się zmieniła, gdy odkryto ciała mieszczan, ofiar epidemii.

> potrójną fałdą żółtego tłuszczu… a jego oczy, wewnątrz obrzmiałych powiek, rzucały blask smutny, trupio blady i poważny dwóch małych monet o wartości dziesięciu sou… Był piękny… Jak nikt inny ucieleśniał on ideał człowieka według ekonomii politycznej, rządów liberalnych i społeczeństw demokratycznych, to znaczy czegoś bezosobowego, nieproduktywnego i inercyjnego… czegoś martwego, co chodzi, mówi, gestykuluje, trawi, myśli i płaci, zgodnie z mechanizmem starannie naoliwionym przez prawa… czegoś, słowem, fun-da-men-tal-ne- go… co nazywają drobnym rentierem[28].

Portret prześmiewczy, ale jakże bliski pierwowzorowi, który niczym pasożyt żerował na czyjejś niedoli. A oto kilka słów wypowiedzianych przez złodzieja na temat kradzieży „kamienia węgielnego społeczeństwa kapitalistycznego", bez którego nie można było sobie wyobrazić ładu społecznego[29]:

> Widzę jasno, że kradzież – jakkolwiek by nie była nazwana – stanowi jedyny cel i jedyną siłę napędową ludzkiej egzystencji... ale jakże udawaną... jakże zdeformowaną i w konsekwencji niebezpieczną!... Przyjąłem zatem następujący sposób myślenia: „Skoro człowiek nie potrafi uniknąć fatalizmu prawa kradzieży, najuczciwiej będzie, jeśli mu się podporządkuje, zamiast fałszywie udawać, że nie pożąda tego, co posiada ktoś inny, zresztą w to udawanie i tak już dzisiaj nikt nie wierzy...". I odtąd kradłem... Kradłem uczciwie... Włamywałem się nocami do bogatych domów... obrabiałem sejfy z tego wszystkiego, co uznałem za niezbędne do zaspokojenia swoich materialnych, intelektualnych i duchowych potrzeb... do samorealizacji... że się tak filozoficznie wyrażę... Czasu wiele to nie wymaga... kilka godzin pomiędzy pogawędką w klubie a flirtem na balu... Od tego czasu żyję jak wszyscy inni... lepiej niż wszyscy inni, a kiedy trafi mi się cenniejszy łup, moja hojność nie zna granic...[30]

Mirbeau mnoży absurdy i ukazuje w skrzywionym zwierciadle przerażający system, który jest oparty prawie w każdej dziedzinie działalności człowieka na programowej wręcz niesprawiedliwości i wyzysku słabszego przez silniejszego. Choć przemoc i ciemiężenie są fundamentami społeczeństwa mieszczańskiego, pisarz był świadomy, że argument siły zawsze był i będzie podstawowym „wspornikiem" każdego ustroju, nawet najbardziej „demokratycznego". Żyjąc jednak w czasach Trzeciej Republiki, atakował właśnie jej burżuazyjny reżim. W *Portfelu* (1902) biedak przynosi do komisariatu portfel wypełniony banknotami. Zamiast otrzymać nagrodę, zostanie skazany na więzienie, gdyż prawo nie przewiduje rekompensaty za oddanie zagubionych pieniędzy, karze zaś za nieposiadanie stałego miejsca zamieszkania („Rzecz polega nie na tym, co Pan ma… ale

---

[28] O. Mirbeau, *Epidemia. Farsa w jednym akcie*, przeł. J. Raźny, Łódź 2009, s. 57–59.

[29] P. Michel, *Les combats d'Octave Mirbeau*, s. 98.

[30] O. Mirbeau, *Skrupuły*, przeł. S. Zacharow, [w:] *Farsy i moralitety Octave'a Mirbeau. Francuski teatr anarchistyczny*, red. T. Kaczmarek Łódź 2015, s. 302.

na tym, czego Pan nie ma… Ma Pan przepuklinę… to bardzo dobrze… ale nie ma Pan miejsca zamieszkania!…"[31]). W tej samej sztuce perwersyjny policjant czyni z komisariatu miejsce schadzek z kochanką, co musiało oburzać ówczesne społeczeństwo. Dla zachowania pozorów i oszukania żony każe swej „ukochanej" udawać ulicznicę właśnie w pobliżu swojego miejsca pracy:

> Czyż narażałbym cię tak otwarcie na wulgarne zniewagi przechodniów… na brutalność moich policjantów… na przekrwienie płuc… i na coś gorszego jeszcze?… No pomyśl trochę… bez nerwów… na chłodno! … (*poważnie z emfazą*). Moje dziecko… Te poświęcenia… które czynią wzniosłą duszę… które oczyszczają duszę… te szlachetne poświęcenia… czyż nie oczekuje się ich od istot, które właśnie się kocha… prawdziwie… namiętnie…[32]

Przykłady prześmiewczego języka Mirbeau moglibyśmy podawać w nieskończoność, ale wtedy musielibyśmy ująć je w kilku monografiach. Pragniemy dać chociażby próbkę kpiarskiego i kąśliwego stylu dramatopisarza, który uciekał się do tego stylu wypowiedzi zarówno w dziełach literackich, jak i w budzących „święte oburzenie" artykułach. Warto byłoby w tym miejscu zatrzymać się na chwilę nad motywami jego buntowniczego zaangażowania w sprawy społeczne.

Mirbeau oskarżyciel

Mirbeau rozpoczyna swój atak od najbardziej podstawowej komórki społecznej, jaką jest rodzina, i której bardziej może jeszcze od André Gide'a szczerze nienawidził[33]. To właśnie ona niszczy skutecznie indywidualizm bezbronnej jednostki, czyniąc z niej wierne odbicie własnych rodziców. Pisarz daleki jest jednak od idealizowania młodych ludzi. Wiele artykułów będzie poświęconych obronie i ochronie dziecka[34], które w wyniku bezlitosnego wychowania wyrośnie również na tyrana. Dotyczyło to przede wszystkim chłopców, którzy są drastycznie tresowani, by wkrótce stać się dominującymi samcami. Taki obywatel będzie powielał wyuczone wzorce, które będą w nieskończoność przekazywane z pokolenia na pokolenie. W powieściach *Sébastien Roch* (1890) czy *L'Abbée Jules* (1888) Mirbeau ukazuje, jak młodzi naśladują dorosłych, co sprawia, że stają się

---

[31] O. Mirbeau, *Portfel*, przeł. T. Kaczmarek, [w:] *Farsy i moralitety Octave'a Mirbeau…* , s. 265–266.

[32] *Ibidem*, s. 244.

[33] *Dictionnaire Octave Mirbeau*, s. 789.

[34] Wszystkie pisma dotyczące nadwerężonej kondycji dziecka zostaną zebrane pod wspólnym tytułem: O. Mirbeau, *Combats pour l'enfant*, Vauchrétien 1990.

takimi potworami, jak ich okrutni protoplaści[35]. Natomiast w powieści *Dans le ciel* (1892–1983) pisarz opisuje, jak młode, zbuntowane przeciw swoim rodzicom dzieci zmuszone będą dokonać żywota jako nieudacznicy lub, w najlepszym wypadku, jako przyszli anarchiści zwalczający znienawidzony i przestarzały system mieszczański. Należy zwrócić uwagę, że Mirbeau nie analizował przypadków patologicznych, ale wskazywał na tak zwane „normalne rodziny", które wpajały pieczołowicie odwieczne wartości swojemu potomstwu, często z przekonaniem, że czynią to dla dobra dziecka – to najbardziej przygnębiało autora *Złych pasterzy*. Pisarz był przeświadczony, że mieszczańskie wychowanie może się przyczynić jedynie do wielu nieszczęść.

Podobnie sprawa się miała z edukacją w szkole, która była jedynie przedłużeniem ujarzmiania ludzkiego indywidualizmu, kiedy człowiek wychodził z dzieciństwa, by wkroczyć w wiek młodzieńczy. Edukacja, która powinna mieć za cel wychowanie młodego człowieka, by mógł on później dokonywać własnych wyborów, tak naprawdę tłamsiła wszelaką niezależną myśl i wolność. Cały system nauczania był, zdaniem pisarza, opresyjny. Stworzony przez miernoty dla miernot, nie pozwalał wybitnym jednostkom na rozwój intelektualny. Mirbeau szedł nawet dalej, porównywał szkołę do więzienia[36], oskarżał ją, że stworzyła na ziemi piekło dla „sztubaków"[37]. Szkoła stała się więc dla młodego człowieka prawdziwą kolonią karną, w której jedyną metodą nauczania była dyscyplina i związana z nią przemoc psychiczna i fizyczna. *Sébastien Roch* jest powieścią autobiograficzną, w której tytułowy bohater ulegnie podwójnemu gwałtowi, ciała i duszy[38]. Mirbeau ukazuje w niej, na czym polegało funkcjonowanie szkoły, w której spędził kilka lat:

> Opisując niezwykle sugestywnie hipokryzję i okrucieństwo jezuickiej szkoły, przełamując zmowę milczenia otaczającą seksualne wykorzystywanie uczniów przez księży, Mirbeau mówi o podwójnym „zabijaniu dziecka" – zabijaniu ducha i zabijaniu ciała. Swą powieść, swoisty katalog form ucisku i manipulacji, którym poddawane są dzieci w szkołach, Mirbeau nazywał prawdziwie anarchistyczną[39].

Edukacja szkolna młodego człowieka była również ściśle związana z bezwzględną indoktrynacją religijną, która dokonywała największego spustoszenia w życiu młodej jednostki, ale także i człowieka już dojrzałego[40]. Mirbeau atakuje frontalnie zwłaszcza Kościół rzymskokatolicki, który, zdaniem pisarza,

---

[35] O. Mirbeau, *La Divine enfance*, „Le Journal", 26.07.1896.
[36] O. Mirbeau, *Pauvres potaches*, „Le Gaulois", 4.10.1880.
[37] O. Mirbeau, *La Rentrée des classes*, „Le Gaulois", 7.10.1879.
[38] *Dictionnaire Octave Mirbea*, s. 757.
[39] P. Laskowski, *Szkice z dziejów anarchizmu*, Warszawa 2007, s. 512.
[40] O. Mirbeau, *Monsieur le Recteur*, „L'Écho de Paris", 17.09.1889.

od wieków szerzy „obrzydliwe przesądy" i inne „brednie" przyczyniające się do propagowania „religijnej malarii". Właśnie Kościół od wieków bezpardonowo hamuje rozwój ludzkości nie tylko w sensie naukowym czy moralnym, ale przede wszystkim psychologicznym. Pisząc o wychowaniu jezuickim, pisarz nie przebiera w słowach i wskazuje na niosących dobrą nowinę księży jako na największe zagrożenie dla całej ludzkości[41]. Jako zagorzały ateista, autor *Epidemii* nie ukrywa pogardy dla opierającego się na autorytaryzmie Kościoła. Widzi w tej instytucji nieznoszącej innego zdania kolebkę wszelakich despotyzmów. Mirbeau będzie więc w swych pismach wielokrotnie nawoływał do walki z „ośmiornicą" (jak ówczesna karykatura przedstawiała Kościół), bowiem batalia miała dotyczyć wyzwolenia jednostek myślących i wolnych, które oparłyby się skutecznie mackom tej znienawidzonej przez pisarza organizacji.

Ponad wszelką wątpliwość pisarz francuski mógłby się podpisać pod słowami znanej działaczki na rzecz kobiet Emmy Goldman (1869–1940), która w anarchizmie widzi skuteczną broń przeciwko dominacji każdej religii, postrzeganej jako najgroźniejsza przeszkoda na drodze jednostki do swobodnej samorealizacji:

> Religia – w wymiarze ludzkiego umysłu, własność – w wymiarze ludzkich potrzeb oraz rząd – w wymiarze ludzkiego postępowania są budulcem twierdzy zniewolenia człowieka ze wszystkimi okropieństwami, które ono za sobą pociąga. Religia! Jak daleko sięga jej dominacja nad umysłem człowieka, jak wielce upokarza ona i upadla duszę. Bóg jest wszystkim, mówi religia, człowiek jest niczym. Z tej nicości zdołał jednak Bóg stworzyć królestwo tak despotyczne, tak tyrańskie, tak okrutne, tak przeraźliwie wymagające, że od momentu wynalezienia bogów nie rządzi światem nic, jak tylko smutek, krew i łzy. Anarchizm budzi człowieka do sprzeciwu wobec tej czarnej bestii. Zerwij mentalne okowy – nawołuje anarchizm – bowiem jedynie wówczas, gdy zaczniesz myśleć i sądzić samodzielnie, wyzwolisz się spod władzy ciemnoty, największej przeszkody dla wszelkiego postępu[42].

Człowiek staje się nic nieznaczącym pionkiem w społeczeństwie kapitalistycznym, co jest immanentną cechą owego reżimu, przyczyniającego się do alienacji jednostki. Bardziej widać to w organizacji wojska. Mirbeau stwierdza, że funkcjonowanie armii sprowadza żołnierza do funkcji „kukły", którą system poświęca bezceremonialnie na ołtarzu ojczyzny, a ta jest spragniona wciąż nowej krwi. Zdaniem pisarza armia odczłowiecza śmiertelnika, by go tym lepiej przygotować do roli bezrefleksyjnego „mięsa armatniego" lub też sadysty pozbawionego ludzkich uczuć na polu walki. W taki oto sposób normalny człowiek

---

[41] O. Mirbeau, [nota], „La Revue blanche", 1.06.1902.

[42] E. Goldman, Anarchizm, [w:] eadem, *Anarchizm i inne eseje*, przeł. i red. J. Dolińska et al., Poznań 2015, s. 52.

po tresurze wojskowej staje się nieodwracalnie „prawdziwym potworem"[43]. Jako pacyfista Mirbeau odsądza wojsko od czci i wiary, potępiając tym samym państwo, które staje się niby pretekstem pozwalającym na wyładowanie najbardziej nieokiełznanych morderczych pobudek. Dlatego też odrzuca ideę patriotyzmu jako czegoś pozytywnego i widzi w niej raczej próbę „wysublimowania" prawdziwego sadyzmu[44]. Do ostatnich lat życia pisarz będzie nawoływał do pozbycia się śmiertelnego wirusa, którym jest militaryzm, co w okresie nadchodzącego konfliktu z Niemcami i walki przez mocarstwa o kolonie zamorskie przysporzyło mu wielu wrogów.

Mirbeau nie pozostawiał także suchej nitki na wymiarze sprawiedliwości, który działał jedynie na korzyść mieszczaństwa. Choć sądownictwo stwarzało pozory neutralności, to jednak przynależność klasowa decydowała o tym, czy wyrok był sprawiedliwy, czy nie. Prawo bowiem zostało skonstruowane tak, żeby zagwarantować władzę bogatych nad biednymi. Jest wyrazem przemocy dokonywanej w imię dominującej klasy, państwo więc „może przetrwać tylko dzięki tej przemocy"[45]. Pisarz ośmiesza sędziów, przedstawiając ich jako „potwory moralne"[46] pozbawione człowieczeństwa, pozostające bezkrytycznie na usługach możnych tego świata. I jak w przypadku krytyki armii, tak i tutaj Mirbeau wyraża swój niepokój wobec totalitarnego ustroju, w jakim przyszło mu żyć. Na podobieństwo anarchistów, wyraża niechęć wobec mieszczańskiej hegemonii, której przedstawiciele dbają jedynie o swoje interesy.

Mirbeau potępiał ówczesną władzę, ale jako anarchista z krwi i kości obawiał się wszelakiej władzy, nawet tej, a może przede wszystkim tej, która pochodziłaby z Kraju Rad. Swój pesymizm wyraził w sztuce *Źli pasterze*, w której poddał krytyce między innymi rewolucjonistów dążących do przejęcia władzy. Pogląd ten podzielali inni anarchiści. Na przykład Bakunin uważał, że komunizm jest zanegowaniem wszelakich swobód, że centralizacja własności w rękach państwa jest zaprzeczeniem wolności. Jako przykład podawał gorliwego rewolucjonistę, który doszedłszy do władzy, byłby jeszcze gorszy od samego cara. Tak jak Mirbeau, inny anarchista, Max Stirner, nieufnie odnosił się do idei rządów „czerwonych", uważając, że własność kolektywna środków produkcji nie pozwoli na rozwój indywidualny obywatela. Odrzucenie *en bloc* własności prywatnej spowoduje wchłonięcie jednostki przez bezimienną masę, co byłoby gorsze od ówczesnego mieszczańskiego ładu. Nie mniej pesymistyczną wizję roztaczał Pierre Joseph Proudhon, który przestrzegał przed tym, że wprowadzenie w życie

---

[43] O. Mirbeau, [przedmowa do:] L. Lamarque, *Un an de caserne*, Stock 1901.
[44] O. Mirbeau, [nota], „Le Matin", 8.01.1886.
[45] O. Mirbeau, *Autour de la justice*, „Le Journal", 24.06.1894.
[46] O. Mirbeau, *Mémoires de mon ami*, „Le Journal", 23.04.1899.

projektu państwa komunistycznego zabije człowieka indywidualnego, bo ten rozpłynie się w bezdusznym mechanizmie administracyjnym.

Podobnie jak anarchiści, Mirbeau sądził, iż „nowa demokracja parlamentarna" jest przedłużeniem rządów monarchistycznych. Przeciwko systemowi mieszczańskiemu oponował wspomniany już Stirner, który również widział w nim kontynuację absolutyzmu; jego zdaniem u podstaw każdego państwa leży totalitaryzm, ponieważ tłamsi on jednostkę. Król został zastąpiony przez mieszczuchów, którzy pozwalali się na jakiś czas „zdetronizować", by za chwilę znów znaleźć się u władzy. Rządzący pragnęli legitymizacji dla swoich dewiacyjnych pobudek, dlatego konsekwentnie przekonywali, iż państwo jest najbardziej naturalnym organem sprawiedliwości i opieki nad słabszymi. Miało być gwarantem porządku i ładu. Buntownicy wiedzieli jednak, iż oprawcy, jak powie Piotr Kropotkin, uważają społeczeństwo za dzikusów gotowych do wszelakich okrucieństw, o ile tylko zabraknie władzy nad nim (krytyka ta dotyczyła również Kościoła, który – zdaniem anarchistów – przestrzegał przed pogaństwem, bo bez Boga, jak mieli mówić dostojnicy, każdy będzie wyrzynał każdego). Zdaniem Proudhona wybory w rękach niewykształconych obywateli przynoszą korzyści jedynie wielkiej finansjerze i koalicji baronów, dlatego też państwo nie zajmowało się edukacją społeczeństwa, po prostu na nim mu nie zależało. Errico Malatesta, który niewątpliwie antycypuje psychoanalizę, mówił o strachu przed wolnością, strachu, który miałby tkwić w nieświadomości polityków. Podążając za tą myślą, można by dodać, iż podobny strach powinien także być udziałem poddanych, którzy w obawie przed chaosem zawierzają swe życie nienasyconym mocarzom i przed tym właśnie zdaje się przestrzegać autor *Złych pasterzy*, kiedy zachęca do absencji wyborczej[47].

Zakończenie

Octave Mirbeau przeszedł do historii jako pisarz społecznie zaangażowany, choć przez prawie sto lat pozostawał na literackiej banicji, zapewne właśnie z tego powodu. Wiedział, że słowo pisane może być groźną bronią w walce z niesprawiedliwym systemem społecznym i wykorzystywał je skutecznie zarówno w działalności dziennikarskiej, jak i pisarskiej. Używał więc pióra, by oskarżyć władzę reprezentowaną przez polityków, Kościół, armię, system sprawiedliwości o nadużycia, liczne malwersacje czy zwykłą nikczemność i egoizm. W tym kontekście autor *Złych pasterzy* jawi się nam jako pisarz *par excellence* anarchistyczny. Jego anarchizm ma jednak cechy indywidualistycznej postawy wobec różnych systemów politycznych, w tym partyjnych. Nigdy nie chciał być zaszufladkowany

[47] O. Mirbeau, *La Grève des électeurs*, „Le Figaro", 28.11.1888.

do jakiegokolwiek ugrupowania czy ideologii. W swej walce pragnął pozostać zupełnie wolną jednostką odrzucającą nawet najbardziej zacne myśli, które były podporą jakiegoś ugrupowania. Niemniej jednak był na wskroś anarchistą, kiedy wyrażał swój pesymizm, dlatego wielu dostrzegało w tym jego usposobieniu tendencje nihilistyczne. Był postacią, którą targały przeciwieństwa. Z jednej strony, walka o lepszą przyszłość wyrażała optymizm i wiarę, że to właśnie nastąpi, wszak pisał, że dąży swoją pracą do tego, aby „powiększać szczęście wśród ludzi"[48]. Z drugiej zaś, jego wrodzony pesymizm odbierał mu nadzieję na poprawę kondycji ludzkiej. Twierdził bowiem, iż okrucieństwo jest immanentną cechą natury ludzkiej, to z tej siły zrodzili się złoczyńcy, zboczeńcy, a także „bankierzy, księża, oszuści, mordercy i nieszczęśnicy"[49]. Podsumowując, Mirbeau niestrudzenie oddaje się swojemu dziennikarstwu, miotany ciągłymi wątpliwościami do ostatnich chwil życia. Na kilka miesięcy przed śmiercią zwierzył się swojemu przyjacielowi: „Jestem zawsze anarchistą. Ale u mnie od czasów wojny[50] anarchista drzemie"[51].

---

[48] O. Mirbeau, *Dépopulation*, „Le Journal", 25.11.1900.
[49] O. Mirbeau, *Combats pour l'enfant*, s. 55.
[50] Chodzi o I wojnę światową.
[51] G. Docquois, *Nos émotions pendant la guerre*, Paris 1917, s. 13.

BIBLIOGRAFIA

Mirbeau O., *La Fille Élisa*, „L'Ordre de Paris", 25.03.1877.
Mirbeau O., *La Rentrée des classes*, „Le Gaulois", 7.10.1879.
Mirbeau O., *Pauvres potaches*, „Le Gaulois", 4.10.1880.
Mirbeau O., *Le Chantage*, „Les Grimaces", 9.09.1883.
Mirbeau O., *Le Journalisme*, „Le Gaulois", 8.09.1884.
Mirbeau O., *Le Chantage*, „La France", 12.02.1885.
Mirbeau O., [nota] „Le Matin", 8.01.1886.
Mirbeau O., *Liberté de la presse*, „Le Gaulois", 7.06.1886.
Mirbeau O., *La Nature et l'art*, „Gil Blas", 29.06.1886.
Mirbeau O., *La Grève des électeurs*, „Le Figaro", 28.11.1888.
Mirbeau O., *Monsieur le Recteur*, „L'Écho de Paris", 17.09.1889.
Mirbeau O., *Autour de la justice*, „Le Journal", 24.06.1894.
Mirbeau O., *Cartouche et Loyola*, „Le Journal", 9.09.1894.
Mirbeau O., *La Police et la presse*, „Le Gaulois", 15.01.1896.
Mirbeau O., *La Divine enfance*, „Le Journal", 26.07,1896.
Mirbeau O., *L'Espoir futur*, „Le Journal", 29.05.1898.
Mirbeau O., *Mémoires de mon ami*, „Le Journal", 23.04.1899.
Mirbeau O., *Dépopulation*, „Le Journal", 25.11.1900.
Mirbeau O., [przedmowa do:] L. Lamarque, *Un an de caserne*, Stock 1901.
Mirbeau O., [nota], „La Revue blanche", 1.06.1902.
Mirbeau O., *Combats pour l'enfant*, Vauchrétien 1990.
Mirbeau O., *Epidemia. Farsa w jednym akcie*, przeł. J. Raźny, Łódź 2009.
Michel P., *Les articles d'Octave Mirbeau*, Angers 2009.

Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat: 1880–1914, ed. J. Ebstein et al., Paris 2001.
Dictionnaire Octave Mirbeau, ed. Y. Lemarié, P. Michel, Lausanne, 2011.
Docquois G., *Nos émotions pendant la guerre*, Paris 1917.
Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku, red. K. Wolny Zmorzyński, W. Furman, J. Sopek, Warszawa 2011.
Farsy i moralitety Octave'a Mirbeau. Francuski teatr anarchistyczny, red. T. Kaczmarek, Łódź 2015.
Goldman E., *Anarchizm*, [w:] eadem, *Anarchizm i inne eseje*, przeł. i red. J. Dolińska, A. Grzybowski, P. Laskowski, M. Łagodziński, G. Łazarkiewicz, S. Matuszewski, Poznań 2015.
Granier C., « Nous sommes des briseurs ». Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle, rozprawa doktorska, Uniwersytet w Paryżu, 6.12.2003.
Grinberg D., *Geneza apartheidu*, Wrocław 1980.
Grinberg D., *Ruch anarchistyczny w Europie Zachodniej: 1870–1914*, Warszawa 1994.
Guérin D., *L'anarchisme*, Gallimard, Paris 1972.
Kaczmarek T., *Anarchia i francuski teatr sprzeciwu społecznego 1880–1914*, Łódź 2014.

Kołodziej W., *Anarchizm (źródła, jego twórcy, metody walki)*, Toruń 2009.
Kropotkin P., *Zdobycie chleba*, tłum. nieznany, Warszawa 1925.
Laskowski P., *Szkice z dziejów anarchizmu*, Warszawa 2007.
Michel P., *Les combats d'Octave Mirbeau*, Besançon 1995.
Nivet J.-F., *Mirbeau journaliste*, Lyon 1987.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.09

Ewa Kobyłecka-Piwońska

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Hiszpańskiej

„LITERATURA POD CIŚNIENIEM" – LATYNOSKA KRONIKA WSPÓŁCZESNA

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza „kroniki", czyli formy narracyjnej z obszaru *non-fiction*, uprawianej współcześnie przez pisarzy latynoamerykańskich. Po krótkim omówieniu historii funkcjonowania tego gatunku w Ameryce Łacińskiej przedstawione zostają jego cechy formalne oraz związki z rzeczywistością wirtualną. W dalszej kolejności przedmiotem artykułu będzie kwestia społecznego zaangażowania kroniki w kontekście krytyki tradycyjnego dziennikarstwa oraz polityki pamięci.

Słowa kluczowe: kronika, dziennikarstwo, literatura faktu, rzeczywistość wirtualna, informacja

Summary

"Literature under pressure". Latin American contemporary chronicle

The purpose of this article is to discuss a non-fiction narrative form called "chronicle", widely practiced by the contemporary Latin American writers. After having briefly presented the history of this genre, the study examines the chronicle formal features, as well as its relations with the virtual reality. Subsequently, the question of a social commitment is analyzed, especially in the context of the criticism against the traditional journalism and the memory politics.

Keywords: chronicle, journalism, non-fiction, virtual reality, information

Pierwsza definicja:
kronika to to, co nasze gazety publikują coraz rzadziej.
Martín Caparrós, *Por la crónica*

Dobra kronika to literatura pod ciśnieniem.
Juan Villoro, *La crónica, ornitorrinco de la prosa*

Kronika jest polityką.
Martín Caparrós, *Por la crónica*

Kiedy w 1972 roku Mario Vargas Llosa kodyfikował „nową powieść latynoamerykańską", wśród jej cech swoistych – odróżniających ją od starszej, zużytej formy narracyjnej – wymieniał między innymi profesjonalizację pisarza oraz uniezależnienie jego twórczości od właściwych dziennikarstwu zobowiązań o charakterze społecznym[1]. W pomieszaniu tych dwóch protokołów pisarskich – literackiego i dziennikarskiego – Vargas Llosa dopatrywał się podstawowego grzechu swoich poprzedników: zamiast poświęcić się udoskonalaniu warsztatu formalnego, cnotliwie wypełniali zadania, których kulejąca, uzależniona od aktualnej władzy prasa latynoska wypełnić nie była w stanie. Pisarstwo było wówczas działalnością czysto hobbistyczną, wykonywaną na marginesie tak zwanych zawodów poważnych, które zakładały jakąś formę życia publicznego – dyplomaty, polityka itd. Tymczasem nowa twórczość literacka miała wreszcie dokonać autonomizacji literackiego pola, być estetyczną powinnością, której ewentualne efekty doraźne, w rodzaju denuncjacji opresyjnych działań władzy, zostały podporządkowane z jednej strony kwestiom natury formalnej, z drugiej zaś fundamentalnym pytaniom o istotę człowieczeństwa. Tym sposobem międzynarodowy sukces nowej latynoskiej powieści, określany zwykłe onomatopeicznym *boom*, przyćmiewa na długie lata tamtejszą literaturę faktu i sprawia, że *non-fiction* staje się znakiem towarowym pisarskiej produkcji na północy amerykańskiego kontynentu – jej ojcem zostanie Truman Capote, choć *Operación Masacre* (1957) Argentyńczyka Rodolfo Walsha wyprzedziła o prawie dekadę *Z zimną krwią* (1965). Dla Santiaga Zavali z *Rozmowy w „Katedrze"* praca w gazecie była przecież ukoronowaniem życiowej porażki.

Kilkadziesiąt lat po tych dość apodyktycznych deklaracjach przyszłego noblisty – gdy on sam ma już własną kolumnę w dzienniku „El País" oraz kilka książek reportażowych na koncie – przyszedł czas na ogłoszenie *boomu* na nowe latynoskie dziennikarstwo, dysponujące już siecią czasopism o zasięgu globalnym (jak peruwiańska „Etiqueta negra", kolumbijsko-argentyński „Gatopardo", meksykańskie „Letras Libres", argentyńska „lamujerdemivida", boliwijski „Pie izquierdo", by wymienić tylko niektóre) oraz własnym parnasem, na którego szczycie plasuje się Argentynka Leila Guerriero, jej krajan Martín Caparrós, Chilijczyk Pedro Lemebel, Kolumbijczyk Alberto Salcedo, Meksykanin Juan Villoro oraz Peruwiańczyk Julio Villanueva Chang[2]. Ich twórczość podziela oczywiście

---

[1] M. Vargas Llosa, *En torno a la nueva novela latinoamericana*, [w:] G. Gullón, A. Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid 1974, s. 113–125 (pierwodruk w „Río Piedras" 1972, nr 1).

[2] Zob. D. Jaramillo Agudelo, *Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. idem, Madrid 2012, e-wydanie. Także literacki suplement dziennika „El Pais" – „Babelia" – ogłaszał na okładce numeru z 12 lipca 2008 roku, że „dziennikarstwo podbija literaturę latynoamerykańską" („El pe-

wszystkie gatunkowe dylematy *Literary Journalism*, które streścić można w napiętej relacji pomiędzy etyką i estetyką (i jej innych wcieleniach: historia – fikcja, prawda – fałsz, obiektywność – subiektywność itd.). Nie one jednak będą przedmiotem niniejszego artykułu, a natura latynoskiej formy narracyjnej zwanej „kroniką" (*crónica*), w której powyższe dylematy znajdują swoje – zawsze tymczasowe – rozwiązania, wypracowywane w specyficznym, heterogenicznym kontekście kulturowym.

Na początek kwestia terminologiczna: większość języków adaptuje dla określenia opisywanego tu zjawiska literackiego amerykańską, oksymoroniczną nazwę *non fiction novel* (w której drugi człon z czasem staje się zbędny). W polskim, choć o *non-fiction* mówi się swobodnie, istnieje autochtoniczny termin „literatura faktu" (skrócony z kolei przez ekonomię angielskiego do mniej popularnego *faction*), który wydaje się konotować bliższy związek z rzeczywistością: „fakt" pragnie być czymś więcej niż tyko „nie-fikcją". Hiszpański iberoamerykański, który termin *no ficción* przetłumaczył jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku, woli aktualnie posługiwać się terminem „kronika", skądinąd naładowanym w historii latynoskiej literatury różnorakimi sensami. Jego niechęć do *no ficción* bierze się, jak sądzę, z chęci zdystansowania wobec popularnej w tamtej dekadzie „literatury-świadectwa" (*literatura testimonio*), która w stosunkowo krótkiej i nieskomplikowanej formie, ignorującej w dużej mierze wyniki autoreferencyjnych przemyśleń współczesnej literatury, opowiadała historię jednego z członków tak zwanej wspólnoty pozbawionej głosu (*los sin voz*), dementując oficjalną wersję historii oraz denuncjując nadużycia ze strony państwa i jego instytucji. Określana także mianem *no ficción*, literatura-świadectwo nie cieszyła się specjalnym poważaniem pisarzy ani literaturoznawców, głównie za swój nieskrywany dydaktyzm, postrzegany jako zbyt natarczywy nawet w Ameryce Łacińskiej, w której etos zaangażowanego społecznie pisarza-intelektualisty pozostaje (jak w większości stref kulturowych oddalonych od „literackiego południka zero"[3]) nader atrakcyjny.

Latynoskie nowe dziennikarstwo woli więc nazywać się „kroniką", aktywując przy tym szereg odniesień do historii tamtejszej literatury, przede wszystkim kronik z Nowego Świata oraz dziewiętnastowiecznych kronik modernistycznych[4].

---

ridismo conquista la literatura latinoamericana"). Martín Caparrós wytknął zresztą temu tytułowi językową niezręczność: hiszpańską asocjację Ameryki z konkwistą, zob. idem, *Contra los cronistas*, [w:] *Antología de crónica…*

[3] Zob. P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris 1999 (korzystam z wersji hiszpańskiej: *La República mundial de las Letras*, Barcelona 2001, s. 122–141, 249–257).

[4] Na temat kroniki modernistycznej zob. artykuł: A. Kłosińska-Nachin, *Dziennikarstwo i literatura w Hiszpanii – krótka (i wybiórcza) historia związków*, zamieszczony w niniejszym tomie.

Ustanawianie paraleli pomiędzy tymi zjawiskami, należącymi do tak odległych epok, jest zadaniem nader kłopotliwym i wielu badaczy ogranicza się do odnotowania tylko zbieżności terminologicznej, nie doszukując się w niej namacalnych konsekwencji gatunkowych[5]. Inni skłonni są dostrzegać przynajmniej pojedyncze elementy wspólne tym modelom narracji o wydarzeniach rzeczywistych. W relacjach konkwistadorów rzeczywistość Nowego Świata „zgrzyta", wywołuje uczucie pierwotnego zdziwienia, wynikające z nieprzystawalności oczekiwań do tego, co zastawano na miejscu: „były to opowieści, które wychodziły od tego, co spodziewano się spotkać, i zderzały z tym, co faktycznie spotykano. To samo nadal przydarza się, gdy podróżujemy do jakiegoś miejsca lub historii, a potem staramy się je opisać. Ten szok, to zdziwienie pozostaje podstawą kroniki"[6]. Z tą jednak różnicą, że starzy kronikarze nadawali prymat własnym oczekiwaniom, do których rzeczywistość musiała się dopasować, a nowi – eksponują jej zasadniczą wieloznaczność: „Jeśli czegoś nauczyła mnie ta profesja, to tego, że dziennikarz powinien wystrzegać się formułowania jednoznacznych i uspokajających odpowiedzi na pytanie dlaczego[7]" – pisze Leila Guerriero. Do tego repertuaru cech wspólnych dla współczesnej i szesnastowiecznej kroniki dodałabym jeszcze uprzywilejowany status świadka (często przywoływanego przez konkwistadorów jako instancja uprawomocniająca opisywaną historię) oraz hybrydyczność formy – gatunkowe granice obu są bowiem w wysokim stopniu nieuchwytne. Cechę tę podziela zresztą inna daleka kuzynka współczesnego dziennikarstwa literackiego w Ameryce hiszpańskojęzycznej – kronika modernistyczna, która ponadto wyznacza początek tak wychwalanego przez Vargasa Llosę procesu uniezależnienia pisarza od mecenatu i profesjonalizację jego zawodu właśnie p o p r z e z mariaż z dziennikarstwem[8]. Na tym jednak zbieżność tych dwóch trybów narracyjnych się kończy – dziennikarska twórczość modernistów daleka była bowiem od współczesnego reportażu, ciążyła raczej ku poezji i filozofii.

Dług, jaki współczesna kronika ma wobec swoich nomenklaturowych poprzedniczek, nie jest z pewnością znaczący, w rzeczywistości najwięcej zawdzięcza ona powstałej w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku literaturze faktu, ale nie w manicheistycznej i terapeutycznej wersji „świadectwa"[9], lecz w literacko

---

[5] Zob. D. Jaramillo Agudelo, *Collage sobre…*

[6] M. Caparrós, *Por la crónica*, [w:] *Antología de crónica…* Wszystkie cytowane fragmenty podaję we własnym przekładzie.

[7] L. Guerriero, *Sobre algunas mentiras del periodismo*, [w:] *Antología de crónica…*

[8] Rozkwit kroniki modernistycznej zbiega się w czasie z powstaniem wielkich dzienników latynoskich, takich jak argentyński „La Nación".

[9] Mam na myśli dokumenty autorstwa Moemy Viezzer, *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* lub Elisabeth Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.*

doszlifowanej twórczości pisarzy takich, jak Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska czy Tomás Eloy Martínez. Intensywnie uprawiana w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – początek epoki postmodernizmu znaczony jest powrotem krwawych reżimów dyktatorskich – literatura faktu w Ameryce Łacińskiej łączy w sobie awangardę polityczną i estetyczną oraz zakłada ekstremalną – nierzadko tragiczną – realizację ideału „pisarstwa zaangażowanego"[10]. Współczesne „dziennikarstwo narracyjne"[11] przejmuje od starszej literatury reportażowej serię dylematów esencjonalnych wynikłych z chwiejnego charakteru deklarowanego przez nią „kontraktu prawdziwości", warsztat formalny (techniki punktu widzenia, budowę dialogów, konstrukcję sceniczną itd.) oraz poczucie społeczno-politycznej misji, rozumianej jednak, jak zobaczymy, w sposób znacznie mniej radykalny, a często także bardziej aluzyjny (co nie znaczy, że mniej skuteczny). Trudno uchwytna różnica pomiędzy literaturą faktu a dziennikarstwem literackim leży w tym, co każde z nich postrzega jako swój słaby punkt: o ile pisarze dokładają starań, by uwiarygodnić swoją wersję, odwołują się do źródeł, świadectw i najrozmaitszych dokumentów, które mają potwierdzić prawdziwość historii[12], o tyle współcześni kronikarze dystansują się właśnie od tradycyjnego dziennikarstwa, kwestionując jego monopol na relacjonowanie rzeczywistości i wytykając mu nadmierne uproszczenia.

W kronice latynoskiej skupiają się jak w soczewce najważniejsze problemy współczesnej humanistyki, w epoce globalizacji przeformułowującej zestaw swoich pytań zasadniczych, których lejtmotywem staje się rozmycie i niezdefiniowanie: tożsamości narodowych, gatunkowych, granic pomiędzy rzeczywistością realną i wirtualną, kulturą niską i wysoką, a także problematyczny status pamięci – nieostrej właśnie, chwiejnej instancji, z której powstaje historia.

Gatunkowe zmącenie (*confusión genérica*) nie jest oczywiście zjawiskiem w literaturze nowym: rozmaite ograniczenia natury formalnej były przez nią z lubością łamane przynajmniej od czasów romantyzmu, do tego stopnia, że odstępstwo od normy staje się normą samą w sobie. Przypadek kroniki wydaje się jednak o tyle wyjątkowy, że zdaje się ona nie posiadać żadnych cech własnych, lecz posługiwać się serią technik właściwych innym protokołom narracyjnym,

---

[10] Rodolfo Walsh zaangażował się w latach siedemdziesiątych XX wieku w działalność peronistowskiej guerilli Montoneros, w 1977 roku został „zniknięty" przez siepaczy junty. Tragiczny los Walsha podzieliło wówczas wielu latynosich intelektualistów, głównie z tak zwanego południowego stożka.

[11] Termin ten zapożyczam od Alberta Salcedo Ramosa; zob. idem, *Del periodismo narrativo*, [w:], *Antología de crónica…*

[12] Różne strategie „dokumentowania" stosowane w latynoskiej literaturze, nie tylko zresztą faktu, omawia Adam Elbanowski; zob. idem, *Świadectwa, metafory, fabulacje: współczesna literatura Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 2013, s. 227–242.

nie uprzywilejowując przy tym żadnego z nich. We wstępie do *Antología de crónica latinoamericana actual* (Antologii współczesnej kroniki latynoskiej) Jaramillo Agudelo formułuje wprawdzie własną definicję kroniki, bazującą zresztą bardziej na cechach tematycznych niż formalnych („obszerna narracja o faktach, napisana w pierwszej osobie lub z wyraźnym udziałem ja narracyjnego, o wydarzeniach, osobach lub grupach wyjątkowych, zaskakujących, zmarginalizowanych, dysydenckich lub o spektaklach i rytuałach społecznych"[13]), tylko jednak po to, by zaraz zdystansować się od niej jako tymczasowej i niepełnej, służącej jedynie podtrzymaniu, jak to ujmuje, „ogólnego zamieszania" w kwestii definicyjnej. W słynnym już eseju o kronice Juan Villoro nazywa ją „dziobakiem prozy", parafrazując znacznie bardziej szlachetne określenie, jakie Alfonso Reyes ukuł dla eseju – „centaur gatunków".

> Z powieści – pisze Villoro – [kronika] czerpie swój charakter subiektywny, umiejętność opowiadania z punktu widzenia postaci i stwarzania iluzji życia po to, by ustawić czytelnika w centrum wydarzeń; z reportażu – twarde dane; z opowiadania – dramatyzm krótkiej formy oraz sugestię, że rzeczywistość wydarza się właśnie po to, by móc opowiedzieć sensowną historię z finałem, który ją uzasadnia; z wywiadu – dialogi; ze współczesnego teatru – sposób ich montażu; z teatru grecko-rzymskiego – polifonię świadków i przemowy rozumiane jako debata, „głos z proscenium", jak nazywa go Wolfe, czyli narracyjną wersję opinii publicznej, której poprzednikiem był grecki chór; z eseju – możliwość argumentacji i łączenia różnych form wiedzy; z autobiografii – charakter wspomnieniowy i opracowanie w pierwszej osobie. Katalog wpływów literackich można wzbogacać i precyzować w nieskończoność. Stosowane w nadmiarze, każde z tych narzędzi okazuje się zabójcze. Kronika to zwierzę, którego biologiczna równowaga zasadza się na tym, że nie jest żadnym z siedmiu różnych zwierząt, którymi mogłoby być[14].

Jedyną cechą gatunkową kroniki jest więc istnienie p o m i ę d z y różnymi formami narracyjnymi, przy jednoczesnym nieidentyfikowaniu się z żadną z nich. Ta hybrydyczność jest jednak czymś więcej niż narracyjnym chwytem, logiczną konsekwencją dynamiki literatury, która nieodmiennie dąży do przezwyciężania norm wszelakich poprzez mieszanie konwencji – wydaje się bowiem, że mamy tu do czynienia z idealnym dopasowaniem formy i treści. Innymi słowy, to gatunkowe nieprzyporządkowanie kroniki odzwierciedla kondycję jej bohatera, który jest zwykle bytem o problematycznej tożsamości, często żyjącym na granicy (narodu, grupy, przyzwoitości, śmierci), a rzeczywistość, w której istnieje, także jest

---

[13] D. Jaramillo Agudelo, *Collage sobre…*

[14] J. Villoro, *El ornitorrinco de la prosa*, [w:] *Antología de crónica…* Wypada odnotować jeszcze próby „kronikarskiej poezji" w wykonaniu Franka Báeza (idem, *Postales*, Santo Domingo 2011).

wieloznaczna i niedomknięta. Dodatkowo, to rozdarcie – doświadczane zresztą bardziej jako fakt niż dramat – dotyka także opowiadającego ja. „Pisać to czasownik przechodni (*verbo transitivo*), akt słownej migracji, dokonywany w celu spotkania z oczami innego, w trakcie randki w ciemno z czytelnikiem X"[15]. Stwierdzenie Villanuevy Changa, stosujące się w ostatecznym rozrachunku do literatury w ogóle, nabiera w kronice charakteru bardziej radykalnego, bo przemieszczenie, o którym wspomina, jest jak najbardziej dosłowne: napisanie cudzej historii wymaga podróży, spotkania z innym, rozmowy, zakłada gotowość zaangażowania w świat poza własnym. W tym sensie kronika czerpie z literatury podróżniczej, innej (obok kronik z Nowego Świata) narracji konstytutywnej dla amerykańskiej rzeczywistości XIX wieku: „to samo napięcie, które towarzyszy spotkaniu podróżnika i tubylca charakteryzuje związek pomiędzy kronikarzem i świadkiem lub informatorem"[16]. Narrator kroniki nader często podziela więc los współczesnego imigranta, wygnańca, dysydenta, którego literackie wcielenie pełni zwykle funkcję t ł u m a c z a pomiędzy kulturami, do których (nie) przynależy.

Rzeczywistość, w której i dzięki której współczesna kronika fizycznie istnieje jako tekst, jest wirtualna: większość z cytowanych przeze mnie źródeł została opublikowana w Internecie, który dostarcza także niezmierzonego morza metatekstu w postaci blogów i czasopism poświęconych kronice. Większość reportaży wprawdzie nadal ukazuje się równolegle w tradycyjnych gazetach, ale to publikacja internetowa wydłuża ich efemeryczny, właściwy dla papierowej prasy żywot – ich wirtualna wersja krąży po sieci, znajduje czytelników i traci powoli swój wymiar informacyjny: „dziennikarstwo narracyjne, dziś czytane jako informacja, za kilka lat stanie się pamięcią (*memoria*)"[17]. Wirtualny byt kroniki umożliwia więc to „za-kilka-lat" i demokratyzuje czytelników (teksty są ogólnie dostępne), generując za to specyficzny dla rzeczywistości internetowej problem, jakim jest selekcja – które z nich warto przeczytać? Kryterium wyboru dostarcza marka podpisu (*signature brand*), bo współczesna kronika ma już swój kanon, albo swego rodzaju „konsekracja" w papierowej antologii, której wielką popularność tłumaczyć należy właśnie jej praktyczną funkcją przesiewową[18].

---

[15] J. Villanueva Chang, *El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?*, [w:] *Antología de crónica…*

[16] J. Carrión, *Prólogo: Mejor que real*, [w:] *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, ed. idem, Barcelona 2012, s. 16.

[17] A. Salcedo Ramos, *Del periodismo narrativo*.

[18] Na hiszpańskojęzycznym rynku wydawniczym dostępnych jest wiele zbiorów kronik, na przykład cytowane już *Antología de crónica latinoamericana actual* oraz *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, a także *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, pod redakcją argentyńskiej pisarki Maríi Sonii Cristoff (Rosario 2006) oraz zredagowana przez Carlosa Monsiváisa *A ustedes les consta: antología de la crónica en México* (México 2006).

Fakt, że biologicznym środowiskiem kroniki jest przede wszystkim Internet, powoduje także, że coraz więcej specjalistycznych czasopism posiada tylko wersję cyfrową, jak wenezuelskie „Marcapasos" i „FronteraD", boliwijski „Pie Izquierdo" lub hiszpańsko-argentyńskie „Orsai". Precyzowanie narodowej przynależności nie ma zresztą w tym kontekście większego sensu – domena internetowa jest z gruntu terytorialnie nieprzypisana. Ten fakt ma z kolei doniosłe znaczenie praktyczne, jakim jest międzynarodowy, kosmopolityczny charakter tych czasopism, których ani twórcy, ani czytelnicy nie traktują jako platformy dla narodowych debat – fizyczna siedziba jest w tym wypadku drugorzędna, liczy się nomadyczne plemię twórców[19]. Istnienie tej ogromnej dziennikarsko-czytelniczej wspólnoty umożliwia oczywiście międzynarodowy charakter języka hiszpańskiego, którego ekspansja na północ, ku Stanom Zjednoczonym, poszerza wielomilionową społeczność potencjalnych czytelników. Przekraczanie granic narodowych ma także inne znaczenie praktyczne dla pisarzy, którzy (o czym za chwilę) kultywują tradycję zaangażowania społecznego. Ich teksty nie giną bowiem w oceanie narodowych szybko starzejących się a k t u a l n o ś c i, zwykle dostępnych stosunkowo niewielkiej liczbie czytelników bezpośrednio zainteresowanych swoim najbliższym (nawet jeśli w skali krajowej) sąsiedztwem.

Demokratyzacja, jaką zakłada narzędzie (Internet), splata się w jeszcze inny sposób z naturą współczesnej kroniki, a mianowicie znosi skądinąd już nadwerężone rozróżnienie na literaturę wysoką i niską[20]. Latynoski *boom* kultywował swoją elitarność, powieści totalne Vargasa Llosy, Julia Cortazára, Carlosa Fuentesa były przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców literacko wyrobionych. Portorykańczyk Edgaro Rodríguez Juliá wspomina, że w początku lat osiemdziesiątych XX wieku pisanie kronik pozwoliło mu uwolnić się od monumentalizmu i hermetycznej retoryki „nowej powieści"[21]. Innym przypadkiem paradygmatycznym jest Argentyńczyk Martín Caparrós, który w 1987 roku współtworzył tak zwaną grupę Shanghai, broniącą ideału literatury antymimetycznej, autoreferencyjnej i dygresyjnej (w zgodzie z najnowszymi teoriami akademickimi), by następnie w kolejnej dekadzie stać się jednym z doskonale rozpoznawanych kronikarzy latynoskich, autorem książek drążących najbardziej palące kwestie społeczne[22].

---

[19] Zob. J. Carrión, *Prólogo: Mejor que real*, s. 32–33.

[20] W zakończeniu swojej monografii poświęconej związkom literatury i dziennikarstwa Albert Chillón odnotowuje coraz większe znaczenie internetowego medium, którego równościowy charakter – jak pisze – znosi „bariery stawiane kreatywności, talentowi i krytycznym dociekaniom"; idem, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Bellaterra–Castellón de la Plana–Barcelona–València 2014, s. 483.

[21] Zob. M. Bernabé, *Prólogo*, [w:] M.S. Cristoff, *Idea crónica…* , s. 13–14.

[22] Zob. na przykład M. Caparrós, *El Hambre*, Buenos Aires 2014.

Typowa dla tekstów dziennikarskich performatywność – przejawiająca się w ambicji natychmiastowego działania i wpływu na opisywaną rzeczywistość – przenika do kroniki jako jeden z jej elementów konstytutywnych, określanych mianem „społecznego zaangażowania". Wprawdzie nie wszyscy autorzy są skłonni, jak Caparrós, tę polityczno-społeczną funkcję swoich tekstów eksponować. Leila Guerriero wytyka na przykład, że „kronika latynoamerykańska posiada wystarczająco wyrobiony warsztat i mięsień, by opowiadać o świecie *freak*, marginalnym, biednym i pełnym przemocy [...], natomiast niedomaga wtedy, gdy trzeba opowiadać historie, które nie rymują się z katastrofą i tragedią"[23]. Guerriero, postrzegająca zresztą swoje pisarstwo bardziej w kategoriach dziennikarstwa niż literatury, wyraża wszakże tylko obawę o tematyczną monokulturę, nie kwestionując przy tym rewindykacyjnego tonu kroniki w ogóle. Z drugiej strony, nie ulega wątpliwości, że ideał „pisarza zaangażowanego", który literatura latynoska hołubiła nawet w czasach formalno-estetycznej gorączki, jaką był *boom*[24], w nowym stuleciu musi przybrać inne, bardzie adekwatne do okoliczności wcielenie. Tradycyjny okaz „pisarza-rewolucjonisty" odszedł do lamusa wraz ze zdewaluowanym systemem kubańskim, a nowa rzeczywistość zglobalizowanej gospodarki każe inaczej definiować ośrodki władzy – nie jako państwa, które jeszcze kilka dekad temu w sposób całkowicie jawny stosowały przemoc wobec swoich obywateli, ale jako trudno uchwytne w przestrzeni sieci relacje łączące politykę z gospodarką, których symbolem są z jednej strony ponadnarodowe korporacje, a z drugiej – meksykańskie *maquiladoras*. Adresat społecznie naładowanej kroniki jest bardziej konsumentem (dóbr materialnych lub symbolicznych) niż obywatelem. Tak jak w latach poprzednich, dziennikarstwo literackie pisze się przeciwko oficjalnej wersji Historii, z tym że dzisiaj kto inny jest jej autorem. Autorem na tyle nieuchwytnym, że na celowniku kroniki paradoksalnie staje sama tak zwana „obiektywna informacja". Martín Caparrós pisze:

> Informacja (taka, jaka dzisiaj istnieje) polega na relacjonowaniu wielu ludziom tego, co przydarza się niewielu: tym, którzy mają władzę. Na opowiadaniu bardzo wielu ludziom, że powinno ich obchodzić to, co przydarza się tej garstce. Informacja postuluje (narzuca) pewien model świata: taki, w którym znaczenie ma tych niewielu. Pewną politykę świata.
> Kronika buntuje się przeciwko temu, próbując pokazać życie zwykłych ludzi, a więc opowiedzieć to, co może przydarzyć się także jej potencjalnym czytelnikom. Kronika to forma zatrzymania się przed informacją i jej polityką świata, by powiedzieć, że inny świat też jest możliwy. Kronika jest polityką [...].

---

[23] L. Guerriero, *Sobre algunas mentiras del periodismo*.

[24] W latach siedemdziesiątych Cortázar wypowiedział słynne zdanie: „literatura to mój karabin maszynowy"; zob. wywiad z Cortázarem: A. Carbone, *Julio Cortázar: mi ametralladora es la literatura*, „Crisis" 1973, nr 2, s. 10.

> [P]roza informacyjna pragnie uchodzić za neutralną i bezosobową, by jej czytelnicy wierzyli, że mają przed oczami „czystą rzeczywistość", bez pośredników. Od wieków wierzymy, że istnieją automatyczne opowieści produkowane przez fantastyczną maszynę zwaną prasą; jesteśmy przekonani, że za tymi historiami stoi maszyna-dziennik, byt zbiorowy i prawdomówny[25].

W wypowiedzi Caparrósa kwestie etyczne w specyficzny sposób mieszają się z estetycznymi. Argentyńczyk wytacza przeciwko „obiektywnej informacji" klasyczny argument kontra mimesis, transparentności języka i jego adekwatności do rzeczywistości, przy czym to, co w literaturze i filozofii jest problemem odpowiednio estetycznym i formalnym, w kronice zyskuje przede wszystkim wymiar moralny. Innymi słowy, kronika góruje etycznie nad tradycyjnym dziennikarstwem dzięki swojej literackiej samowiedzy. Otwarcie wyznając swoje umocowanie w tekście fikcyjnym, kronika nie grzeszy „złą wiarą" dziennikarstwa, które ukrywa, że jest tylko jedną z możliwych wersji wydarzeń, przekonując konsumenta informacji, że jest rzeczywistością samą.

Współcześni latynoscy kronikarze z rozmysłem nie aspirują do tradycyjnego modelu intelektualisty jako „przewodnika politycznej świadomości warstw niższych", za którym ze zrozumiałych względów tęskni Vargas Llosa[26], bo zbytnio ich ten model uwiera. Ciąży im bowiem wątpliwość, której nie miały jeszcze wykształcone mediatorki, spisujące opowieści niepiśmiennych Rigoberty Menchú lub Domitili Barrios, a mianowicie: „Empatia wobec informatora jest bronią obosieczną. Jest się poniżej czy powyżej? […] Gdzie umiejscowić słowo, które z zewnątrz opowiada potworności, możliwe do prawdziwego poznania tylko od środka?"[27]. Carlos Monsiváis kwituje tradycyjne pretensje „literatury-świadectwa" do udzielania głosu tym, którzy go nie mają (*los sin voz*) bardzo dosadnie, jako „ideologiczny protekcjonizm i słowny szantaż w imieniu tych, którzy nie mogą zanegować, doprecyzować ani nawet wyjaśnić swojej gotowości do bycia reprezentowanym"[28]. Kwestionowanie własnej pozycji jako adekwatnego mediatora lub tłumacza pomiędzy bohaterem kroniki a jej czytelnikiem jest więc immanentną cechą współczesnego dziennikarstwa literackiego. Postulat Caparrósa dotyczący w eksponowania subiektywności – ujawnienia własnego podpisu pod cudzą historią – stosuje się także na tym poziomie, stąd opowieść o dziennikarskim śledztwie staje się często tematem kroniki.

Kronika jest także nośnikiem pamięci – tej indywidualnej i tej zbiorowej. Kronikarz pracuje z cudzymi wspomnieniami, pamięć świadka (rzadziej własna)

---

[25] M. Caparrós, *Por la crónica*.
[26] M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid 2012, e-wydanie.
[27] J. Villoro, *El ornitorrinco…*
[28] Cyt. za: D. Jaramillo Agudelo, *Collage sobre…*

stanowi punkt wyjściowy tekstu. Ale mechanizm jednostkowego zapamiętywania nie jest transparentny i więcej ma wspólnego z tworzeniem fikcji niż odtwarzaniem faktów, co doskonale oddaje hiszpański zwrot *hacer memoria*: pamiętać, to t w o r z y ć p a m i ę ć o wydarzeniach. Stąd kronika bywa często refleksją nad jednostkowym trybem zapamiętywania: „większość pracy polega na uporządkowaniu i nadaniu sensu wspomnieniom [...]. Co pamiętają ludzie, z którymi rozmawiasz? Jak przekładają wspomnienia na słowa, gesty, zająknięcia i ciszę?"[29]. Ten refleksyjny dystans do cudzego słowa, pielęgnowanie wątpliwości to kolejny moment, który zbliża narrację kronikarską do literackiej. Z drugiej strony, społeczne zaangażowanie kroniki w połączeniu z jej przedłużonym w Internecie i antologiach żywotem sprawia, że staje się ona jedną z przestrzeni, w której tworzy się zbiorowa pamięć wspólnoty. Tak ostatnio modna „polityka pamięci" to – w przeciwieństwie do szerszego zjawiska tak zwanej „polityki historycznej", która przyzwala na świadomą manipulację przeszłością – przekonanie o tym, że istnieją wydarzenia, o których wspomnienia powinno się kultywować. Kronika (w przeciwieństwie do tradycyjnego dziennikarstwa) jest twórczym wykonawcą tej polityki:

> My, dziennikarze narracyjni, wierzymy, że aby pisać o jakimś odległym miejscu, nie trzeba czekać, aż zostanie napadnięte przez zbrojną bojówkę lub zgnębione katastrofą naturalną. Norman Sims twierdzi – a ja go cytuję, nawet jeśli brzmi trochę pretensjonalnie – że dziennikarze narracyjni wykonują swój zawód, nie żebrząc u władzy o resztki. I jakby tego było mało, dziennikarstwo narracyjne, dziś czytane jako informacja, za kilka lat stanie się pamięcią[30].

Cytowany już wyżej fragment o „stawaniu się pamięcią" eksponuje w gruncie rzeczy inny model dziennikarskiego śledztwa, które tropi nie tyle nadużycia władzy i łamanie prawa, ile miejsca i momenty, które umknęły oficjalnej polityce pamięci. Nie chodzi tu jednak o dyskusyjne „białe plamy", które podlegają bardziej bieżącej polityce historycznej, ale o „terra incognita": wydarzenia i ludzi zbyt i n f o r m a c y j n i e s ł a b y c h, by do zbiorowej świadomości wspólnoty przedostać się na własną rękę.

---

[29] J. Villanueva Chang, *El que enciende la luz…*

[30] A. Salcedo Ramos, *Del periodismo narrativo*.

BIBLIOGRAFIA

Antología de crónica latinoamericana actual, ed. D. Jaramillo Agudelo, Madrid 2012, e-wydanie.

Báez F., *Postales*, Santo Domingo 2011.

Bernabé M., *Prólogo*, [w:] M.S. Cristoff, *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario 2006, s. 7–25.

Caparrós M., *Contra los cronistas*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. D. Jaramillo Agudelo, Madrid 2012, e-wydanie.

Caparrós M., *Por la crónica*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. D. Jaramillo Agudelo, Madrid 2012, e-wydanie.

Carbone A., *Julio Cortázar: mi ametralladora es la literatura*, „Crisis" 1973, nr 2, s. 10.

Carrión J., *Prólogo: Mejor que real*, [w:] *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, ed. idem, Barcelona 2012, s. 13–43.

Casanova P., *La República mundial de las Letras*, Barcelona 2001.

Chillón A., *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Bellaterra–Castellón de la Plana–Barcelona–València 2014.

Cristoff M.S., *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Rosario 2006.

Elbanowski A., *Świadectwa, metafory, fabulacje: współczesna literatura Ameryki Łacińskiej*, Warszawa 2013.

Guerriero L., *Sobre algunas mentiras del periodismo*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. D. Jaramillo Agudelo, Madrid 2012, e-wydanie.

Jaramillo Agudelo D., *Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. idem, Madrid 2012, e-wydanie.

Monsiváis C., *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México 2006.

Salcedo Ramos A., *Del periodismo narrativo*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. D. Jaramillo Agudelo, Madrid 2012, e-wydanie.

Vargas Llosa M., *En torno a la nueva novela latinoamericana*, [w:] G. Gullón, A. Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid 1974, s. 113–125.

Vargas Llosa M., *La civilización del espectáculo*, Madrid 2012, e-wydanie.

Villanueva Chang J., *El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. D. Jaramillo Agudelo, Madrid 2012, e-wydanie.

Villoro J., *El ornitorrinco de la prosa*, [w:] *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. D. Jaramillo Agudelo, Madrid 2012, e-wydanie.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.10

Iliya Pachev

Uniwersytet Łódzki

OD KONWENCJI REPORTAŻU DO ARTYSTYCZNEJ METAFORY CZASU – POWIEŚĆ „ПОКРИВЪТ”(„DACH”) GEORGIEGO MARKOWA

Streszczenie

Zaproponowana w niniejszym artykule analiza powieści „Покривът”(„Dach”) pisarza Georgiego Markowa kładzie akcent na stosunek faktów do fikcji, odnosząc się do struktury tekstu widzianego z perspektywy historycznych wydarzeń komunistycznej Bułgarii.

Dobrze znane „Zaoczne reportaże” tego autora są przekonującym przykładem na nowoczesne powiązanie dziennikarstwa z literaturą artystyczną i potwierdzają oscylację elementów gatunkowych, a także odsyłają do prawdy o totalitarnym państwie, która znalazła swój wyraz w wykreowanych w powieści postaciach.

Analiza przybliża strategię literacką Markowa, łącząc pozatekstową rzeczywistość z artystyczną antyutopią czasu, oraz ujawnia, jak funkcjonuje konwencja literatury faktu w odniesieniu do dyskursu artystycznego utworu.

Słowa kluczowe: literatura a dziennikarstwo, literatura bułgarska, Georgi Markow, powieść, fakt i fikcja

Summary

From the convention of the report to the artistic metaphor of time – the novel „Roof” Georgi Markov

Proposed in this article analysis of the novel „Roof” Georgi Markov's emphasized the ratio of facts to fiction, including its construction in the context of historical events of the communist past of Bulgaria.

Well known „Extramural reports” this author is a convincing example of modern journalism association of artistic literature, confirm the oscillation elements genre, and refer to the truth about the totalitarian state, which found its expression in the characters of the novel.

The study brings strategy literary Markov extratextual combining reality with artistic dystopia of the time and reveals how the convention fiction to artistic discourse track.

Keywords: literature and journalism, Bulgarian literature, Georgi Markov, novel, fact and fiction

Dramatyczny los pisarza Georgiego Markowa to rezultat niezwykle śmiałej i konsekwentnej postawy obywatelskiej w obronie demokratycznych wartości i prawa. Twórca, który zajmuje szczególne miejsce w literaturze bułgarskiej XX wieku, był sumieniem swoich czasów i dlatego jego twórczość nie przestaje do dziś poruszać bułgarskiego społeczeństwa, w którym wciąż wyjątkowo silny pozostaje obraz tego charyzmatycznego intelektualisty – jego imię wyryło głęboki ślad w politycznej i kulturalnej sferze nie tylko w jego ojczyźnie.

Demonstracyjna egzekucja autora „Zaocznych reportaży" („Задочни репортажи") wykreowała metaforę „bułgarskiego parasola"[1]. W tym ikonicznym znaku zawarta jest pewna ironia: rzecz, której podstawowym przeznaczeniem jest ochrona, przeistacza się w symbol przerażającego narzędzia zbrodni w rękach przeciwników idei wolności. Mimo pozornej trywialności w połączeniu tym zakodowany został bezwzględny duch zniszczenia. Po roku 1978 „bułgarski parasol" wszedł do słownika najnowszej historii politycznej również jako złowieszcza broń przeciwko dysydentom przebywającym zagranicą.

Dzięki sile logiki życiowej twórczość zamordowanego krytyka systemu doczekała się drugiej odsłony – mimo że został on zmuszony do dziesięcioletniego milczenia, ostatecznie jego biografia zyskała niezwykły rys w postaci śmierci za idee. Aktem morderstwa komunistyczna władza w Bułgarii potwierdziła, że bułgarski emigrant był dla niej ogromnym zagrożeniem, a również milcząco przyznała się do bezsilności totalitarnego reżimu wobec prawdy – posłużmy się tu określeniem poetki Błagi Dimitrowej – wobec „słowa-posłańca".

Mimo że Georgi Markow wywodzi się z pokolenia twórców, którzy weszli na bułgarską scenę literacką w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy odczuwało się już pewne odprężenie i odnowę w życiu kulturalnym, to i tak jako artysta musiał kształcić się pod znakiem ideologemów, które służyły ustanawianiu, a następnie bacznemu kontrolowaniu postulatów socrealizmu. Jeśli do martyrologii dysydenta i jego odwagi nazywania po imieniu zjawisk społeczno-politycznych dodamy fakt, iż odmawiał on systemowi totalitarnemu jakiejkolwiek duchowości, staje się jasne, dlaczego wybrał określone kierunki twórczości i pozostał im wierny do końca życia. Niestety, dopiero tragiczny koniec pisarza zadecydował

---

[1] Georgi Markow został zamordowany 7 września 1978 roku w Londynie, na przystanku autobusowym koło mostu Waterloo. Zamachowiec zagadnął Markowa, a następnie ukłuł w łydkę końcem parasola. Mimo interwencji lekarskiej pisarz zmarł po trzech dniach, sekcja wykazała obecność w miejscu ukłucia platynowej kulki ze śmiertelną dawką rycyny. Od czasu zamachu „bułgarskim parasolem" lub „parasolem Markowa" nazywany jest parasol wyposażony w wysuwaną igłę umieszczoną na szpicu, z której wystrzeliwana jest kulka ze stopu platyny i irydu, uwalniająca truciznę w ciele ofiary; zob. Хр. Христов, Убийте „Скитник". Българската и британската държавна политика по случая Георги Марков, София 2005.

o tym, że został on zaakceptowany przez społeczeństwo bułgarskie i zaczął funkcjonować w świadomości kulturowej rodaków. Jednoznaczna jest w niej ocena zarówno utworów Markowa: „Mężczyźni" („Мъже"), „Portret mojego sobowtóra" („Портретът на моя двойник"), „Kobiety Warszawy" („Жените на Варшава"), „Zaoczne reportaże z Bułgarii" („Задочни репортажи за България"), „Archanioł Michał" („Архангел Михаил"), jak i postawy wolnego człowieka, który przewidział krach systemu jeszcze w trakcie jego budowy.

Zaproponowana w niniejszym artykule analiza powieści „Dach" („Покривът"[2]) kładzie akcent na stosunek faktów do fikcji, obejmując jej strukturę gatunkową w kontekście historycznych zdarzeń z wciąż bliskiej komunistycznej przeszłości Bułgarii. Celem nie jest poszukiwanie paraleli między ideologią i dziełem literackim, choć wydaje się to nieuniknione, ale przede wszystkim doświadczenie artystycznej wartości utworu oraz używanej kreatywnej strategii na płaszczyźnie tekstowej i pozatekstowej rzeczywistości. To dzieło Markowa należy uznać za reprezentatywne dla jego twórczego rozwoju, a także dla całego nurtu bułgarskiej literatury antytotalitarnej wraz z jej specyficznymi cechami, zwłaszcza w czasie, gdy w warunkach surowej i bezkompromisowej cenzury blokowana była każda próba rewizji utrwalonej doktryny ideologicznej. W sposób szczególny dotyczy to powieści „Dach", której intencją jest przedstawienie metaforycznego obrazu przepowiedzianego końca bułgarskiego modelu komunizmu w latach sześćdziesiątych XX wieku[3].

Sposób zarysowania sylwetek bohaterów powieści Markowa potwierdza jego artystyczne mistrzostwo w dekonspirowaniu źródeł zła i krzywd moralnych, które są wyrządzane budowniczym nowego ładu społecznego. Nie zaskakują więc losy powieści – została ona odrzucona przez cenzurę właśnie dlatego, że autor nie uwzględnił estetycznych postulatów socrealizmu. Usunięta z literackiego kanonu kilkadziesiąt lat temu, powieść Markowa została przywrócona współczesnemu czytelnikowi z półwiecznym opóźnieniem, które ma swoje uzasadnienie w sferze wewnątrztekstowej i w rzeczywistości pozatekstowej[4]. Gdyby nie spotkał jej tak niefortunny los, powieść „Dach" zapewne mogłaby stać się od chwili swego powstania swoistym podręcznikiem dla dysydencko nastawionych, a zarazem

---

[2] Powieść została napisana w 1959 roku, ale nie dopuszczono jej do druku. Ostatecznie ukazała się dopiero w roku 2007 w Sofii.

[3] Cweta Trifonowa nazwała Georgiego Markowa „bułgarskim Orwellem" – jest to ocena, która właściwie klasyfikuje dzieło pisarza jako obraz totalitaryzmu; zob. przedmowę Cwety Trifonowej do powieści: Г. Марков, Покривът, София 2007, s. 24. Wszystkie cytaty w niniejszym artykule pochodzą z tego wydania i są podane w moim przekładzie.

[4] Więcej informacji na ten temat można znaleźć w szczegółowym opracowaniu polskiej bułgarystki Celiny Judy dotyczącym polityki kulturalnej bułgarskiego państwa totalitarnego; zob. C. Juda, *Pod znakiem BRL-u. Kultura i literatura bułgarska w pułapce ideologii*, Kraków 2003.

trzeźwo myślących Bułgarów. Niestety bieg zdarzeń zgotował jej inny los – dopiero obecnie utwór ten zajmuje należne mu miejsce w literaturze, doskonale obrazując życie w czasach dyktatury. Fikcyjny świat Markowa przyciąga proroczą siłą, przedstawiając złowieszczą prawdę o przestępczej istocie totalitaryzmu, który ustanowił kłamstwo swoją oficjalną polityką.

O tym, w jaki sposób kontrolowani są twórcy w komunistycznym państwie, Markow dowiedział się, uczestnicząc w życiu Związku Pisarzy Bułgarskich – instytucji, która w tym czasie nadzorowała środowisko twórców literatury pięknej. Żeby uchronić pisarzy od ewentualnych błędów i odstępstw od partyjnej linii w sztuce, ich dzieła czyniono przedmiotem debat i konsultacji. Nietrudno sobie wyobrazić prawdziwy cel, jakim było niweczenie jakiejkolwiek krytyki skierowanej pod adresem socjalistycznego ustroju. Hasło opieki nad młodymi talentami oznaczało najczęściej naciski, aby autorzy kreowali postaci pozytywne, ukazywali bohaterów lojalnych wobec partii. W rzeczywistości, co demaskuje sam Georgi Markow, pod przykrywką szlachetnego celu tworzenia fikcji literackiej na wysokim poziomie komunistyczni cenzorzy dbali o jej ideologiczną służalczość.

W 1963 roku uczestnikiem takiej debaty dotyczącej współczesnej literatury bułgarskiej stał się również autor „Dachu"[5]. Na posiedzeniu, w którym udział wzięli znani w tamtym czasie twórcy oraz krytycy literaccy, omawiano także jego powieść, której – jak wiadomo – pomimo przekonującej obrony pisarza nie dopuszczono do druku. Jego dzieło wywołało oczywiste obawy. Nie wynikały one jednak z rozminięcia się z postulatami socrealistycznej estetyki, bo w tej akurat powieści Markow przestrzega narzuconej konwencji gatunku (co zostało dokładnie „zbadane" na posiedzeniu). Jednak uznano, że metaforyczne znaczenie utworu zdecydowanie wykracza poza sens wyrażony bezpośrednio w postawach bohaterów gigantycznej budowy. Jaki charakter miały owe rozmowy o tekście Markowa, można ocenić na podstawie pytania jednego z rozmówców, a mianowicie, czy Georgi Markow nie stworzył antypowieści, co potwierdzałoby, że uległ zachodnim wpływom. Nietrudno dostrzec nawet w pozornie otwartej, choć służbowej rozmowie żelaznego chwytu ideologicznych norm życia literackiego lat sześćdziesiątych minionego wieku. Oczywiście, dyskusja ma również inny wymiar – ujawnia, jak daleko zaszedł autor na drodze demaskowania systemu i wytworzonej przez niego rzeczywistości społecznej. Widać to wyraźnie, gdy za pomocą szablonowego socrealistycznego opisu życia robotników udaje mu się ukazać głębszy sens pewnych zdarzeń, dyskredytujących bezrefleksyjne realizowanie postulatów ideologii, która wyraźnie odeszła od moralnych zasad humanizmu. Już wtedy powieść „Dach" – zarówno w dającym się w niej odczytać sposobie myślenia jej autora, jak i w warstwie artystycznej – bardzo

[5] Zob. stenogram ze spotkania beletrystów, członków komisji w sprawie twórczych kwestii Związku Bułgarskich Pisarzy; Г. Марков, Покривът, s. 327–347.

różniła się od stereotypów scholastycznego myślenia. Gatunkowy schematyzm i artystyczny szablon w podejściu do człowieka, typowy dla utworów należących do socjalistycznej klasyki, są dalekie pisarzowi[6], który nie skrywa prawdy, a wręcz szczerze przyznaje, że komunizm jest przeklęty. Właśnie dlatego w powieści pierwszeństwo zostało oddane psychologicznemu wymiarowi bohaterów; postaci kreślone są tak, by ich opowiedzenie się za rodzącym się porządkiem, a także sprzeciw i odrzucenie destrukcyjnej ideologicznie doktryny odbywały się nie tylko na poziomie fizycznych działań, ale miały też uzasadnienie w ich psychologii.

Zdystansowany wobec jednolitej matrycy socrealistycznej poetyki Georgi Markow przezwycięża ustalone przez nią modele artystycznej wypowiedzi, tworzy charaktery, które nie wpisują się w wymagania partyjnej krytyki. Jeszcze w powieści „Mężczyźni" pisarz wykazuje ryzykowne jak na tamte czasy podejście do problemów nowej rzeczywistości, chcąc zrewidować utarty stereotyp dotyczący moralności społeczeństwa bułgarskiego. W rezultacie tej twórczej prowokacji widoczne staje się, kto jest głównym hamulcem duchowego rozwoju osobowości – jest nim państwo totalitarne. Niszcząc intelektualną wolność, przeistacza obywateli w niewolników mitu o mającym nadejść dobrobycie i powszechnej równości.

Podczas przywoływanej tu dyskusji dotyczącej powieści pisarz wyjaśniał, że incydent z dachem jest tylko pretekstem, aby postawić bohaterów w sytuacji próby[7]. Wydaje się, że pozostali uczestnicy debaty nie rozumieją albo nie akceptują założeń tego niestandardowego dyskursu, tylko formalnie zbliżonego do konwencji socrealizmu. Z ich uwag widać, czego oczekuje partyjna krytyka od Markowa – dzieło oceniane jest przede wszystkim ze względu na zastosowanie założeń socrealizmu, by na tej podstawie zadecydować, czy ma ono prawo bytu i na ile spełnia zadania stawiane ówczesnej literaturze bułgarskiej.

Żeby uchwycić różnorodność zjawisk w ich jedności i sprzeczności zarazem, pisarz stosuje w powieści kompozycyjny montaż. Dzięki tej metodzie zagłębia się w psychikę bohaterów, zagląda do ich skomplikowanego świata wewnętrznego, w którym niejednoznaczne decyzje są oznaką sposobu bycia, wyrazem mozolnego procesu poszukiwania prawdy. Napisane przed pięćdziesięciu laty dzieło

---

[6] Georgi Markow ukuł powiedzenie „konfiturowa literatura socjalistyczna" (конфитюрена социалистическа литература), która to literatura charakteryzuje się brakiem artyzmu, imitowaniem rzeczywistości z nieskrywaną tendencją ideologiczną, schematycznymi, bladymi i mało wiarygodnymi postaciami, pozostającymi daleko od rzeczywistości; zob. Г. Марков, Биография на властта, [w:] idem, Задочни репортажи за България, София 1990, s. 53. Cytaty z tego wydania podaję w moim przekładzie.

[7] Więcej na temat twórczej intencji Georgiego Markowa zob. Stenogram z rozmowy w Związku Bułgarskich Pisarzy.

jest nasycone wieloma sugestiami dotyczącymi nowej rzeczywistości i jej bohaterów[8]. Za pomocą perspektywy narracyjnej Markow dokonuje zmiany planów czasowych, oddala obrazy jeden od drugiego, aby potem połączyć je w sytuacji moralnego wyboru czy katharsis, a następnie przechodzi od doświadczenia jednego bohatera ku doświadczeniu kolejnego bohatera – często naznaczone są one sprzecznym charakterem emocjonalnym. Wszystko to zostaje podporządkowane ostatecznemu celowi –wrażliwej ludzkiej świadomości, która wraz z rozwojem akcji podąża za obrazowym schematem indywidualnego i socjalnego bytu w widzialnych i niewidzialnych manifestacjach.

W ten sposób otwiera się świat osobowości widziany z perspektywy intymnych zakątków, w których skrywają się impulsy zachowań obciążonych śladami przeszłości lub nasyconych przeczuciami o nadchodzącym dramacie na budowie. Podkreślony zostaje także brak możliwości ucieczki przed tym, co ma nadejść, a narastające napięcie w wewnętrznym i zewnętrznym pejzażu zapowiada katastrofę. Narracja skupia się nie tylko na głównej intrydze, lecz wprowadza również retrospekcyjne obrazy, które zajmują szczególne miejsce w powieściowym dyskursie bułgarskiego pisarza. Opis reakcji osób, wypadków i zdarzeń będących w oddaleniu od bieżących wydarzeń jest głównym generatorem silnego strumienia emocjonalnego, który definiuje stan psychiczny bohaterów i ich stosunek do różnorodnych kontekstów czasu. Zastosowana jako chwyt kompozycyjny antyteza jest dostrzegalna zarówno w wybranych wycinkach społeczno-politycznej działalności, jak i w rzeczywistości tekstowej – uwidacznia się w postawie kierownika Iwana Donkowa i głównego inżyniera Marina Dymszyna. Kompozycyjne centrum stanowi przybierający na sile konflikt – realizacja planu budowy i związane z nią terminy otwarcia obiektu oraz paralelny, psychologiczny strumień ludzkiej świadomości, w której łączą się przeszłe i przyszłe zdarzenia. Indywidualizm każdego bohatera podkreślono dodatkowo dzięki rozbudowaniu opisu jego rodzinnych dramatów, w których nakładają się na siebie rozczarowania, rozgoryczenia, zawiedzione nadzieje i niezrealizowane ideały.

Dach ma być w świadomości czytelnika metaforą systemu totalitarnego i wywołuje kilka skojarzeń. Najważniejsze z nich wskazują na niestabilność budowli, gdy jest ona w trakcie wznoszenia, a permanentne zagrożenie i niepewność, napięcie, strach, dezorientacja są przyczyną koniunkturalnego działania, ułudy i chaotyczności, samotności i zagubienia w moralnych punktach orientacyjnych w obliczu społecznej hipokryzji. Artystyczna przestrzeń powieści jest odbiciem życia bohaterów. Izolacja, niepokoje, wyrzuty sumienia i próby

---

[8] Rozalia Likowa, bułgarska badaczka, twierdzi, że o artystycznej wartości pisarstwa Georgiego Markowa świadczy jego wyczucie współczesności i tego, co ogólnoludzkie, dostrzegalne w wykreowanych postaciach literackich; zob. Г. Марков, Литературни есета, София 1990, s. 5. Cytaty z tego wydania podaję w moim przekładzie.

usprawiedliwienia są konsekwencjami konfliktów społecznych i psychologicznych. Wypaczone zostały poglądy na temat relacji międzyludzkich, zastąpiono je podsłuchami, śledzeniem, oszczerstwami, zarzutami o zdradę i sabotaż – czyli zachowaniami wykluczającymi powodzenie budowy, a wieszczącymi nadchodzącą katastrofę. Autor ukazuje też obojętność komunistów wobec kwestii moralnych – dla nich najważniejsza okazuje się przynależność klasowa i demaskacja wrogów klasowych. Fanatycznym funkcjonariuszom systemu obce jest piękno w jego codziennych przejawach. Markow unaocznia:

> Jedną z najbardziej charakterystycznych cech komunistów jest ich absolutny brak wrażliwości na zwykłe piękno, na jakikolwiek przejaw rycerskości. Szlachetny gest, piękny uczynek wroga nie wzbudza w nich żadnych uczuć. Gdy rycerz rzuca rękawicę swojemu przeciwnikowi, dostaje strzał w głowę lub kamieniem w plecy[9].

Dzieło literackie jest szczególnym efektem interferencji impulsów pochodzących z otaczającego świata ze sferą indywidualnej wrażliwości i duchowości twórcy. Jeśliby stawiać pytanie o źródła artystycznej inspiracji Markowa, odpowiedzi należałoby szukać w reportażu „Wielki dach" („Великият покрив"), w którym autor opisuje nieszczęśliwy wypadek mający miejsce w trakcie budowy, którego był świadkiem. Przyczyny produkcyjnej awarii i jej główne moralno-psychologiczne skutki zostały zawarte w opisie wydarzeń zachodzących na placu budowy kombinatu metalurgicznego „Lenin"[10]. Rozmyślania pisarza, obserwatora

---

[9] Г. Марков, Ехо от студентските години, [w:] idem, Задочни репортажи…, s. 5. W oryginale: „Една от най-характерните черти на комунистите е тяхната пълна нечувствителност към нравствената красота, към всяка проява на рицарство. Благородният жест, красивата постъпка на противника не възбуждат у тях никакви вълнения. На жеста на рицаря, който хвърля ръкавицата си към своя противник, се отвръща със сопа по главата или камък в тила".

[10] Bezpośrednimi wrażeniami z widzianego zdarzenia pisarz dzieli się w dokumentalnym opowiadaniu „Wielki dach" („Великият покрив"): „Ale dla mnie upadek dachu przewyższył znaczenie jednego industrialnego nieszczęśliwego wypadku. Podobne wypadki zdarzają się wszędzie. Jednak tym, czym różnił się upadek tego dachu od innych nieszczęść, był fakt, że w niedwuznaczny sposób sprawdziły się obyczajowe wartości naszego socjalistycznego społeczeństwa. Podobne kontrole są czymś w rodzaju spontanicznego narodowego dopytywania i mają one miejsce podczas wielkich klęsk, katastrof i wojen. Wychwalany pod niebiosa przez naszą propagandę obraz komunisty z jego partyjnymi dobrodziejami okazuje się obrazem tchórza-cwaniaka, który nie kiwnąłby nawet małym palcem dla swojej partii lub ojczyzny. Wszyscy ci rozentuzjazmowani na zebraniach towarzysze, którzy w każdy poniedziałek wygłaszają patetyczne mowy, biją się w piersi i darzą nienawiścią każdego, kto się z nimi nie zgadza, okazali się wyrachowanymi karierowiczami, bezwstydnymi pozerami i prawdziwymi tchórzami. Wyszło na to, że komunistycznych dobrodziei nie ma, że obraz komunisty jako uosobienia nowych

feralnego zdarzenia, są pełnymi emocji socjopsychologicznymi analizami postaci budowniczych nowego społeczeństwa. Wydarzenie naświetla skrywaną część prawdy o komunistach, wyidealizowanych przez propagandę na herosów. Wraz z dachem walcowni spadają na oczach pisarza z piedestału głośno wysławiani fundatorzy nowego ładu i kreatorzy nowego człowieka. Ich zachowanie w sytuacji decydującej próby ukazuje wcześniej przeczuwaną przez Markowa, a obecnie objawiającą się w pełni przepaść między agitacją i rzeczywistością, przepaść, którą komunistyczni agitatorzy starają się zniwelować za pomocą kłamstw, manipulacji i przemocy. Po opowiadaniu dokumentalnym „Wielki dach powstaje powieść „Dach". Krytyk systemu ustępuje miejsca pisarzowi, który z twórczym wyczuciem i artystyczną wyobraźnią odkrywa prawdziwe znaczenie wydarzenia związanego z budową hali fabrycznej.

---

i lepszych ludzkich cech okazuje się wymysłem i że ktoś, kto dokładnie dziesięć lat przed tym nieszczęśliwym wypadkiem odważył się podnieść rękę i zaprotestować przeciwko podłemu wyrzuceniu bułgarskich studentów z politechniki, ten sam człowiek chciał znowu się odważyć i wejść na dach, by uratować swoje społeczeństwo przed kolejną hańbą. Tak bardzo chciałem wtedy, następnego dnia, spotkać rozbestwionych «sprzątaczy» z lat studenckich i zapytać ich, ilu jeszcze prawdziwych bohaterów wyrzucili, ile prawdziwych talentów zniszczyli. […] Upadek dachu walcowni państwowej metalurgicznej fabryki «Lenin» był i alegorią, i dokumentem zniszczenia"; Г. Марков, Великият покрив, [w:] idem, Задочни репортажи…, s. 136–137. W oryginale: „Но падането на покрива за мен поне надхвърли далече значението на една индустриална злополука. Подобни злополуки стават навсякъде. Онова обаче, което отличаваше сгромолясването на този покрив от другите злополуки, беше извършената от него недвусмислена проверка на нравствените стойности на нашето социалистическо общество. Подобни проверки са нещо като спонтанно народно допитване и те стават при големи бедствия, катастрофи или войни. Превзнасяният до небесата от нашата жълта пропаганда образ на комуниста с неговите партийни добродетели се оказа образ на страхливец-интересчия, който не би пожертвал и малкия си пръст за своята партия или родина. Всички ония разпенени по събрания другари, които всеки понеделник произнасят патетични речи, удрят се в гърдите и бълват омраза срещу всеки, който не е съгласен с тях, се оказаха пресметливи кариеристи, безочливи позьори и чисти страхопъзльовци. Излезе, че комунистически добродетели няма, че образът на комуниста като лице на нови и по-съвършени човешки качества се оказа измишльотина и че човекът, който точно десет години преди тази злополука дръзна да вдигне ръка и да протестира срещу подлото изхвърляне от политехниката на български студенти, същият човек щеше отново да дръзне и да се качи на покрива, за да спаси своето общество от друг позор. Как исках тогава, на другия ден, да срещна освирепелите «чисткаджии» от студентските години и да ги попитам още колко истински герои те бяха изхвърлили, колко истински таланти бяха затрили. […] Падането на покрива на прокатния цех на държавния металургичен завод «Ленин» беше и алегория, и документ на разрухата".

Niepowodzenie zawodowe i osobisty dramat fanatycznego zwolennika systemu Donkowa ukazują czytelnikowi przestrzeń życia komunisty oddanego bez reszty ideologicznym dogmatom. Samotność kierownika budowy, a także problemy w relacjach z robotnikami, którzy nie przystają na traktowanie ich z pozycji siły, zarysowują duchowy świat tej postaci. Dodatkowym wymiarem okazuje się także niemożność wypełnienia obowiązków – Donkow nie jest specjalistą, a przysłanym z góry („przyniesionym w teczce") partyjnym funkcjonariuszem umieszczonym przez aparat władzy na stanowisku kierownika technicznego. Główną motywacją jego działania jest ogromna chęć zrehabilitowania się w oczach partii, pragnienie wykazania się i zmycia z siebie win. Energia, która go rozpiera, kumuluje się od czasów młodości, naznaczonej doświadczeniem głębokich podziałów społecznych, by ostatecznie bohater mógł całkowicie poświęcić się komunistycznej idei. Zastosowane retrospekcje oświetlają bolesne miejsca w biografii człowieka znajdującego się w sytuacji bez wyjścia – w sytuacji, która wymaga podążania wyznaczoną drogą z przekonaniem, że jest ona jedyną słuszną.

Pokazowa kara, jakiej poddano Donkowa w czasach szkolnych, jest dla niego doświadczeniem traumatycznym, jakiego nie niweluje nawet zemsta – morderstwo dyrektora liceum, który przyczynił się do jego upokorzenia. Eskalacja ukrytego pragnienia zemsty z czasem przybiera na sile z niezwykłym okrucieństwem, aby zrealizować się jako bezkarne przestępstwo. Nieadekwatność reakcji, wybuchy klasowej i osobistej nienawiści owocują sadyzmem. Rodzi się pragnienie sprawiedliwości rozumianej jako okrutna odpłata, a wzniosłe idee zostają zdegradowane i sprowadzone do realiów brutalnej rzeczywistości, wypełnionej strasznymi scenami zwycięskiej rewolucji, upojenia przelaną krwią i zaślepienia niskimi instynktami[11]. W miejsce wzniosłych etycznie celów pojawia się filozofia cynicznego przestępcy, którego działania są usprawiedliwione, ponieważ posiada władzę czyniącą go dyktatorem na budowie. Nie tylko opis sytuacji życiowej, wygląd zewnętrzny, charakter, zachowanie, ale również otoczenie Donkowa przedstawia obraz zawierający groteskowe rysy czasu wypełnionego absurdami narzuconych norm:

---

[11] Totalitarny model moralnych wartości jest opisany przez pisarza w reportażu „Echo studenckich lat" („Ехо от студентските години"): „Nienawiść była silnikiem, motorem relacji partia – człowiek, państwo – człowiek, człowiek – człowiek. Tylko kilka lat wystarczyło temu profesorowi od nienawiści, by przemienić nienawiść i strach w główne uczucia tej epoki"; Г. Марков, Ехо от студентските години, [w:] idem, Задочни репортажи… , s. 13. W oryginale: „Омразата беше главният двигател, моторът на отношенията партия – човек, държава – човек, човек – човек. Само няколко години бяха достатъчни на тези професори по омраза, за да превърнат омразата и страха в главните чувства на епохата".

> Dla wszystkich – mroczny i zły człowiek, ubrany w szare, pracownicze ubranie, nie bawi się w demokrację z nikim, mówi grubiańsko na ty, nie lubi, gdy się do niego mówi bez jego pozwolenia i wita wszystkich podejrzliwym spojrzeniem. Podejrzliwość to jego ciągły stan, ciężki cień nawet nad jego najlepszymi pomocnikami. I jego kancelaria jest dla niego zła i mroczna. Trudno uwierzyć, że budowniczy pałacu naprzeciwko mieszka w takiej lichej dziurze, w której nie ma mebli, krzesło jest zrobione ze zwykłych budowlanych desek, biurko należy do tej samej kategorii, na papierze pisze się z obydwu stron, odwiedzający muszą stać, by nie traci czasu na niepotrzebne rozmowy[12].

Jednak w tym samym czasie właśnie ideologia podtrzymuje silne poczucie winy w kierowniku budowy. Wywodzący się z szeregów Komitetu Bezpieczeństwa Państwowego Donkow jest ogarnięty pragnieniem spełnienia się jako budowniczy. Pełen złości i chęci rewanżu nie przebiera w środkach – zarówno w stosunku do Dymszyna, jak i reszty otoczenia – aby osiągnąć ostateczny cel: ukończyć budowę.

Rozmyślania Donkowa o koniecznych ofiarach i bohaterstwie, o wierze w sukces pomimo klęski ujawniają inny aspekt jego związku z rzeczywistością. Punkt widzenia narratora pokrywa się z ocenami bohatera wyrażonymi w postaci strumienia świadomości. Autorefleksyjny model narracji ukazuje psychologiczną głębię rzeczywistości opisywanego kraju, wskazuje na powstający konflikt pomiędzy ową realnością a moralnością jednostki pozostającej pod wpływem systemu wartości ukształtowanego przez ideologię. Język propagandy akcentuje samopoświęcenie, mesjanistyczną rolę bojownika, dla którego śmierć jest tylko kontynuacją jego ziemskiej obecności. Patetyczna leksyka wypełniona kliszami komunistycznej nowomowy poddaje myśl samodyscyplinie, logicznej w kontekście walki klasowej, a jednocześnie absurdalnej, pełnej podniośle głoszonych celów:

> Trupy są niczym, kiedy ich cienie zlewają się z dobrą jakością budowy. Gdyby właśnie teraz, w tej chwili, musieli zginąć wszyscy razem z nią, by wznieść ponownie wielki dach w tym miejscu, Donkow nie miałby wątpliwości. My torujemy drogę historii, nie małemu ludzkiemu brzuchowi. Tym, co w tej ostatniej sekundzie

---

[12] Г. Марков, Покривът, s. 46. W oryginale: „За всички – мрачен и зъл човек, облечен в сиви, работнически дрехи, не играе на демокрация с никого, говори грубо на ти, не обича да му говорят без да пита и посреща всекиго с подозрителни очи. Подозрението, това е постоянното му състояние. Тежка сянка и върху най-добрите му помощници. И канцеларията му е зла и мрачна. Трудно е да се повярва, че строителят на отсрещния дворец живее в една паянтова дупка, в която няма мебели, столът е кован от обикновени строителни дъски, бюрото е от същата категория, на хартията се пише от двете страни, посетителите трябва да стоят прави, за да не си губят времето с излишни приказки”.

powstrzymuje przed ostateczną możliwością, jest wiara, że jakoś mu się uda wznieść dach w tym miejscu. To nie jest szaleństwo… On nie chce skończyć jako dowódca rozbitej armii, który błąka się po polu własnej hańby…[13]

Próżne są starania Donkowa, aby za pomocą zideologizowanej retoryki uzdrowić fundamenty budowy. Rozwój wydarzeń odsłania nieudane próby ratowania rozpadającej się konstrukcji dachu nawet za pomocą propagandowej manipulacji. Opis jest wzbogacony folklorystyczno-mitologicznymi odwołaniami. Włączenie pochodzącego z ludowych wierzeń motywu wmurowania we wznoszoną budowlę ludzkiego cienia wzmacnia mistyczny kult i fascynację śmiercią, a także usprawiedliwia ofiary[14]. Poprzez uwznioślenie ich bohaterskiego czynu konstruowany jest model zachowania, który może zapewnić nieśmiertelność kolejnego komunistycznego mitu.

W powieści „Dach" Georgi Markow stosuje grę z konwencją, by poszerzyć możliwości przedstawienia charakterów postaci. Szczególnie warty uwagi jest chwyt artystyczny, za pomocą którego łączy oddalone od siebie kulturowo motywy. Folklorystyczny mitologem wmurowania cienia zostaje przetransformowany na grunt ideologiczny w przemowie kierownika budowy tak, aby tradycyjna treść wpisała się w nowy kontekst. Oczywiście, manipulacją jest przewartościowanie mitu i podporządkowanie go idei samopoświęcenia komunisty – kreatora nowoczesności. Widać tu fanatyczne przekonanie o niezbędności tego rytuału, o tym, że jest on gwarancją realizacji celu budowy. Umacnia się twierdzenie, że tylko ideowo usprawiedliwiona śmierć może zapewnić wieczność. Właściwie jest to propagandowa redakcja folklorystyczno-sakralnych motywów i ich transformacja na użytek komunistycznej doktryny. Tłumaczy to duże zainteresowanie różnymi formami nekrofilii i jej obrzędowością. Przejście z jednej sfery duchowości do drugiej, która jest uważana za zwulgaryzowaną formę narodowych konstruktów myślowych, wyraża się poprzez używanie gotowych fraz, haseł, klisz i stanowi szczyt – topiącej się już – totalitarnej góry lodowej. W tym kontekście argumenty Donkowa przedstawione Dymszynowi są niezwykłą mieszanką

---

[13] Ibidem, s. 156. W oryginale: „Труповете не са нищо, когато сенките им се вграждат в здравината на постройката. Ако ей сега, в този миг, е необходимо да загинат всички заедно с него, за да се вдигне отново великият покрив на мястото си, Дянков не би се колебал. Ние трасираме пътя на историята, не на дребното човешко благоутробие. Онова, което в тази най-последна секунда го възпира пред последната му възможност, това е вярата че някак ще успее да вдигне покрива на мястото му. Това не е лудост… Той не желае да свърши като командир на разбита армия, който се лута из полето на своя позор…"

[14] Magiczna praktyka wmurowania ludzkiego cienia w fundament budowli, żeby była trwała, istnieje w bułgarskiej folklorystyczno-mitologicznej świadomości jako rytuał, który skutkuje śmiercią człowieka.

naiwno-realistycznego pojmowania narodowych i mitologicznych wyobrażeń oraz ich użycia dla moralnego wsparcia politycznych interesów. Charakterystyczny motyw folklorystyczny zostaje wydobyty z jego naturalnego środowiska, aby stać się nowym rytuałem, elementem wojującej ideologii, która musi zapewnić wieczność zmaterializowanym osiągnięciom systemu:

> Niegdyś wmurowywano u nas cienie ludzi w ściany, mimo że ci z wmurowanymi cieniami ginęli! To nie jest przypadkowe, w ogóle nie jest przypadkowe! Pomyśl! My również musimy wmurowywać cienie, bo nie ma znaczenia, kto umiera, gdy budynek pozostaje cały, niezniszczalny! I dlatego będzie stał! Wielki dach! Będzie stał! Będzie stał![15]

Narracja pokazuje również determinację Donkowa, który decydując się stanąć po stronie rewolucji i dążyć do jej ostatecznego zwycięstwa, wpada w pułapkę demaskujących go wewnętrznych monologów. Zawarte są w nich cyniczne zwierzenia ukazujące jego dwulicowość:

> Wolność! Naszym jedynym wrogiem jest wolność, tak uważam! Wolność demoralizuje człowieka, pozwala dostrzec swoistość każdej małej rzeczy na świecie, jest indywidualnym pielęgnowaniem instynktów, tworzeniem fałszywych wartości, oddzielaniem człowieka od człowieka dzięki podkreślaniu jego wyjątkowości! Jeśli mówimy o wolności, to znaczy, że chcemy kresu człowieczeństwa! Czy mam rację? Pomyśl, sam pomyśl![16]

Determinacja Donkowa w dążeniu do realizacji wymarzonego celu przeważa nad głoszoną przez niego ideą komunizmu o ludzkim obliczu. Kolektyw (lub po prostu tłum) to jedyne środowisko, w którym jednostki porzucają pragnienie wolności na rzecz podporządkowania się ideologii:

---

[15] Г. Марков, Покривът, s. 119. W oryginale: „Някога у нас са вграждали в стените сенките на хора, макар че ония с вградените сенки са умирали! Това не е случайно, никак не е случайно! Помисли! И ние също трябва да вграждаме сенки, защото няма никакво значение кой умира, нали сградата остава здрава, неразрушима! Гледай покрива, Димшин! За него беше всичко! И твоята сянка е вътре! И затова ще стои! Великият покрив! Ще стои! Ще стои!”.

[16] Ibidem, s. 116. W oryginale: „Свобода! Единственият враг, който ние имаме, това е свободата, аз мисля така!Свободата това е разврат на човека, това е обособяване на всяко същество като малък център на света, това е индивидуално отглеждане на инстинкти, създаване на фалшиви ценности, отделяне на човека от човека чрез изтъкване на неговата неповторимост! Да говорим за свобода, значи да искаме гибелта на човечеството! Прав ли съм? Помисли, сам помисли!”.

> Potrzebujemy pełnej jedności człowieka ze wszystkimi pozostałymi! Tłum! Rozumiesz! Kiedy człowiek poprze naszą ideę, będzie musiał stracić swoją indywidualność, swoją osobistą wolność, będzie musiał przyjąć jednolity charakter i jednolitą wolność idei! […] Jeśli w imię Sparty syn będzie musiał zabić swoją matkę, zabije ją, bez mrugnięcia okiem! Ponieważ to jest realizacja ideologii i wszystkich poglądów, wszystkie zadania są jasno określone przez ich partyjność! Dopiero wtedy będziemy mogli po raz pierwszy mówić o ludzkości, o zdolnej ludzkości![17]

Pozbawienie jednostki indywidualności i sprowadzanie jej do roli bezwolnego wykonawcy ideologicznych założeń powoduje głębokie zniszczenia w duchowym życiu społeczeństwa[18]. Retrospekcyjne plany w powieściowej narracji ujawniają właściwe oblicze bohaterów, związane z przełomowymi momentami ich życia, wskazując przy tym właśnie na ów proces duchowego wyjałowienia. Konfrontacja przeszłości i przyszłości wzmacnia dramatyzm przeżyć, a rozbudowany psychologizm uwidacznia rzeczywiste motywy uczestników zdarzeń. Sadystycznie upojeni władzą poniżają i torturują podejrzanych o zdradę. W jednej ze scen odsłonięta zostaje moralna filozofia głównego inkwizytora, śledczego Donkowa, wyróżniającego się wyjątkową brutalnością. Jego zachowanie charakteryzuje się typowym dla owych czasów połączeniem agresji i demagogii w wymuszaniu zeznań; wobec Dymszyna stosuje cyniczną przemoc, chcąc zmusić go do wyrzeczenia się siebie w imię partii i jej autorytetu:

> – Przyznasz się, że jesteś wrogiem – powiedział Donkow – i obwieścimy wszystkim, że jesteś wrogiem, że znaleźliśmy wroga wśród nas, niespodziewanego, podłego wroga, gazety będą pisać o tobie źle, zorganizujemy mitingi, wszyscy będą na ciebie pluć, będą chcieli kary śmierci dla ciebie, całe nasze społeczeństwo się poruszy dzięki temu procesowi, a to jest najważniejsze![19]

---

[17] Ibidem, s. 117. W oryginale: „На нас ни трябва пълното сливане на човек с всички други! Маса! Панимаеш? Когато един човек се слее с нашата идея, той трябва да загуби своята индивидуалност, своята лична свобода, да приеме единния характер и единната свобода на идеята! [...] Ако в името на Спарта един син трябва да убие майка си, ще я убие, без да му мигне окото! Защото това е осъществяване на идеологията и всички понятия, всички мерки са ясно определени от тяхната партийност! Едва тогава ще може за първи път да се говори за човечество, за способно човечество!”.

[18] W reportażu „Republika pracownicza” („Република на работниците”) pisarz formułuje główną zasadę, która kieruje partią komunistyczną: „Człowiek jest tylko narzędziem w walce, a sam dla siebie nie ma żadnej wartości”; Г. Марков, Република на работниците, [w:] idem, Задочни репортажи… , s. 24. W oryginale: „Човекът е само средство в борбата, а сам за себе си няма никаква стойност”.

[19] Г. Марков, Покривът… ., s. 214. W oryginale: „– Ти ще признаеш че си враг – заговори Донков, – и ние ще обявим на всички, че си враг, че сме разкрили враг

Poszukiwanie wroga na polecenie partii kończy się sukcesem – złamanie Dymszyna jest częścią scenariusza, a jednocześnie przyjemnością dla strażników reżimu. Przyświecająca im idea brzmi: „Nawet gdy partia nie ma racji, to ma rację". Do tego dogmatycznego sposobu myślenia powraca się wielokrotnie przez ukazanie losów pozostałych bohaterów, aby ostatecznie ujawnić prawdę, że droga do powszechnego dobrobytu jest usłana ofiarami. Składa się je w imię nowych komunistycznych mitów. To właśnie w tym momencie autor powieści odkrywa jedną z najciemniejszych stron totalitarnej partiokracji, zawłaszczającej sobie prawo do wydawania wyroków, których bezapelacyjność jest świadectwem nieludzkiego oblicza bezlitosnych czasów niszczących każdy poryw wolności.

Mamy tu do czynienia z sytuacjami bezprawia uzasadnianymi wyższą koniecznością. Przesłuchania, którym poddawani są aresztowani przez Służby Bezpieczeństwa, przypominają makabryczne sceny rodem z działań średniowiecznej inkwizycji. Potworny mechanizm przemocy wobec ludzi pozbawianych elementarnych praw, wobec których nie stosuje się zasady domniemania niewinności, podkreślony zostaje przez patologiczną naturę śledczych. Widać to w scenie torturowania kapłana, a także w opisach cierpień niewinnych ludzi, którzy przeszli przez piwnice milicji ludowej z powodu swojej wolnomyślności. Demonicznej sile partii, uosabianej przez śledczego Donkowa, ulega również Dymszyn. Zostaje on złamany w śledztwie, jego wymuszone zeznania oprawca komentuje, cynicznie nazywając go „bohaterem". A zatem poddanie się zostaje określone jako akt męstwa, by mógł narodzić się kolejny absurdalny dramat nowych czasów.

Sprzeczności w charakterze Donkowa wynikają z dramatu, którego źródłem jest zarówno osobowość, jak i okoliczności, w jakich się znalazł ze względu na przekonania, marzenia i złudzenia. Asocjacyjny dyskurs w powieści o mesjanistycznej roli komunisty przeplata się z dwoma paralelnymi planami kompozycyjnymi – obrazami Donkowa i Dymszyna. Są one dwiema artystycznymi możliwościami przedstawienia postaw, jakie wybiera się w warunkach totalitarnych. Skontrastowani, zgodnie z intencją autora, bohaterowie nie są jedynie nosicielami znaków czasu. Intertekstualna warstwa w powieści jest dwojaka. Z jednej strony ukazuje, jak realizują się archetypy w służbie nowych rytuałów, których celem jest kreacja komunistycznej ideologii czytelnej dla narodu, z drugiej strony – dzięki narzędziom narracji łączącej opis codzienności z analizą psychologiczną budowniczych nowego społeczeństwa – demistyfikuje się kłamstwo i hipokryzję.

Oba ujęcia są symetryczne w stosunku do konfliktu przedstawionego w utworze. Efektem takiej perspektywy narracyjnej jest uwidocznienie przeszłych

---

в нашите собствени редици неочакван, подъл враг, вестниците ще пишат срещу тебе, ще направим митинги, ще те плюват всички, ще искат смъртно наказание за тебе, цялата наша общественост ще се раздвижи от този процес, а това е най-необходимото!".

relacji między protagonistami – Donkow jako funkcjonariusz systemu przesłuchiwał Dymszyna, który z kolei uosabia postać represjonowanego komunisty[20]. Oddźwięk przeżyć i spotkania ofiary z inkwizytorem w dalszym ciągu wpływają na życie bohaterów w czasie teraźniejszym narracji. Markow wykorzystuje tutaj swoje doświadczenie dramaturga i postępuje zgodnie z zasadami analitycznej kompozycji, w której akcja rozpoczęła się dużo wcześniej niż zawartość dzieła, a fabuła jest kontynuacją tych wydarzeń w teraźniejszości.

Oprócz odniesień do konfliktów politycznych Donkowa i Dymszyna autor poszerza powieść o intymną warstwę, wprowadzając Nadieżdę. Pojawienie się kobiety we wciąż obowiązujących warunkach walki klasowej wzmaga dramatyzm losu ludzi, którym miłość została brutalnie i niesprawiedliwie odebrana groźbą, szantażem i przymusem. O moralnej degradacji komunistycznej doktryny świadczy niezwykła ofiara złożona dla wybawienia ukochanego człowieka – zdrada. Psychologiczne uzasadnienie tego czynu Nadieżdy jest uzupełnione wspomnieniem o rodzinnym obciążeniu, za które odpowiedzialność ponosi jej ojciec. Autor, przeciwstawiając czyny bohaterów w różnych okolicznościach, rozbudowuje jednocześnie motyw zdrady, wydobywając go z kręgu relacji międzyludzkich, a następnie przenosi do przestrzeni historyczno-narodowej mitologii, by w ten sposób obalić podstawy totalitarnej doktryny. Fizyczne przetrwanie nie jest ratunkiem, a tylko zwiększa udręki sumienia, prowokuje nowe pytania o styl życia, a także o to, dlaczego gen zdrady jest tak silny w bułgarskim społeczeństwie. Do powieściowej poetyki nieprzypadkowo został włączony psychologiczny portret zdrajcy i jego wpływ na tworzenie się stereotypu narodowej tożsamości. Tym bardziej że narrator podkreśla

---

[20] Reportaż „Biografia władzy" („Биография на властта") został zilustrowany faktami, które pisarz wydobył z archiwów Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. W trakcie prac nad przedstawieniem „Komuniści" badał zachowane akta uczestników – żyjących i nieżyjących – nielegalnego ruchu antyfaszystowskiego. Pisarzowi udało się wydobyć z biografii znanych w owych czasach komunistycznych funkcjonariuszy charakterystyczne motywy podporządkowania się ideologii, w imię której ludzie tracą życie. Pouczająca jest klasyfikacja Georgiego Markowa, który usystematyzował pewne kategorie osobistych orientacji, pozwalające na wyjaśnienie przyczyn zachowań, takich jak egzaltacja, samoofiara, idealizm i chciwość, które zdominowały postępowanie niektórych przedstawicieli partii. Ofiary czasu i doktryny zostały przyjęte z całą swoją tragicznością skazanych ludzi, których los jest jednaki, a przecież wśród nich – oprócz idealistów i radzieckich agentów – są również oportuniści i przypadkowe osoby. Z tej różnorodności zostaje wydobyta główna, wspólna wszystkim przyczyna moralnej niesamodzielności komunistów, którzy dołączają do walczących o nowy świat. Sprzeczność tę pisarz podkreśla i eksponuje w swoich dziełach jako ważny motyw psychologicznej analizy osobowości, która buduje specyficzny typ społeczeństwa; zob. Г. Марков, Биография на властта, [w:] idem, Задочни репортажи… , s. 50.

tradycję przywoływania motywu popa Krystio, oczernionego zdrajcy Wasyla Lewskiego[21]. Przeplatanie się historycznych i mitologicznych archetypów na przemian z rozważaniami na ich temat, włączenie ich do rodzinnej sagi Dymszyna i Nadieżdy, a także narracja w czasie teraźniejszym sprawiają, że powieść staje się moralno-psychologiczną dyskusją o podmiotowym „ja" i jego tożsamości.

Obrana perspektywa narracyjna przestaje być tylko obrazem historii feralnego dachu, przekracza bowiem jego ideową konstrukcję i pole semantyczne, gdyż pisarz znacznie poszerza artystyczną przestrzeń dzieła i włącza do niej obserwacje przewyższające założenia gatunkowe powieści produkcyjnej. Warstwy znaczeniowe wychodzą poza obowiązujące konwencje temporalne, otwierają nowy rodzaj artystycznej struktury z filozoficzną treścią, która kumuluje wiązkę znaczeń, oświetlającą historyczne procesy i ich uczestników. Właśnie dlatego powieść „Dach" jest wyjątkowa na tle swojego gatunku w literaturze bułgarskiej. Przemianie ulegają w niej nie tylko estetyczne aspekty ideologicznych i moralnych pryncypiów socjalistycznego państwa, ale i powieściowy dyskurs – tak, aby mógł on zrealizować intencje autora co do sposobu przedstawienia rzeczywistości. Dzięki odwadze twórczego myślenia i przekonującej autentyczności artystyczna ekspresja powieści Georgiego Markowa ma cechy literatury ukierunkowanej wyraźnie antytotalitarnie.

W powieści przytoczone zostały szczegółowe dane techniczne dotyczące struktury metalowych konstrukcji i napięć, jakim są one poddawane. Ta swego rodzaju ekspertyza przygotowuje czytelnika na to, co wydarzy się na budowie. Atmosfera, terminy, tempo pracy, relacje międzyludzkie prowadzą do rozwiązania, którego symbolem jest żółte światło. Jego znaczenie jest czytelne – jako sygnalizacja świetlna generuje określony odbiór rzeczywistości. Zabawa znaczeniami słowa „dach" otwiera wiele możliwości interpretacyjnych: od definicji najoczywistszej, wskazującej na najwyżej położoną część wznoszonej budowli, aż do metaforycznego obrazu całości przestrzeni społecznej:

> Słońce schowało się za najwyższym szczytem, oszukańcza gra żółtego światła została zakończona. Nadchodzi prawdziwy wieczór, zabarwiony na czerwono, a potem na czarno. Ponad dwa tysiące osób grodzi dokładnie pozostałości wielkiego dachu. [...] Musieli poczuć na sobie fatalne uderzenie burzącej się budowli z jej niemożliwością powrotu, musieli poczuć możliwość niemożliwości pozostania pod tym dachem lub pod innym, hipotetycznym dachem. Ten hipotetyczny dach stał gdzieś nad nimi, schowany w przezroczystości gwiezdnego nieba, w drwiącym

[21] Wasyl Lewski – bułgarski bohater narodowy, rewolucjonista walczący o uwolnienie Bułgarii spod panowania Imperium Osmańskiego. Pop Krystio to autentyczna postać wskazywana przez niektórych historyków jako zdrajca Wasyla Lewskiego.

oczekiwaniu, jak wieko wielkiej trumny, które jest podniesione, aby zostać zamknięte z hukiem i zabrać to, co do niego należy[22].

Rozwijając w kilku planach zapowiedź apokalipsy, Georgi Markow zestawia przeszłe okoliczności z teraźniejszymi epizodami, aby stworzyć przegląd charakterów z ich nieokiełznaną energią, kończąc rozpoczętą, lecz odłożoną w czasie dyskusję. Tło osobistych relacji zagęszczają widoczne kontury budowy i jej intensywne zabarwienie wywołane żółtym oświetleniem. Punkt widzenia narratora pozwala rozpoznać wśród istniejącej różnorodności życia bezpośredni związek między człowiekiem a zantropomorfizowaną materią. Dach nie wytrzyma i ta sugestia jest narzucona za pomocą kłamstwa, oszustwa, imitacji, fałszywego patosu i ideologicznych haseł. Autor poszukuje odpowiedzi na pytanie: czy taki dach może wytrzymać ciężar tej już od początku błędnej filozofii moralnej? Naiwne są oczekiwania ludzi, którzy myślą, że gigantyczny rozmiar budowy jest gwarancją wieczności systemu – beton i metal są tylko jego symbolami. Dlatego „Wielki Dach" jest tak niezbędny – częściowo legitymizuje socjalizm i ratuje go przed marginalizacją w historycznym pojedynku. Poszerza się artystyczna przestrzeń, w której funkcjonuje obraz nowego społeczeństwa. Mowa pełna banałów, socjolekt uczestników wielkiej budowy, społeczna i polityczna mimikra – wszystkie poziomy artystycznego wyrazu prezentują duchowe okaleczenie i ograniczenie ideologicznej doktryny.

Psychologiczna analiza demaskuje cechy charakterów emblematyczne dla socjalistycznego człowieka i jego nastawienia do ideologii. Powieść ma jeszcze jedną zaletę – rzuca światło na oblicza totalitarnego systemu, demitologizując silną relację między partią a narodem. Wniosek autora jest następujący: taka jedność nie istnieje i nie może istnieć z powodu różnicy interesów obu stron. Georgi Markow nie ogranicza się w opisie negatywnych przejawów życia, nie szczędzi w nich prawdy i przedstawia przebiegłość małego człowieka, ucieczkę przed odpowiedzialnością, moralną obłudę, cyniczną szczerość, pozorną realizację partyjnych zadań. Narracja dodatkowo zostaje wzbogacona o elementy intertekstualne. Autor odsyła czytelnika do autentycznych dokumentów: odpowiedzi na decyzje kongresów, materiałów agitacyjnych, zorganizowanych akcji masowych,

---

[22] Г. Марков, Покривът…, s. 136. W oryginale: „Слънцето се е скрило зад най-високия връх, измамната игра на жълтата светлина е свършена. Настъпва истинска вечер в червено и после в черно. Повече от две хиляди души обграждат плътно останките на великия покрив. […] Трябваше да усетят върху себе си фаталния удар на сгромолясващата се ферма с неговата безвъзвратност, трябваше да усетят възможната невъзможност да останат под този покрив или под някакъв друг, бъдещ покрив. Този бъдещ покрив стоеше някъде над тях, скрит в бистротата на звездното небе, в насмешливото очакване, като капак на грамаден ковчег, който е вдигнат, за да бъде спуснат с трясък и да прибере онова, което му принадлежи".

partyjnych przysiąg, poszukiwań wroga z partyjną legitymacją, ideologicznych czystek, aresztowań i skazań.

Podważone zostają również fundamenty budowy, ponieważ pracujący na niej ludzie nie kierują się moralnymi zasadami wyznawanymi przez partyjnych funkcjonariuszy[23]. Zamiast osobistego przekonania i wiary w ideę społecznej równości, system proponuje zdeformowany obraz ludzi męczących się w życiowych kieracie. Najczęściej pozbawieni perspektyw i nadziei znajdują ratunek w wielkiej budowie, żyją w społeczeństwie, dzieląc z nim poczucie winy. To tutaj Markow zauważa największe zło – rozmycie odpowiedzialności indywidualnej w odpowiedzialności zbiorowej. Wyrzuty sumienia nie są już zależne od osoby, ale zmieniają się w abstrakcyjne konstrukty, pozbawione moralnego imperatywu.

Broniąc w każdy możliwy sposób wolności twórcy, niezależności osobowości w sztuce, autor „Dachu" sprzeciwia się partyjnym wytycznym, aby osiągnąć wyższy poziom artyzmu powieści, której duchowe przesłanie przewyższa bezpośredniość i jednowymiarowość przekazu zideologizowanej literatury. Obrana przez Markowa strategia jest realizowana na różnych poziomych poetyki powieści. Aby ukazać sztuczność sytuacji, napiętą atmosferę przed zbliżającym się otwarciem budowanego obiektu, pisarz podaje szczegółowy scenariusz ceremonii, który jest zgodny z duchem czasu oraz propagandowymi wymaganiami ideologów totalitarnego wychowania, określającymi sposób przedstawiania nowego człowieka – budowniczego, bezgranicznie oddanego socjalizmowi:

> Żółte światło osiąga swój tryumf. Ci, którzy patrzą w stronę słońca, dostają kurzej ślepoty. Wszystkie pejzaże są gotowe na widokówki. Ekipa z kroniki filmowej, zaproszona specjalnie przez Donkowa, rozkłada wokół dachu projektory. Grupa turystów zachwyca się budową: „Patrz, jakie rzeczy istnieją na naszym świecie!". Pewien

[23] Autor „Dachu" wyjaśnia, jak totalitarna forma myślenia tworzy nie tylko nienawiść klasową, ale kreuje też konkretny obraz wroga, agituje, by czynić zło i w sposób nieograniczony stosować przemoc. Ten nowy kodeks moralny jest wzbogacony konkretnymi zadaniami i realizacjami. Rozmijanie się ideału i rzeczywistości dla Georgiego Markowa jest podstawą do sformułowania niemiłosiernego wyroku dla ideologii w reportażu „Echo studenckich lat": „Nie znam innej politycznej religii, która by tak silnie wpływała na ludzkie niskie instynkty i pragnienia i by popierała tak wszechstronnie ludzkie wady, jak czyni to ideologia komunistyczna"; Г. Марков, Ехо от студентските години, [w:] idem, Задочни репортажи… , s. 10. W oryginale: „Не зная друга политическа религия, която да е въздействала така силно върху низките човешки инстинкти и страсти и да е поощрявала така всестранно човешките пороци, както прави това комунистическата идеология".

pisarz, gość z misją opisania prawdziwego życia, już tworzy swój obrazek, w którym żółte światło jest nazwane złotym potokiem, a Charizan – bohaterem montażu[24].

Metaforyczna aluzja do słońca nawiązuje do ślepego oddania się władzy, które pozbawia poczucia realności, wprowadzając fałszywe wyobrażenie o świecie i duchową dezorientację. Referencjalne znaczenia detali czynią rozpoznawalnym polityczny i moralny kontekst, w którym znajdują się bohaterowie. Wyrazista jest scena przygotowań korespondenta do zrobienia zdjęcia robotnikom bohaterom. Sytuacja ta – oprócz motywu korygowania wyrazu twarzy – jest przepełniona ironicznym podtekstem w warstwie słownej, który eksponuje oczywiste nastawienie uczestników do uroczystego rytuału:

– Uwaga! – wykrzykuje fotograf. Ich twarze zastygają, a Myszka stroszy się na rusztowaniach. Dzieje się coś niebywałego, coś obcego na wspaniałym dachu, jakby jakiś jarmarczny uczestnik robił reklamę gigantowi, będzie to komuś wpychać, falsyfikować.
– Uwaga! Uśmiechnijcie się! Szerzej! Mocniej! Podnieś sztangę, kimkolwiek jesteś… jeszcze trochę unieście brody, dumnie, pięknie, cały świat was ogląda! – mówi elegancki fotograf w eleganckiej marynarce i z eleganckim pieprzykiem.
– To jest bohaterski czyn, towarzysze! Dajcie to do zrozumienia! Jeszcze trochę bródki do góry, tak będziecie wyglądać bardziej nowocześnie, a teraz, uśmiechnijcie się, patrzcie tutaj, chwila, bardziej się uśmiechnijcie![25]

W omawianej powieści narracja uwzględnia punkt widzenia wszystkich bohaterów. Taka kompozycja tworzy efekt kalejdoskopu, który ukazuje szybko

---

[24] Г. Марков, Покривът…, s. 44. W oryginale: „Жълтата светлина достига своето тържество. Ония, които гледат право в слънцето, получават кокоша слепота. Всички пейзажи са готови за илюстровани картички. Екипът на кинохрониката, поканен специално от Донков, разполага около покрива своите прожектори. Група туристи се възхищават от строежа: «Виж ти какви неща имало на нашата земя!». Един писател, гост с краткотрайна командировка за свързване с живота, вече съчинява своя очерк, в който жълтата светлина е наречена златен поток, а Харизана – герой на монтажа".

[25] Ibidem, s. 77. W oryginale: „– Внимание! Реве фотографът. Лицата им замръзват, а Мишката от скелите на своя обект настръхва. Става нещо дълбоко противно, чуждо на чудесния покрив, като че някой панаирджия прави реклама на гиганта, ще го пробутва, ще фалшифицира. – Внимание! Усмихнете се! По-широко! По-силно! Вдигни нагоре щангата, бай еди кой си… още малко повдигнете брадичките, гордо, красиво, цял свят ви гледа! – говори елегантният фотограф с елегантното сако и елегантната бенка. – Това е подвиг, другари! Дайте да се разбере! Още малко брадичките нагоре, така ще изглеждате по-съвременни, а сега, усмихнете се, гледайте тука, момент, по-силно се усмихнете!".

zmieniające się otoczenie na budowie i reakcje ludzi, zwłaszcza podczas awarii. Opis sytuacji uzupełniony jest komentarzem, a także informacjami wyprzedzającymi w czasie same działania. Szereg myśli kierownika technicznego Myszki jest rezultatem obserwacji zamieszania poprzedzającego uroczystość otwarcia. Właśnie dlatego te szczegóły są tak wiarygodne, przedstawiają scenariusz nadchodzącej ceremonii, ale przede wszystkim skrywane uczucia kierownika budowy, który odczuwa dreszczyk i przedsmak wygranej bitwy:

> Za chwilę do gry dołączą ludzie z kroniki filmowej, później będzie bankiet, wrześniowe kwiaty i fanfary, uroczysty telegram o kolejnym zwycięstwie, będzie głośno, będą przemowy, ten Donkow potrafi przemawiać[26].

Inna jest stylistyka przekazu przerażającego widoku walącej się budowli, której upadek rozwiewa złudzenia Myszki:

> Wielki dach, podniebny bulwar z całą wielkością i pięknem, pas startowy samolotów, najpiękniejszy podniebny korytarz, jest zniszczony do połowy. A druga połowa, chociażby była zdrowa, straciła swoją wielkość i piękno. Ten na wpół zniszczony pałac przypomina teraz wielką trumnę, obrzydliwą i podłą, ponieważ zwabiła pod swoje wieko tylu niewinnych ludzi. Możliwe, że w każdej chwili i ona runie, teraz wszyscy jakby chcieli, żeby to, co ocalało, też runęło, aby nie było żadnego oszustwa[27].

Komunistyczna doktryna zawsze wynosiła na piedestał to, co oficjalnie najcenniejsze dla systemu – ludzi i ich przymioty. Jednak pisarz-dysydent dociera do innej prawdy o człowieku, który wychowywany zgodnie z ustalonymi normami, jest przerażającym świadectwem moralnej deformacji osobowości. W reportażach widoczna jest codzienność zwykłego człowieka. Kiedy jednak ocenia stosunek do pracy w fabryce „Zwycięstwo" („Победа"), Georgi Markow zauważa inną stronę tej osobowości totalitarnej – nieodpowiedzialność ludzi zaangażowanych

---

[26] Ibidem, s. 80. W oryginale: „След малко в играта ще се намесят хората от кинохрониката, после ще се стигне до банкета, цветята на септемврийчетата и фанфарите, тържествената телеграма за новата победа, ще се вдигне голям шум, ще има речи, този Донков умее да държи речи".

[27] Ibidem, s. 125. W oryginale: „Великият покрив, въздушният булевард, с цялата си величественост и красота, пистата за самолети, най-хубавият въздушен коридор е унищожен наполовина. А другата половина, макар и още здрава, е загубила цялата си величественост и красота. Този полуразрушен дворец сега прилича на огромен ковчег, отвратителен и подъл, защото е примамил под похлупака си толкова невинни хора. Може би всеки миг и той ще рухне и като че сега всички желаят и оцелялото да рухне, за да няма никаква измама".

w produkcję oraz brak szacunku do własności państwowej[28]. Osobista obserwacja inżyniera zostaje przez autora wzbogacona o przedstawienie ewidentnych różnic pomiędzy dwoma typami robotników – starymi i nowymi – którzy upostaciowują dwa różne światy, nie tylko pod względem ideologii, ale również zawodowego morale.

Prawdziwe oblicze budowniczych dachu wychodzi na jaw, gdy Donkow zwraca się do swoich przełożonych, aby znaleźć ochotników, z którymi uratowałby pozostałą część dachu – marzenie życia. Gdy nie uzyskuje odzewu, jego apel zmienia się w oskarżycielską tyradę skierowaną do bojaźliwie obserwujących go mężczyzn:

> Nagle się rozgniewał na ten bezgłośny pracowniczy tłum, który niewolniczym milczeniem lekceważył go i w ten sposób dawał broń dymszynowcom. Ten tłum, który drżał przed nim, który pełzał, modlił się, szlochał, lizał jego podeszwy, teraz się oddalił, aby mu ustąpić drogi na cmentarz.
> – Oczywiście, że nie przyjdą! – wykrzyczał, dusząc się własnym gniewem. – Trzeba było obiecać im pieniądze, nagrodę, premię! – krzyczy tak, aby słyszeli go przy ruinach. – Damy im pieniądze! Każdemu po dziesięć tysięcy! Może ktoś się skusi! Tylko za pieniędzmi mogą przyjść, dupki! Klasa robotnicza, budowniczy komunizmu, kanalie! […]
> – Nie przyszli, bo są szmatami, zebranymi nie wiadomo skąd! Sprzedajna horda! Mówiłem, żeby nic z tymi ludźmi nie robić! Historia?! Mogą was tylko ugotować w garnku i zrobić ludzką zupę! Świnie![29]

Obraźliwe określenia, nigdy dotąd niewypowiadane przez Donkowa na głos, lecz istniejące w jego świadomości, w decydującej chwili przechodzą w bezpośrednie oskarżenie o chciwość i najstraszniejsze – o zdradę idei, której poświęcił całe życie. Widoczny jest ogromny dystans pomiędzy zwykłymi ludźmi a partyjnym eszelonem, który nie może znaleźć języka właściwej komunikacji, wybiera

---

[28] Zob. Г. Марков, Републиката на работниците, [w:] idem, Задочни репортажи… , s. 27.

[29] Г. Марков, Покривът… , s. 303. W oryginale: „Сега отведнъж се озлобява към тази безгласна работническа тълпа, която с робско мълчание го пренебрегваше и така даваше оръжието в ръцете на Димшиновци. Тая тълпа, която бе треперила от него, която пълзеше, молеше се, хленчеше, подметките му ближеше, сега се бе отдръпнала, за да му направи път за гробищата. – Разбира се, че няма да дойдат! – извика той и се задушава в гнева си. – Трябваше да им обещаем пари, награда, премия! – той крещи, за да го чуят при развалините. Пари да им дадем! По десет хиляди на човек! Може някой да се съблазни! Само с пари могат да дойдат гадовете! Работническа класа, строители на комунизма, мръсници! […] – Не дойдоха, защото са отрепки, събрани от кол и въже! Продажна паплач! Казах ли ви, с тия хора нищо не може да се направи! История ли! Могат само да ви сварят в казан, човешка чорба да направят! Негодници!”.

więc alfabet podejrzliwości i oszczerstwa. Werbalizuje się on za pomocą socjolektu administracyjnego aparatu, zabarwionego ideologicznymi banałami i mobilizującymi hasłami[30]. Propagandowy obraz komunisty niszczy cechy ludzkie, strąca Donkowa z piedestału bohatera o silnej osobowości i ukazuje moralną przegraną jego filozofii życiowej. Obszerny opis tego głównego wydarzenia, tak jak i konsekwentne wspinanie się kierownika na dach, by dać przykład innym, kończy się naturalistycznym opisem detali jego śmierci: „Małe ciało Donkowa odrywa się i spada na wystające armaturowe pręty, które go przebijają niczym bagnety. I tak wisi na nich, możliwe, że jeszcze żywy"[31].

Często stosowaną techniką w poetyce analizowanej powieści jest powtarzanie i poszerzanie konotacji poprzez szczegóły, dzięki którym osiąga się charakterystyczną ekspresję obrazów. Niezwykle wyrazista jest sytuacja, w której czytelnik śledzi działania kierownika budowy, decydującego się na działanie w pojedynkę. Jest to potwierdzenie mitu o heroizmie komunisty. Powtarzające się określenia „wiszące na prętach ciało", „zakrwawione pręty" tworzą obrazy wojennej scenerii, przy pomocy której pisarz ukazuje Donkowa ogarniętego imperatywem, by się poświęcić doszczętnie w tej bitwie, jako osobę żyjącą w świecie komunistycznych złudzeń. Tekstualizacja śmierci jest stylizacją na czyn bohaterski. Ostatnim krokom Donkowa towarzyszy niezwykłe poczucie osiągania pożądanego szczęścia:

> I jakby gdzieś z niewidzialności słychać jeden jedyny, najwspanialszy i największy hymn, nieśmiertelną *Międzynarodówkę*, która jest odpowiednim akompaniamentem do każdej bohaterskiej śmierci. Donkow nie wie, że jest to ostatnia inicjatywa Wasiłcza, chłopca od radia, który był jego najwierniejszym naśladowcą, marzącym o władzy i sile Donkowa, małego ascety, który ze wzruszeniem żegna się ze swoim

---

[30] Manipulacyjny żywioł słowa, wykorzystany przez totalitarną maszynę, został ukazany przez pisarza w miniaturze „Rozmawianie"; zob. Г. Марков, Приказването, [w:] idem, Литературни есета, s. 125: „Wysłuchujesz przemówień polityków, które mnie przerażają tym nadużywaniem słowa «rozmawianie». Nie słyszysz słów, a strzępki słów. Albo słuchasz objaśnień przyjaciół, którzy nie mogą niczego wytłumaczyć, ponieważ nie mówią, a rozmawiają. Nawet gdy śpiewają, oni nadal rozmawiają. Jednak najgorsze jest to, że gdy milczą, oni ciągle rozmawiają, lub przynajmniej ty nie możesz pozbyć się uczucia, że rozmawiają". W oryginale: „Ти слушаш речи на държавници, които те ужасяват с тази страшна злоупотреба на словото, наречено приказване. Ти не чуваш думи, а дрипи от думи. Или слушаш обяснения на близки приятели, които нищо не могат да обяснят, защото те не говорят, а приказват. Дори когато пеят, те продължават да приказват. Но най-лошото е, че и когато мълчат, те пак приказват или поне ти не можеш да се отървеш от чувството, че приказват".

[31] Г. Марков, *Покривът…* , s. 310. W oryginale: „Малкото тяло на Донков се откъсва и пада върху щръкналите арматурни железа, които го пронизват като щикове. И остава да виси върху тях, може би още жив".

idolem. Dudni *Międzynarodówka* na całej budowie i kieruje Donkowa naprzód, do nieśmiertelnej wspólnoty bohaterów[32].

Przy takiej kulminacji motywu samoofiary komunisty w narracji zostały połączone różne punkty widzenia. Obrazowy kolaż uwydatnia nie tylko absurd granego hymnu i ryzykowną decyzję kierownika. Poza rytmem opisywanej sytuacji czuć zastraszającą intonację zbliżającego się końca, który – pomimo swojej nieuniknioności – jest przyjmowany przez ofiarę jako zwycięstwo. Pusta idea zmienia mentalność zwykłego człowieka i czyni go pozornym bohaterem – a w gruncie rzeczy tylko rekwizytem systemu. Stylistyka niezwykłości, okoliczności niepoddających się wyjaśnieniu, podkreśla tragiczne rozmijanie się propagandowych abstrakcyjnych wartości z rzeczywistymi ludzkimi reakcjami w sytuacji niebezpieczeństwa. Instynkt samozachowawczy zastąpiono postawą niestrudzonego żołnierza partii. Oprócz pośredniej mowy bohatera, która naświetla przyczyny jego uniesienia, narrator wyjaśnia, dlaczego właśnie ta muzyka stanowi tło działań Donkowa. W połączeniu dźwięków, plastyczności i ruchu zawiera się pęd komunisty fanatyka, który przeistacza zwykły służbowy obowiązek w mitologiczną przestrzeń ideologicznych obrazów długu, wiary w przyszłość, przedłuża życie fałszywych wizerunków charakteru i moralności nowego człowieka, pokazowej i bezużytecznej bohaterskości.

Porażkę komunistycznej doktryny ilustruje nie tylko zachowanie Donkowa. Dodatkowo zostaje ona nazwana niepotrzebną i bezsensowną. Główny inżynier nazywa jego śmierć „głupim samobójstwem". Rozmyślając o zawaleniu się dachu, przypomina sobie – słuszny jak się okazało – głos swojej intuicji: „Dach upadł – powtarza on – jakbym wiedział, że upadnie! Już na samym początku mi się wydawało, że ten dach nie może nie upaść!"[33]

Represjonowany Dymszyn wybiera odmienną niż Donkow drogę – odrzuca kłamstwo, złość, rewanż i zemstę, aby pokazać nowe ludzkie zachowanie, różniące się od promowanego przez język propagandy i przemocy, wypełnione szacunkiem i zrozumieniem w stosunku do każdego człowieka. Uświadamiając sobie własne dramatyczne zakręty życiowe, prawdę o narodowym bycie, zdał on sobie sprawę z niszczącej mocy pozbawiania indywidualności, zawartej w ideologii,

---

[32] Ibidem, s. 309. W oryginale: „И сякаш някъде от невидимостта зазвучава онзи единствен, най-чудесен и най-велик химн, безсмъртният „Интернационал", който е достойният съпровод на всяка героична смърт. Донков не знае, че това е последната инициатива на Василчо, момчето от радиоуредбата, което беше най-искреният му последовател, мечтателят на бъдещата Донкова власт и сила, един малък аскет, който трогателно се прощава със своя идол. Гърми „Интернационалът" по целия строеж и носи Донков напред към безсмъртната общност на героите".

[33] Ibidem, s. 137. W oryginale: „Покривът пада – повтаря той – като че знаех, че ще падне ! Още от началото ми се стори, че този покрив не може да не падне!".

której ślepa siła jest w rękach fanatyków takich jak Donkow. W tym miejscu Georgi Markow dokonuje artystycznego przełomu w przedstawieniu głównego inżyniera – jest on osobą, która nosi cechy autorskiego ideału człowieka przyszłości. Tym obrazem pisarz wyraża nadzieję na istnienie filozofii życia, która staje w obronie dobra i człowieczeństwa pomimo upadków i zniszczeń. Widać tu też wiarę w stoicyzm ducha, dzięki któremu można przetrwać i pokonać męki, prześladowania i represje, aby odrodziła się zdeptana prawda o pojedynczym człowieku – jako wartości, a nie statystycznej jednostce w historii.

Zastosowanie w kompozycji powieści strategii narracyjnej łączenia i porównywania wiedzy, emocji, a zwłaszcza bardzo intensywnego odczuwania, skutkuje podkreśleniem indywidualizmu bohaterów w obyczajowo-psychologicznym planie. Jedna z najbardziej poruszających scen rozgrywa się w świadomości Dymszyna, który – podczas służbowej podróży do Szwajcarii – po raz pierwszy styka się z innym światem, niespodziewanie łącząc go ze światem muzyki dobiegającej z zabytkowej katedry:

> Dźwięczna rzeka wypełniała przestrzeń katedry, unosiła jego oszołomioną duszę, pieszcząc ją serdecznie, przygotowywała do cichej kontemplacji i spokojnej śmierci, na dole buczała piekielna czarna przepaść, która pochłaniała wszelki wydobyty dźwięk, aby uświadomić nieunikniony koniec każdej ludzkiej iluzji. Wysokie akordy wzywały do pokory, miłości i dobroci, docierały do ludzi, lecz przepaść przez wysysanie z nich siły doprowadzała ich do śmierci, dźwięki meteorytów, które błąkały się po kosmosie, aby nie dotrzeć do żadnej galaktyki. Symboliczna walka pomiędzy dobrem a złem[34].

Piękno widoku i poznawanie rzeczywistości różniącej się od ojczystej przybliża mu wartości, których wcześniej Dymszyn nie akceptował, ponieważ nie były one zgodne z wyznawaną ideologią. Dziwne jest to spóźnione przebudzenie skrywanego gdzieś głęboko poczucia piękna, ale nie jako teorii, której absolutyzacja byłaby odpychająca, a raczej jako otwarcia zmysłów na miłość, dobro, współczucie, które stanowią nową religię dla ludzi. Ta religia piękna, co potwierdza bieg wydarzeń w powieści, choć nie jest to łatwe, toruje sobie drogę ku przyszłości. Odnaleziona duchowa równowaga jest bezdyskusyjnym zaprzeczeniem gromkich jarmarcznych haseł i przemocy wobec ludzkich dusz, ponieważ

---

[34] Ibidem, s. 314. W oryginale: „Звучната река пълнеше катедралния простор, издигаше замаяната му душа нагоре, приласкаваше я към тихо съзерцание и спокойна смърт, долу бучеше черната пропаст на преизподнята, поглъщаше всеки побягнал звук, за да внуши неизбежния край на всяка човешка илюзия. Високите акорди призоваваха към смирение, любов и доброта, тръгваха към хората, но бездната изсмукваше силата им и те умираха, метеорни звуци, които блуждаят из космоса, за да не стигнат до никоя галактика. Символичната борба между доброто и злото".

odrzuca demagogię, fałsz, okrucieństwo i tworzy szczęście tutaj na ziemi. Kierowany wspomnieniem tego, co widział w obcym mieście, młody jeszcze wtedy Dymszyn, przyjmuje tę harmonię jako wewnętrzną potrzebę życiowego dobra i piękna. Przechowywany przez lata ten obraz inności rozbudza nieoczekiwane asocjacje, podsyca wyobraźnię, kieruje myśl ku działaniu, niezbędnemu i oczekiwanemu, ponieważ wyraża nową moralność, różniącą się od tej, którą kierował się zmarły Donkow. Oddany ogólnoludzkiej idei Dymszyn na swój sposób chroni prawo osoby do budowania własnego świata, do doskonalenia go i uatrakcyjniania, ale z pomocą moralności i szlachetności. Dzięki tym rozmyślaniom bohatera Georgi Markow odbrązawia nieosiągalne cele, które daremnie prześladują entuzjastów ideologii.

Autor „Zaocznych reportaży" przemierza swoją krótką życiową drogę, zwiedzając też inne państwa, ale zawsze kieruje nim pragnienie podkreślenia bułgarskiej duchowości jako elementu tego, co ogólnoludzkie. Przenikliwe dzieła pisarza nawołują do obrony ludzkiej wolności, a on sam – będąc już legendą – przypomina, że wyższe idee są wieczne. Ma to oczywiście również związek z ogromnym uznaniem, jakim cieszą się wśród czytelników powieści pisarza, który strącił z piedestału komunistyczne mity, przypłacając to życiem.

Przedstawiając w swej twórczości różne warstwy bułgarskiego społeczeństwa, Markow ukazuje ich codzienność i walkę o duchowość w trudnych warunkach, w czasach, kiedy to – jak mówi tragicznie zmarły bułgarski pisarz – budowane były fundamenty. Mają one decydujące znaczenie w powieści „Dach", w której został przedstawiony obyczajowo-psychologiczny świat bohaterów owych czasów. Szczególne znaczenie w artystycznej strukturze tekstu mają autentyczne charaktery, stworzone wbrew modelowi sugerowanemu przez teoretyków socrealizmu. Oryginalność bohaterów literackich robi wrażenie i zapada w pamięć, ponieważ obejmuje najważniejsze grupy społeczne z czasów totalitarnych: robotników, chłopów, inteligencję oraz partyjnych funkcjonariuszy. Wierni partii komuniści realizują postulaty ideologii. Wyjątkiem jest inżynier Dymszyn – niezwykła postać stworzona przez Markowa na gruncie najnowszej historii politycznej Bułgarii – który staje się przede wszystkim ofiarą represyjnej machiny. Jest to niewątpliwie ogromny wkład Markowa w artystyczną analizę komunizmu widzianego jako sposób życia ludzi różnej kategorii: jedni dobrowolnie akceptują jego idee, inni są zmuszeni do konformizmu zgodnego z zasadami systemu.

Zarówno w tych widocznych, jak i w ukrytych aspektach tekstu literackiego autor uzewnętrznia sfery konfliktu, które są bogatym materiałem do refleksji. W miejsce sztucznej górnolotności, w jaką obfituje ówczesna literatura, Georgi Markow wprowadza sytuację wyboru, wobec której zostaje postawiony zwykły człowiek, a poprzez kompromisy i dewaluację głoszonych wartości demaskuje imitację zwykłego życia w warunkach systemu totalitarnego. Nawet jeśli pisarz werbalizuje niewygodne dla niektórych prawdy, to nie jest pesymistą, oszczercą i wrogiem, co było mu zarzucane – już na emigracji – przez ideologicznie

motywowanych krytyków. Markow jest szczerym i uczciwym sędzią i właśnie dzięki temu analizuje nieosiągalne wewnętrzne horyzonty ludzkiej duchowości, porywy w stronę piękna w relacjach międzyosobowych pomimo sideł totalitarnej władzy.

Świat przedstawiony w powieści „Dach" wyróżnia codzienny rytm budowy budynku przeznaczonego do wzmocnienia przemysłu socjalistycznej Bułgarii i na tym tle odsłania wizerunek nowego człowieka. Oczywiście, jeśli chodzi o tamtejsze wymagania poetyki socrealizmu pisarz wzbogaca ten szeroko rozwinięty temat o motyw budowy przyszłości, ale to jest tylko zewnętrzna strona fabuły. Jako dziennikarz z dużym doświadczeniem, Georgi Markow opiera się na rozmaitych przejawach bułgarskiej rzeczywistości oraz umiejętnie interpretuje wydarzenia i ich uczestników. Ten artystyczny dyskurs jego powieści nie pozostaje obcy publicystycznej refleksji, która jest postrzegana z punktu widzenia narratora poprzez ocenę zachowań bohaterów wypadku. W rekonstrukcji incydentu z przeszłości przeplata się wiele dokumentalnych faktów i szczegółów artystycznych, których autentyczność nie budzi wątpliwości, ponieważ są one przedstawiane z ich aktualnością i widocznością, cechami właściwymi dla konwencji reportażu.

Dzieło Markowa nie jest powieścią reportażową zgodnie z tradycją tej formy gatunku. Dyskurs literacki nie odtwarza rzeczywistych zdarzeń; intencją autora jest rzetelna obserwacja zjawisk życia w świetle refleksji moralnej nad przemocą ideologiczną związaną z brakiem wolności. Zarówno ujęcie oblicza czasu przez pisarza, jak i specyficzne chwyty literackie zdradzają dziennikarską obecność, która ujawnia się poprzez dynamiczną perspektywę narratora w rzeczywistości tekstowej. Jeśli oceniamy powieść jako literaturę faktu, dostrzegamy, że w jej kompozycję jest wprowadzona informacja dokumentalna oraz losy konkretnych osób, ale siła gatunkowej syntezy utworu ma swoje źródła w wiarygodności artystycznej, skonstruowanej dzięki metaforze o budowie dachu, która zdemitologizowała ideologię komunizmu. W tym kontekście generuje się sugestia estetyczna i wartość literacka powieści, nasycona przenikliwą refleksją nad kłamstwem, za pomocą którego buduje się nowy świat sprawiedliwości społecznej.

BIBLIOGRAFIA

Juda C., Pod znakiem BRL-u. Kultura i literatura bułgarska w pułapce ideologii, Kraków 2003.

Марков Г., Задочни репортажи за България, София 1990.

Марков Г., Когато часовниците са спрели. Нови задочни репортажи за България, София 1991.

Марков Г., Литературни есета, София 1990.

Марков Г., Покривът, София 2007.

Трифонова Цв., Георги Марков. Да пишеш, за да можеш да умреш, В. Търново 2012.

Христов Хр., Убийте „Скитник". Българската и британската държавна политика по случая Георги Марков, София 2005.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.11

Barbara Bogołębska

Uniwersytet Łódzki
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

LĘK JAKO DOMINUJĄCE UCZUCIE W NARRACJACH LITERACKICH I NIELITERACKICH GRAŻYNY I WOJCIECHA JAGIELSKICH

Streszczenie

Artykuł omawia pod kątem uczucia lęku utwory Grażyny i Wojciecha Jagielskich (wspomnienia, książki reporterskie, powieści). Są to zarówno lęki wojenne, jak i rodzinne. Emocjom towarzyszą opisy psychiki bohaterów i skutków wojen.

Słowa kluczowe: lęk, narracja literacka, narracja nieliteracka, książka reporterska, korespondent wojenny

Summary

Fear as a dominant feeling in literary and non-literary narration of Grażyna and Wojciech Jagielski

The article examines the works of Grażyna and Wojciech Jagielski (remembrances, reporter's books, novels) from an angle of fear feelings like war fear and family fear. The emotions are accompanied by descriptions of heroes' psyche and effects of war.

Keywords: fear, literary narration, non-literary narration, reporter`s books, war correspondent

Literackie korzenie dziennikarstwa, jego powinowactwa z literaturą są oczywiste. Dziennikarstwo nazywa się nawet literaturą XXI wieku[1]. Jest wiele przykładów przekraczania i poszerzania granic publicystyki i literatury (na przykład w reportażu literackim). Skoro żyjemy w czasach hybrydycznych, „ruchomych granic literatury", często bohaterowie fikcyjni posiadają cechy bohaterów realnych.

[1] Por. na ten temat: *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011; *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011.

Grażyna Jagielska to dziennikarka, tłumaczka i autorka utworów fikcjonalnych i niefikcjonalnych, żona znanego reportażysty Wojciecha Jagielskiego, korespondenta zagranicznego „Gazety Wyborczej", przebywającego podczas konfliktów zbrojnych w Azji Środkowej, na Kaukazie oraz w Afryce, autora książek reporterskich, obecnie pracownika PAP.

O afekcie lęku – który można odnaleźć w ich tekstach – pisał następująco Arystoteles: „jest to przykrość i niepokój wywołane wyobrażeniami o grożącym nieszczęściu, które niesie zgubę lub cierpienie"[2]. Odczucie lęku o coś / o kogoś, bojaźń, trwoga, obawa i przerażenie przed śmiercią, niebezpieczeństwem i nieznanym.

Wojciech Jagielski, który nie uważa się za korespondenta wojennego, a korespondenta „z wojen", bywał na pierwszej linii walk i nieraz miał świadomość ryzyka i zagrożenia, wypowiadał się następująco na temat strachu:

> Zawsze odczuwałem i odczuwam strach podczas dziennikarskich wyjazdów na wojny. Uczucie strachu uważam za normalne i pomocne. Wiele razy uratowało mnie przed zrobieniem jeszcze tego jednego kroku, który okazałby się ostatnim. Uważam wręcz, że ktoś, kto strachu nie odczuwa, nie powinien nigdy wybierać się w miejsca niebezpieczne. Strach nie jest uczuciem przyjemnym, jednak nie wolno mi się nim kierować przy podejmowaniu decyzji o wyjeździe. To był mój wybór, który już raz został dokonany. Dla mnie jest to oczywiste. Chciałem być dziennikarzem, chciałem pisać i podróżować po Afryce i Azji. Redakcja zaakceptowała mój wybór. Nie mogę więc kręcić nosem, marudzić, zastrzegać się, dokąd mogę jechać, a gdzie moja noga nie postanie. Stany lękowe czy potrzeba przeżywania przygód, narażania się na niebezpieczeństwo to prywatna sprawa dziennikarzy. Jeśli jednak poważnie traktuje się swój zawód, pasję, swoich czytelników i samego siebie, trzeba być konsekwentnym. Skoro postanowiłem pisać o Afryce, to musze pisać też o tamtejszych wojnach i oglądać je możliwie z jak najmniejszej odległości. Trzeba mieć świadomość, że wyjeżdżając do krajów, w których toczy się wojna, po prostu naraża się życie[3].

Jagielski miał także świadomość, że cenę za relację korespondentów z konfliktów zbrojnych płaci rodzina dziennikarza, który wystawia swoich bliskich na niebezpieczeństwo. Wiedział również, że dla partyzantów, na przykład w Afganistanie, jest nieprzyjacielem z Zachodu. Pisał też: „Zawsze akceptowałem to, że wyruszając w podróż do ludzi, którzy żyją w zagrożeniu, sam też będę musiał wystawić się na niebezpieczeństwo albo przynajmniej pogodzić się z tym, że nikt nie zapewni mi bezpieczeństwa"[4].

---

[2] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 182.

[3] W. Jagielski, *Nie wybrałem sobie wojen*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010, s. 241–242.

[4] *Ibidem*, s. 243.

Dziennikarstwo wojenne („wydarzeniowe") jest swoistym uzależnieniem, a ceną, jaką się za nie płaci, bywają depresja, choroba nerwowa, obłęd, a nawet samobójstwo.

***

We wspomnieniach ***Miłość z kamienia. Życie z korespondentem wojennym***[5] Jagielska opisuje swoje przeżycia jako pacjentki kliniki psychiatrycznej leczącej tzw. stres bojowy („jest to stres mojego męża", jego lęki, niepokój) jako skutek ciągłego zagrożenia życia własnego i życia męża. „Dom zdrowia psychicznego", leczący choroby nerwowe pacjentów, usytuowany był z dala od telefonów przekazujących złe wiadomości. Autorka bała się jednak końca pobytu w zakładzie, nie czuła się wyleczona, obawiała się powrotu koszmarnych wizji. Tymczasem zajęcia terapeutyczne, w których uczestniczyła, przebywając w klinice, pozwalały jej być szczęśliwą.

Jagielska przed wyprawami męża starała się zachować pogodę ducha, zachowywać się naturalnie, by mu w ten sposób pomóc – była to jednak tylko gra pozorów. Podczas nieobecności męża żyła „w zawieszeniu między życiem a śmiercią": w samotności, w nieustannym zagrożeniu, cierpiała, ze strachu i bezradności nie czuła się bezpiecznie, tym bardziej że wiedziała, iż giną także dziennikarze, mimo wyposażenia w kamizelki kuloodporne. Jak pisała: „Strach przed tym, co się ze mną stanie, kiedy on wyjdzie z domu, był gorszy niż jego nieobecność"[6]. Zazdrościła tym znajomym, którzy wojny nie znali, a więc się jej nie bali. Mąż opowiadał jej o tym, że zdarzało się, iż dla własnego bezpieczeństwa żył przebrany za Czeczena, że korespondentów zagranicznych sprzedawano porywaczom za dolary. Drastyczne obrazy z opowieści reportera o wybuchu, który rozerwał gruzińskiego przewodnika Meraba Kakubawę, czy o ofierze gwałtu Tai niczym koszmary wciąż wracały w wyobraźni Jagielskiej. Żyła ona w poczuciu ciągłego zagrożenia, więc nie potrafiła prowadzić domu, zajmować się dziećmi, pracować. Jak pisała: „Tkwiłam już przy telefonie albo przed ekranem telewizora. Nie chodziłam do pracy, do sklepu po chleb, na wywiadówki w szkole"[7]. Bała się nadejścia złych wiadomości o mężu. Dźwięk telefonu budził w niej grozę, „rozrywał powietrze na strzępy, robił sobie we mnie korytarze"[8]. Nie panowała nad swoim życiem. Przebywała w przedpokoju, „we wnęce na szafę ścienną". W jej wspomnieniach czytamy:

---

[5] G. Jagielska, *Miłość z kamienia. Życie z korespondentem wojennym*, Kraków 2013.
[6] *Ibidem*, s. 170.
[7] *Ibidem*, s. 55.
[8] *Ibidem*, s. 124.

> […] próbowałam odwlec moment, kiedy Massud wejdzie na stałe w naszą codzienność, wkręci się w nią jak przedtem Omar ochroniarz i gwałcona Taja, zagarnie kolejny kawałek naszego wspólnego życia. Nie wiedziałam, dlaczego to jest takie groźne, ale nie chciałam tych wszystkich ludzi w swoim domu. Zagnieżdżali się, byli w notatkach na biurku, przy stole, w naszych rozmowach, od słowa do słowa wchodzili w meble. Ciągle znajdowałam po nich jakieś ślady[9].

Życie małżonków podzielone było na okresy oczekiwania i powrotów. Oprócz tego, że dziennikarz „przywoził" ze sobą różnych ludzi, to jeszcze „sporo samego siebie zostawiał po tej drugiej stronie" – „dostaje opowieści, ale sporo oddaje w zastaw"[10]. Tak więc wspólne życie, codzienność wypełniały zapamiętane wydarzenia i ludzie. Te dwa „równoległe światy" przenikały się. Jagielscy żyli „zamknięci każde w swojej udręce". Konsekwencją przeżyć, nieustannie odczuwanego lęku był kryzys małżeński, o którym Jagielska szczerze pisze: „Byliśmy oboje na skraju wytrzymałości. Nie wiem, czego nie mógł wytrzymać Wojtek – nie potrafiliśmy się już porozumieć […]"[11]. Autorka żyła w zawieszeniu między życiem a śmiercią. Strach zmienił także jej postrzeganie samej siebie. Mąż oczekiwał od niej, że zapewni mu poczucie bezpieczeństwa, lecz tej roli nie sprostała. Trzykrotnie towarzyszyła mu na wojnie, dzieląc jego przeżycia i strach: „Jadąc razem na wojnę, mieliśmy zburzyć dzielącą nas barierę, odnaleźć to, co nas kiedyś łączyło"[12]. Strach przeżywany w Kaszmirze, Sri Lance i Afganistanie umocnił ją w przekonaniu, że już nigdy nie pojedzie w rejon wojny. Uchroniła męża przed depresją, obłędem, samobójstwem, sama płacąc cenę własną chorobą. Jakże dramatyczne słowa wypowiedziała w końcowej części wspomnień:

> Jesteśmy w symbiozie z Wojtkiem […]. Boimy się, że on zginie, ponieważ to będzie oznaczało naszą śmierć, tak czujemy. Zrozumiałe, skoro jesteśmy z Wojtkiem jednym organizmem. Poprzez jego śmierć boimy się własnej. Nie chcemy umierać. Boimy się tak bardzo, że już nie umiemy żyć[13].

Reporter zrezygnował z wyjazdów na wojny, by nie być dłużej źródłem strachu, jednak Jagielska bała się, że jest to tylko „zawieszenie egzekucji".

Strach oddawała autorka także metaforycznie, na przykład pisząc o sobie, iż „boi się tak bardzo, że woli się nie ruszać, jak zagrożony zaskroniec nieruchomieje i udaje coś innego"[14]. A oto inny przykład reakcji na obserwowane działania

---

[9] *Ibidem*, s. 73–74.
[10] *Ibidem*, s. 76.
[11] *Ibidem*, s. 66.
[12] *Ibidem*, s. 89.
[13] *Ibidem*, s.196.
[14] *Ibidem*, s. 117.

wojenne: „Z wąwozu, jak ze smoczej paszczy, wydobywały się dymy, pomruki i świsty. Co jakiś czas wylatywała rakieta i albo szła górą, albo wybuchała, trafiając w przeciwległą ścianę. Stałam nad brzegiem rzeki, wlepiając oczy w tę gardziel, oniemiała ze zgrozy […]"[15].

Anioły jedzą trzy razy dziennie[16] to książka Jagielskiej dedykowana weteranom wojen w Iraku i w Afganistanie, którzy dzielili z autorką pobyt w Klinice Psychiatrii i Stresu Bojowego w Warszawie (stąd podtytuł: *147 dni w psychiatryku*). Powrót z wojny nie pozwalał im żyć jak dawniej. Poznajemy ich sylwetki, przeżycia i zachowania: szeregowego Mazura, Adama – strzelca pokładowego, Marka – bohatera z Afganistanu („Afganu"), Ratownika, Sapera i innych. Po przeżyciach wojennych pozostał płacz, niechciane wspomnienia, „widziadła" z przeszłości, załamania, „ataki rozpaczy i buntu", krzyki („krzyczał […] wieczorami, szukając we wraku rosomaka nóg przyjaciela"[17]). Jedni weterani próbowali ucieczki, inni – unikali rozmów o traumatycznych zdarzeniach, szukali odosobnienia albo też odreagowywali agresją. Wciąż mieli w pamięci to, że na przykład „nie udało się wyciągnąć kumpla ze zmiażdżonego pojazdu pancernego"[18]. Okaleczeniom ciała (urwane nogi Marka – amputacja) towarzyszyły „okaleczenia duszy". Jak czytamy: „Flashbacki to nawracające obrazy traumatycznego zdarzenia, które wywołało zespół stresu pourazowego"[19]. Obraz śmierci kolegów ginących w rosomakach i drastyczne sceny zaobserwowane na polu walki sprawiały, że ze strachu przed zasadzkami talibów lub zabijaniem niewinnych cywilów, którymi osłaniali się talibowie (na przykład dziecko pasterz wzięte za terrorystę i zabite), żołnierze pili, popełniali samobójstwa. Antidotum na „chorobę duszy" i pomocą w nauce życia były w klinice wygłaszane przez pacjentów życiorysy lub uczestniczenie w psychodramach: „Czasem chcą rozmawiać z Afganistanem […]. Albo z Irakiem, czasem ze śmiercią albo z jakąś zmorą, przez którą nie mogą normalnie żyć"[20]. Na podstawie rozmów pacjentów, ich wspomnień poznajemy warunki życia w bazie w Afganistanie czy też problemy w kontaktach z rodzinami pozostawionymi w Polsce. Z perspektywy czasu żołnierze żałowali udziału w misji pokojowo-stabilizacyjnej.

W latach 1994–1996 Grażyna Jagielska odbyła podróże dziennikarskie do Kaszmiru i na Sri Lankę. Reminiscencje z powstania kaszmirskiego i wojny afgańskiej z 1996 roku odnajdujemy w utworze z pogranicza fikcji

---

[15] *Ibidem*, s. 142.
[16] G. Jagielska, *Anioły jedzą trzy razy dziennie*, Kraków 2014.
[17] *Ibidem*, s. 43.
[18] *Ibidem*, s. 18.
[19] *Ibidem*, s. 44.
[20] *Ibidem*, s. 111.

i *non-fiction* zatytułowanym ***Korespondent***[21]**,** którego bohaterami są Caroline i Adam Matyasowie – korespondenci wojenni (nazywani „ścigantami") przebywający w Delhi.

Dziennikarze przeżywali kryzysy i załamania nerwowe. Z książki dowiadujemy się o niezbędnych w zawodzie korespondentów zagranicznych miejscowych opiekunach (tłumaczach, przewodnikach), o ciągłym oczekiwaniu, by zdobyć newsy na pierwsze strony gazet i czołówki telewizyjnych serwisów, o tym, że „trzeba się było spieszyć, być zawsze o krok przed innymi"[22] oraz że nie można wyjeżdżać, nie będąc nieprzygotowanym, czyli bez listy kontaktów. Redakcje domagały się „czegoś, co już nadali inni wcześniej i z większym biglem"[23]. Korespondenci wojenni tworzyli zamknięty, elitarny klub, w którym spotykali się na przykład dziennikarz Reutersa z Kabulu czy korespondent CNN w Islamabadzie. Jednak jak czytamy: „Korespondenci wojenni rzadko działali w zespole, nie lubili dzielić się zdobyczą. Z natury byli samotnymi myśliwymi"[24]. Ich ambicje (na przykład Adama Matyasa w Kaszmirze) wykraczały poza przygotowanie newsów – poszukiwano bowiem oryginalnych materiałów, a zdobycie ich wiązało się zawsze z dużym ryzykiem. Takie mogło grozić po skontaktowaniu się z komendantem powstania mudżahedinów Abdulem Rahmanem. Materiał z tego spotkania dziennikarze wieźli w laptopie i aparatach fotograficznych. Adam, kiedy pojawiał się temat, „zwykle był na miejscu odrobinę przed czasem, wyprzedzając innych, obdarzonych jedynie ślepym instynktem"[25]. Odbiorcy byli zainteresowani tematyką wojenną, a tymczasem efekty pracy dziennikarzy nie zawsze były zadowalające, na przykład z Kaszmiru przywieźli jedynie trochę zdjęć z powstania i kilka wywiadów z pomniejszymi komendantami.

Poznajemy też byłego dziennikarza Boba Nelsona (obecnie najemnika, przemytnika), który pojechał wcześniej do Kabulu nadać wiadomość o udziale Pakistanu w rewolucji talibów. Talibowie nie dopuszczali do siebie dziennikarzy cudzoziemców. Ci śledzili więc też na bieżąco informacje w miejscowej prasie. Caroline w oczekiwaniu na wydarzenia wojenne przygotowywała w New Delhi fotoreportaż o życiu miejscowych ludzi.

Zaginiony półtora roku wcześniej Francuz Seymour i towarzyszący mu Clifford nadali z Kabulu („Z pola minowego") relację telewizyjną. Mieli przeprowadzić wywiad z Massudem. Nelson odmówił towarzyszenia mu. W ślad za zaginionymi dziennikarzami wyjechała do Afganistanu sama Caroline, mąż odmówił

---

[21] G. Jagielska, *Korespondent*, Warszawa 2004.
[22] *Ibidem*, s. 157.
[23] *Ibidem*, s. 153.
[24] *Ibidem*, s. 149.
[25] *Ibidem*, s. 151.

towarzyszenia jej – nie chciał dłużej „obsługiwać" wojen. W Kabulu, gdzie powieszono prezydenta i odbywały się publiczne egzekucje, bohaterka zastała „najazd" talibów. Podczas tej rewolucji islamskiej władzę sprawował Najwyższy Mułła. Korespondenci tworzyli tu wspólnotę spotykającą się w Klubie Niemieckim. Odbywały się konferencje prasowe. Miejscowe Radio Kabul zostało przemianowane na Szarijat. Caroline bezskutecznie próbowała dowiadywać się o los zaginionego Francuza, w jego poszukiwaniu towarzyszył jej doktor Ismael Lufti. Ona sama także zaginęła, o czym informowały media. Tym razem Adam zorganizował dziennikarskie ekipy poszukiwawcze.

Uczucia przedstawione w analizowanych utworach Jagielskiej, dylematy etyczne jej bohaterów wywierają wpływ na czytelnika, tym bardziej że jako świadek zdarzeń Jagielska doświadczyła sytuacji ekstremalnych (zamachy, zbrodnia, wojna, terror), stąd opowieści reporterskie pełne są dramatyzmu. Rodzaj dziennikarstwa „wydarzeniowego", uprawianego przez męża, porównywała do uzależnienia, „nieustabilizowania", „improwizacji". Dom dla reportera był azylem bezpieczeństwa.

W powieści Jagielskiej ***Fastryga***[26] wojna bezpośrednio i pośrednio wpłynęła na życie i psychikę bohaterów – trzy pokolenia kobiet z rodziny Werskich: Krystynę, jej córki Ewę i Melę oraz babcię Leonię Werską. Rodzina ukrywała Żydów z getta, stąd nieustanna bojaźń przed Niemcami. Po wojnie utraciła „dom, park i pola". Lękiem napawały bohaterów nie tylko problemy bytowe (Krystyna bała się utraty pracy), ale i choroby panujące w rodzinie (kaleka Mela), ale przede wszystkim skomplikowane relacje rodzinne – wzajemne zniewolenie, przemoc, sprawcy i ofiary. Na przykład Ewa bała się męża Marka Karasia, który ją bił – miała w sobie „stałą gotowość bólu". Jak czytamy: „Teraz strach był zaborczy, nie pozostawiał miejsca na nic innego, pochłonął ją w całości"[27]. Przed atakami furii Marka musiała się z dziećmi ukrywać. Z kolei Marek bał się tego, że kiedy żona malarka będzie się realizowała zawodowo, odejdzie od niego i zabierze dzieci. Pod wpływem nieustannego stresu Ewa popadła w alkoholizm.

W przypadku Krystyny lękom i bojaźni o córki towarzyszyła samotność: „[…] lęki głębiły ją latami. Że nie utrzyma dzieci, kiedyś nie zapłaci za prąd, że zdoła pracować jeszcze dziesięć, piętnaście lat, a potem co, potem co?"[28].

Płaskuda[29] to z kolei powieść przedstawiająca równoległe historie trzech par bohaterów, których łączy nie tylko miejsce zamieszkania – wspólna kamienica – ale i towarzyszące im lęki egzystencjalne oraz niespełnione pragnienia.

---

[26] G. Jagielska, *Fastryga*, Warszawa 2006.
[27] *Ibidem*, s. 219.
[28] *Ibidem*, s. 139.
[29] G. Jagielska, *Płaskuda*, Warszawa 2010.

Julek, bojąc się samotności, chciał zatrzymać Ankę próbującą swych sił w dziennikarstwie, a jednocześnie oddalającą się od niego. Tak bardzo wciągnął ją materiał do przygotowywanego reportażu o Czeczence, że „tworzyły własne terytorium". Larysa w wyniku wojny utraciła bliskich, za życia „przechodząc na drugą stronę". Bohaterka reportażu opowiedziała Ance o swoich lękach, strachach, przerażeniu.

Krzysztof z bojaźni nie chciał się przyznać żonie Małej, że stracił pracę. Powodem jego strachu była „Obliczarka" przypominająca o płatnościach, wydatkach, ratach.

Poznajemy też inną parę – Kochanego i Kochanej. Lęki Kochanego, prezentera telewizyjnego, wynikają z niepewności, czy dostanie upragniony talk-show w Trójce lub autorski program w kablówce. Przytoczmy fragment nawiązujący do tytułu powieści: „Płaskudy albo Wielgusy. Kochana rysowała palcem na szybie. Tak się nazywały. Powstawały z czegoś małego, człowiek nigdy nie wiedział z czego, i rosły w oczach, aż było już za późno. Strasznik straszliwy był płaskudą"[30].

W najnowszej książce Jagielskiego ***Wszystkie wojny Lary***[31] bohaterka – pochodząca z Kistów aktorka – żyła w nieustannym lęku o synów: Szamila i Raszida. Ich śmierć pogrążyła ją w wielkim bólu. Synowie udali się do Syrii, by wziąć udział w „świętej wojnie". Mimo że matka pojechała za nimi, nie udało jej się ustrzec ich przed nieszczęściem. Męczeńską śmierć synów szahidów, mudżahedinów poprzedziła też utrata czeczeńskiego męża i śmierć dwóch braci. Jak czytamy w książce: „Mówiła o wojnie, która jak klątwa wlokła się za nią krok w krok, nie pozwalając o sobie zapomnieć i odbierając po kolei wszystko, co kochała i co miało dla niej wartość"[32].

Wcześniej Lara wiodła spokojne i beztroskie życie. Z czasem dopiero pojawiły się pierwsze wątpliwości, niepokój i złe przeczucia:

> Uczucie, którego wcześniej nie doznała, jak zmora, pojawiło się na mgnienie oka, czasem na dłuższą chwilę i odchodziło. Zawsze pozostawiało jednak po sobie ślad, uścisk w gardle, szorstki i dławiący. Nie można już było powstrzymać łez, a obezwładniający żal odbierał wolę działania, wszelką ochotę i sprawiał, że każdy wysiłek, każdy zamysł, wydawał się pozbawiony celu, niedorzeczny[33].

Napięcie zewnętrzne i czekanie na bieg zdarzeń było skutkiem wojen w Gruzji i Czeczenii oraz pogarszających się w związku z tym warunków życia. Z czasem zawładnął bohaterką niepokój wewnętrzny dominujący nad uczuciami i myślami. Małżonkowie oddalali się od siebie, gdyż mąż nie dostrzegał niebezpieczeństwa.

---

[30] *Ibidem*, s. 228.
[31] W. Jagielski, *Wszystkie wojny Lary*, Kraków 2015.
[32] *Ibidem*, s. 25.
[33] *Ibidem*, s. 46.

Zresztą lęk bohaterki o los małżeństwa ustępował przed bojaźnią o dzieci, które chciała wywieźć z miasta, ustrzec przed nieszczęściem. Dwukrotna ucieczka Lary z synami przed widmem wojny była próbą ocalenia dzieci przed złem. Wojna nie pozwalała jednak o sobie zapomnieć. Także rodzinna dolina po drugiej stronie Kaukazu nie była dla bohaterki zacisznym schronieniem, miejscem bezpiecznym, choć wydawało jej się, że „nie wpuści pod własny dach wojny".

Wojna zmieniła ludzi. Bohaterce udzielał się strach, dom przestał istnieć. Kiedy mąż wywiózł synów do Europy, niepokój trwał – wciąż oczekiwała na wiadomości o synach i od synów. Niepokojowi towarzyszyła tęsknota. Łączność internetowa z synami i ich rodzinami nieco osłabiła te uczucia. Wyobcowanie synów w kulturze europejskiej doprowadziło do coraz silniejszych więzi ze środowiskiem muzułmańskich salafitów. To znów było powodem, iż Lara „poczuła pierwsze drobne iskierki strachu"[34]. Podczas odwiedzin synowie wydali jej się obcy, zagadkowi, choć w swych wyborach szczęśliwi. Mimo tego był to „czas niespiesznego nasycania się radością, która zastąpiła niepewność i lęk"[35]. Wiele spraw ukrywano przed matką, ale i tak – jak mówiła: „Tylko na sercu poczułam taki straszny ciężar i w gardle tak mnie ścisnęło, że ledwo mogłam słowo wykrztusić"[36]. Kolejne lęki, strach, niepokój bohaterki wiązały się z jej wyprawą do syna na froncie syryjskim – bała się tego, co ją czeka, obawiała się, czy sobie poradzi w drodze przez granice. Wciąż jednak sądziła, że uratuje synów od śmierci. To, co zobaczyła w Syrii („Istne piekło na ziemi"), doprowadziło ją do rozpaczy. Gdy po śmierci Szamila nie miała wiadomości od młodszego syna, czuła grozę, rozpacz. Towarzyszące jej wciąż nerwy i troski odbiły się na jej zdrowiu. A wkrótce musiała także przeżyć wiadomość o utracie Raszida.

***

Żyjemy w czasach kultury afektu, humanistycznego zwrotu afektywnego[37]. Kategorie uczuć i afektów – w tym lęk – rzutują na tak zwane gatunki afektywne, w których dominuje wymiar emotywny (na przykład reportaże), oddający stany emocjonalne dziennikarzy.

Współwystępujące lęki wojenne i rodzinne/osobiste stanowią wspólny mianownik analizowanych tekstów. Złe myśli bohaterów najpierw były przyczyną bezsenności. Stopniowo narastały, zmieniając psychikę bohaterów, wpływając na ich życie i nich samych. Utwory Jagielskich przynoszą duży ładunek emocji

---

[34] *Ibidem*, s. 128.

[35] *Ibidem*, s. 137.

[36] *Ibidem*, s. 165.

[37] Por. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

– znajdujemy w nich liczne opisy zniszczeń wojennych (na przykład Groznego), drastyczne i naturalistyczne opisy rannych, uchodźców, śmierci. Te opowieści i szczegółowe opisy poruszają czytelników, powodują w nich silne przeżycia; emocje autorów udzielają się odbiorcom ich książek. Analizowane teksty dowiodły, iż dziennikarstwo i literatura to obszary wzajemnie się przenikające (tematy, obrazowość, techniki literackie), a dyskursy fikcjonalne współwystępują w dorobku autorów z dokumentalnymi i autobiograficznymi.

BIBLIOGRAFIA

Jagielska G., *Anioły jedzą trzy razy dziennie*, Kraków 2014.
Jagielska G., *Fastryga*, Warszawa 2006.
Jagielska G., *Korespondent*, Warszawa 2004.
Jagielska G., *Miłość z kamienia. Życie z korespondentem wojennym*, Kraków 2013.
Jagielska G., *Płaskuda*, Warszawa 2010.
Jagielski W., *Wszystkie wojny Lary*, Kraków 2015.

Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.
Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011.
Jagielski W., *Nie wybrałem sobie wojen*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010.
Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.
Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011.

http://dx.doi.org/10.18778/8088-220-1.12

Jarosław Płuciennik
Jagoda Sałaj

Uniwersytet Łódzki
Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej

STYLE PISANIA W SFERZE PUBLICZNEJ WSPÓŁCZESNE DZIENNIKARSTWO WEDŁUG UMBERTA ECO NA TLE ANTYCZNEJ REFLEKSJI O POEZJI

Streszczenie

Przedmiotem zainteresowań jest relacja pomiędzy literaturą, dziennikarstwem oraz sferą publiczną i sferą prywatną. Aby dookreślić relacje, sięgamy do współczesnych koncepcji badawczych (Habermas, Eco, Pinker, Lippmann), konfrontując je z antyczną refleksją literaturoznawczą Horacego. Omawiając kolejne okresy ewolucji dziedziny dziennikarstwa, skupiamy się przede wszystkim na przeobrażeniach stylów pisania w sferze publicznej. W kontekście literatury staramy się usytuować nowe style i rodzaje dziennikarstwa (*gonzo journalism*, *citizen journalism*, *literary journalism*). Prezentując specyfikę funkcjonowania dzisiejszej prasy, nakreślamy obraz profesji dziennikarskiej, krytycznie komentując przy tym jakość współczesnych przekazów informacyjnych.

Słowa kluczowe: style pisania, dziennikarstwo, jakość, sfera publiczna

Summary

Styles of writing in the public sphere. Modern journalism according to Umberto Eco in comparison with ancient reflections regarding poetry

The aim of the article is to describe the relationship between literature, journalism, the public sphere and the private sphere. At first, the paper presents the current concepts of research in the mentioned categories (Habermas, Eco, Pinker, Lippmann) and next confronts them with the ancient Horace's literary reflection. Discussing the evolution of journalism, (especially newspapers industry) and worldwide mass communication we focus primarily on writing styles developing in different periods of time in the public sphere. This piece is an attempt to situate new styles of writing and types of journalism (*gonzo journalism*, *citizen journalism*, *literary journalism)* in the context of literature. Presenting an overview of the contemporary press with critical comment on its quality, we outline the image of the profession of journalism and what is essential for a good media system.

Keywords: styles of writing, journalism, quality, the public sphere

> Żeby wiedzieć, co ma być w gazecie, trzeba, jak mawiają w redakcjach, określić porządek dnia. Wiadomości do zakomunikowania jest na świecie bez liku, ale dlaczego mamy podawać, że był wypadek w Bergamo, a nie podawać, że był inny wypadek w Mesynie? To nie wiadomości czynią gazetę, to gazeta czyni wiadomości. Składając umiejętnie cztery różne wiadomości, proponuje się czytelnikowi wiadomość piątą[38].

Powyższy fragment pochodzi z najnowszej powieści Umberta Eco pt. *Temat na pierwszą stronę* (2015), stanowiąc intrygujący punkt wyjścia do rozważań nad współczesnym ładem medialnym. Przedstawia bowiem specyfikę funkcjonowania współczesnej prasy, a także opisuje ważny mechanizm charakteryzujący nowe media – mowa tutaj o „agenda setting", procesie wyboru zdarzeń medialnych i silnym koncentrowaniu opinii publicznej. Według specjalistów z obszaru nauk o komunikowaniu „agenda setting" stanowi jedną z podstawowych funkcji dziennikarstwa: media kierują uwagę swoich odbiorców na konkretne wyselekcjonowane przez siebie materiały, nadając im odpowiednią hierarchię ważności. Każda informacja, zanim zostanie zaprezentowana szerokiemu gronu odbiorców, jest poddawana szeregowi dyskusji, wyborów i obróbek. Prasa stawia określone tematy w centrum zainteresowania, czyniąc z nich tytułowy „temat na pierwszą stronę". Często dzieje się tak, że mimo ogromu bieżących zdarzeń, każdego dnia dominuje wyłącznie jedno, spychające bezpośrednio całą resztę na dalszy plan[39]. Jako pierwszy teorię agenda-setting opisał w latach dwudziestych XX wieku Walter Lippmann[40], uważając, że „poprzez ogólny zbiór przekazywanych informacji media kształtują w naszych głowach obrazy"[41]. Jego spostrzeżenia rozwijali w latach sześćdziesiątych XX wieku Maxwell McCombs i Donald Shaw, udowodniając przeprowadzonymi przez siebie badaniami trafność zjawiska zaobserwowanego wcześniej przez amerykańskiego socjologa i publicystę Lippmanna. Badacze wprowadzili wówczas rozbudowany termin „agenda setting", najpierw w artykule *The Agenda-Setting Function of Mass Media* (1972), a następnie w książce *The Emergence of American Political Issues* (1977), zauważając, że **media wpływają w ogromnym stopniu na kształtowanie się opinii publicznej.** Marek Chyliński, twórca Instytutu Dziennikarstwa Polskapresse i wieloletni dziennikarz, oraz Stephan Russ-Mohl z Uniwersytetu w Lugano (Szwajcaria) w swojej książce *Dziennikarstwo*, będącej pierwszą na polskim rynku wydawniczym aspirującą do bycia podręcznikiem nauki zawodu dziennikarskiego, podkreślają, że współcześnie ciekawość

---

[38] U. Eco, *Temat na pierwszą stronę*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2015, s. 49.

[39] M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, Warszawa 2008, s. 19.

[40] W. Lippmann, *Public Opinion*, New York 1992.

[41] M. McCombs, *Ustanawianie agendy: Media masowe i opinia publiczna*, przeł. B. Radwan, Kraków 2006, s. 6.

badaczy wzbudza również „media agenda setting". To stosunkowo młode pojęcie, oznaczające wytwarzanie ważności wydarzeń w świadomości ludzi związanych bezpośrednio z mediami (wydawców, reporterów, redaktorów). Można się zatem zastanawiać, jakimi motywami kierują się ludzie z branży medialnej decydujący się wyróżnić konkretne zdarzenia w danym dniu. Tym samym zjawisko selekcji informacji i przekazywania ich do opinii publicznej – obok samego procesu ewolucji zawodu dziennikarskiego, problemu konwergencji mediów, kategorii prawdy, literackości wypowiedzi dziennikarskich, organizacji pracy redaktorskiej, nowoczesnych trendów panujących w mediach, a także zmian związanych z rozszerzaniem się środowiska dziennikarskiego oraz samej przyszłości tego zawodu – staje się istotnym punktem rozważań medioznawczych, językoznawczych oraz kulturoznawczych.

Umberto Eco akcję swojej najnowszej powieści osadził w 1992 roku we Włoszech. Głównym bohaterem jest człowiek o nazwisku Colonna[42], dziennikarz i *ghost writer*, który zostaje wynajęty do napisania książki dokumentującej powstawanie nowej gazety „Jutro". Czasopismo to ma zrewolucjonizować rynek prasowy, a w założeniu twórców jego głównym celem ma być wyprzedzanie innych dzienników o jeden dzień i informowanie o rzeczach, które dopiero się wydarzą. Autor wylicza prymarne cechy projektu:

> Dlaczego „Jutro"? Dlatego, że gazety tradycyjne podawały i niestety podają nadal wiadomości z poprzedniego wieczoru […]. Otóż wiadomości z poprzedniego wieczoru usłyszeliśmy w telewizji o dwudziestej, więc w dziennikach czytamy zawsze o rzeczach nam już znanych, stąd też gazet sprzedaje się coraz mniej. W „Jutrze" te śmierdzące już jak nieświeża ryba wiadomości trzeba będzie tylko streścić i przypomnieć, ale wystarczy na to jedna kolumienka, którą przeczyta się w kilka minut. […] Przeznaczeniem dziennika jest obecnie upodobnienie się do tygodnika. Będziemy pisać o tym, co mogłoby się stać jutro, pogłębiać, uzupełniać dochodzenia, uprzedzać w nieoczekiwany sposób… […][43].

W trakcie lektury czytelnik dowiaduje się, że „Jutro" to jedynie mistyfikacja, a pierwszy egzemplarz tak naprawdę nigdy się nie ukaże. Prace nad „numerem zerowym" gazety (oryginalny tytuł powieści *Numero zero*) są swoistym zamieszaniem, mającym pomóc głównemu właścicielowi w wypromowaniu własnego wizerunku i zdobyciu odpowiednich kontaktów. *Temat na pierwszą stronę*

---

[42] Colonna to stary ród włoski, który uwikłany był w wiele skandali, wojen i sporów z papieżami oraz rzymskimi rodzinami szlacheckimi. Colonna to także miejscowość i gmina we Włoszech. Słowo „colonna" w języku włoskim oznacza „kolumna", co można odnieść do kolumny gazetowej w układzie strony: http://pl.pons.com/t%C5%82umaczenie?q=colonna&l=itpl&in=&lf=it [dostęp: 20.11.2015].

[43] U. Eco, *Temat na…* , s. 29.

to intrygujący utwór z elementami *political fiction*, thrillera i groteski, ponadto książkę wyróżnia charakterystyczne dla twórczości Eco ukryte przesłanie, sieć informacji, które należy odszyfrować, by w pełni zrozumieć sens powieści. Eco[44] to włoski pisarz, filozof, semiolog oraz mediewista zajmujący się od kilkudziesięciu lat zagadnieniami procesów komunikacji masowej i estetyki. Przez długi czas był związany z mediolańskim tygodnikiem „L'Espresso", w którym publikował swoje felietony, duża cześć tekstów drukowanych tam w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych została w późniejszym czasie wydana w trzech autorskich zbiorach: *Zapiski na pudełku od zapałek* (1993), *Drugie zapiski na pudełku od zapałek 1991–1993* (1994), *Trzecie zapiski na pudełku od zapałek 1994–1996* (2005). Eco jako teoretyk, ale również praktyk w swoich licznych artykułach i rozprawach porusza tematykę wadliwego dziennikarstwa. Przez wiele lat miał okazję przypatrywać się oraz bezpośrednio uczestniczyć w zmianach zachodzących w świecie mediów, wiele alarmujących spraw zdecydował się przedstawić szerszej publiczności[45].

Semiolog w *Temacie na pierwszą stronę* przedstawia niepokojącą wizję współczesnego świata kształtowanego przez środki masowego przekazu. Autor w fikcyjną powieść wplata spostrzeżenia pochodzące z własnych obserwacji, dotyczące kondycji dziennikarstwa, zawodu dziennikarza oraz etyki tej profesji[46]. Mediewista w sposób krytyczny opisuje jakość współczesnej informacji oraz pracy dziennikarskiej, a jego refleksje stają się przyczynkiem do podjęcia rozważań na temat obecnych tendencji piśmienniczych w dziennikarstwie. Filozof wprowadza charakterystyczne porównania do „nieświeżej ryby", „jednej kolumienki" (w cytowanym powyżej fragmencie) – prezentujące uwarunkowania funkcjonowania prasy. Projekt gazety „Jutro" naszkicowany przez Eco z założenia polegał na stworzeniu czasopisma mającego przedstawiać nowy model dziennikarstwa, które jest niezależne od wszelkich zewnętrznych nacisków – czy to politycznych, czy społecznych. W powieści włoskiego pisarza przemówienie wolnym głosem okazuje się niemożliwe, a jak sytuacja wygląda poza światem powieści, czyli w rzeczywistości?

Dziennikarstwo stanowi dziś odmienną dyscyplinę akademicką i nie sposób nie docenić w nim solidnej wiedzy naukowej. Należy zaakcentować, że jest to również zawód wymagający nieustannego uczenia się, poprzez wykorzystywanie najnowszych technik zmusza uprawiających go ludzi do poszerzania

---

[44] Umberto Eco w maju 2015 roku został doktorem honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego.

[45] Zob. *Apokaliptycy i dostosowani: Komunikacja masowa a teorie kultury masowej* (2010), *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów* (2007).

[46] Książka ma dodatkowo postać dziennika, co wprowadza element prawdziwości. Czytelnik może mieć wrażenie, że odczytuje notatki redaktora gazety.

interdyscyplinarnej wiedzy oraz coraz większej profesjonalizacji[47]. Zależność tę widać w szybko wzrastającej liczbie publikacji poruszających praktyczny wymiar tego rzemiosła. W ostatnich latach można zaobserwować wzmożoną aktywność praktyków – dziennikarzy pracujących w zawodzie[48] – pragnących podzielić się swoim doświadczeniem z ludźmi dopiero wchodzącymi na ścieżkę specjalistycznej kariery. Powstają liczne poradniki, podręczniki retoryczne i pisarskie, w których autorzy w jak najbardziej kompleksowy sposób starają się przekazać praktyczny obszar wiedzy[49]. Początkowo taka tendencja była widoczna głównie w Stanach Zjednoczonych oraz w innych krajach zachodnich, gdzie na potęgę wydawano pozycje poświęcone szlifowaniu sprawności językowej w mowie i piśmie, czyli kreatywnemu pisaniu, jak dziś zwykło się to określać w Polsce. W tym miejscu nasuwa się pytanie, od kiedy właściwie mówimy o sklasyfikowaniu wypowiedzi i uznaniu ich za formy dziennikarskie?

Badacze początków historii prasy upatrują już w czasach starożytnych, wtedy bowiem pojawiły się pierwsze formy prymitywnego komunikowania masowego. Część z nich za poprzedników gazet uznaje ustanowione w 59 roku p. n. e. przez Juliusza Cezara *Acta Diurna.* Były to komunikaty rozwieszane w miejscach publicznych, zawierające ważne informacje dotyczące zarządzeń władz, nadchodzących uroczystości lub inne istotne doniesienia związane z funkcjonowaniem państwa. Technika takiego sposobu informowania okazała się skuteczna i wygodna dla obywateli. Inni za początkowy moment historii rozwoju gazet uznają wprowadzenie rozpowszechnianych od IV wieku w Chinach komunikatów

---

[47] M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, s. 15.

[48] Obecnie dziennikarze muszą doskonalić swój warsztat zawodowy, aby sprostać wymaganiom odbiorców, którzy są coraz bardziej wymagający, wyższe wykształcenie pozwala im bowiem na swobodne poruszanie się po medialnej przestrzeni: M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, s. 15.

[49] Do najpopularniejszych należą: *Jak zostać dziennikarzem* (2007) Jarosława Ściślaka, dziennikarza i pisarza; *Dziennikarstwo* (2008) autorstwa Marka Chylińskiego, redaktora naczelnego „Dziennika Zachodniego" i Stephana Russ-Mohla, szwajcarskiego medioznawcy, dyrektora Europejskiego Obserwatorium Dziennikarskiego; *Biblia dziennikarstwa* (2010) pod red. Andrzeja Skworza i Andrzeja Niziołka, gromadząca artykuły najwybitniejszych postaci polskiego dziennikarstwa; *To nie jest zawód dla cyników* (2013), niepublikowane wcześniej w Polsce wykłady i rozmowy Ryszarda Kapuścińskiego, wydane wcześniej jedynie w języku włoskim i hiszpańskim; *Kurs dziennikarstwa dla samouków* (2014) autorstwa Małgorzaty Karoliny Piekarskiej, pracującej od wielu lat w mediach. Inni autorzy, których pozycje pomagają szlifować warsztat dziennikarski, to Walery Pisarek, Wiesław Godzic, Jerzy Bralczyk, Jacek Maziarski, Janina Fras czy Marek Ostrowski. Natomiast wśród twórców licznych naukowych opracowań dotyczących teorii komunikacji społecznej i historii mediów znajdują się: Tomasz Goban-Klas, Sylwester Dziki, Zbigniew Bajka, Bartłomiej Golka czy Maciej Mrozowski.

zawierających treści dworskie, na przykład dekrety cesarskie, sprawozdania z posiedzeń. Pierwszy z prostych informatorów pt. „Dibao" – „Gazeta Dworu" – zaczął się ukazywać w formie drukowanej już w VII wieku, jego publikacji zaprzestano wraz z upadkiem cesarstwa w 1911 roku[50]. Gazety początkowo ukazywały się okazjonalnie, cechowały się krótkotrwałością, powstawały bowiem na potrzeby chwili, a ich tematyka skupiała się głównie na sprawach kupieckich, w następnej kolejności na relacjach odnoszących się do nadzwyczajnych wydarzeń. Czasopisma rozpowszechniane nieregularnie i dokumentujące jakieś szczególne wydarzenie we Włoszech określano jako „avissi", w Niemczech „neue zeitung", z kolei w Polsce jako „nowiny" oraz „relacje"[51] przypominały one bowiem swoją strukturą listy, były jednak nie tyle czytane przez jednego adresata, ile udostępniane oficjalnie szerokiej grupie odbiorców. Sztuka epistolografii stanowiła w tym czasie platformę wymiany informacji oraz wyrażania poglądów. Trzeba zaznaczyć, że listy stanowiące substytut prasy różniły się nieco od tych tradycyjnych, zarówno w warstwie językowej, jak i treściowej. Zawsze były wytworem świadomej działalności piszącego, posiadającego szeroki dostęp do wiarygodnych źródeł informacji, traktującego swoją korespondencję w sposób profesjonalny. List musiał posiadać tytuł, charakteryzował się też brakiem zwrotów grzecznościowych, obecnych w pismach tradycyjnych, nie poruszano w nim również spraw osobistych adresata[52]. Z czasem niesystematyczna, opisowa wymiana wiadomości przekształciła się w permanentne narzędzie do informowania. List jest zatem jednym z najstarszych gatunków piśmiennictwa i komunikacji medialnej. Jednocześnie należy podkreślić, że pierwsze gazety przypominające pod względem kształtu listy można uznawać za dzieła z pogranicza literatury. Na gruncie polskim autorką fundamentalnej teorii listu jest Stefania Skwarczyńska. Rozważania autorki koncentrują się wokół ustaleń dotyczących aktu epistolarnego. Skwarczyńska zauważa, że pojęcie „list" można definiować na wielu płaszczyznach, jest to termin niejednoznaczny. List zawsze posiada jednak cechy formalne oraz znamienny styl, co nadaje mu historyczno- literackie znaczenie[53]. Sytuacja powiązana z rosnącą popularnością tego gatunku użytkowego miała też bezpośredni

---

[50] S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2000, s. 32.

[51] Pierwszą gazetą pisaną, która w całości ukazała się w języku polskim, były „Nowiny z Konstantynopola" w 1550 roku: S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, s. 33.

[52] *Ibidem*.

[53] Studium pt. *Teoria listu* to szczególna pozycja w dorobku Stefanii Skwarczyńskiej. Pierwsze powojenne wydanie zostało przygotowane na podstawie lwowskiego pierwodruku z 1937 roku. W 2006 roku *Teoria listu* została wznowiona, dokonano w niej niezbędnego minimum redakcji tekstu, zweryfikowano i uzupełniono przypisy oraz opatrzono Słowem wstępu: S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, oprac. E. Felisiak, M. Leś, Białystok 2006.

związek z okresem wielkich odkryć geograficznych i podróży. Nową formę komunikacji usprawniły też dynamicznie rozwijające się ośrodki pocztowe. Wraz z upływem czasu i aktywizacją życia społecznego gazety pisane przestawały być wystarczającym kanałem przekazu informacji, rewolucję przyniosło dopiero wynalezienie prasy drukarskiej przez Jana Gutenberga w 1450 roku. Spopularyzowanie techniki ruchomej czcionki znacząco uprościło wydawanie czasopism i pozwoliło na regularną publikację, w ten sposób narodziła się ciągła działalność wydawnicza. Historycy prasy uważają początek XVIII wieku za okres rozkwitu nowoczesnego dziennikarstwa – wiązało się to bezpośrednio z wydarzeniami kulturalnymi (epoka oświecenia), społeczno-politycznymi (Wielka Rewolucja Francuska: 1789 oraz wcześniejsza rewolucja angielska: 1688–1689), techniczno-ekonomicznymi (rewolucja przemysłowa), charakterystycznymi dla tego przedziału czasowego. Wszystkie te czynniki wpłynęły na formułowanie się nowych struktur komunikacji oraz kierunek rozwoju stylów wiadomości dziennikarskich, a szeroko rozumiana sfera publiczna zaczęła przechodzić stopniową transformację. Wówczas pojawił się zupełnie nowy rodzaj prasy omawiający wydarzenia dnia codziennego, przykładem jest angielska gazeta „The Weekly Review" wydawana przez Daniela Defoe, którego nazwano pierwszym zawodowym dziennikarzem. Jeśli chodzi o pisarstwo to literatura w szczególny sposób zaczęła się łączyć z polityką i żurnalistyką, angażując wielu cenionych pisarzy[54]. Wzrastająca rola dziennikarstwa w kształtowaniu opinii publicznej przyczyniła się do powstawania nowych gatunków prasowych – głównie publicystyka zaczęła pełnić ważną misję. Polski prasoznawca Sylwester Dziki podkreśla, że w tym okresie wytworzył się zupełnie nowy model prasy „opartej na indywidualnościach dziennikarskich piór (panujący w dziewiętnastowiecznej prasie, aż do momentu narodzin dziennikarstwa agencyjnego)"[55]. Publikowano liczne tak zwane czasopisma moralne, odpowiadające dzisiejszym tygodnikom opiniotwórczym. Do najbardziej poczytnych należał „Tatler" (1709) oraz „Spectator" (1711–1714)[56], w Polsce ich ekwiwalentem był „Monitor"[57]. Wtenczas ważne wiadomości zaczęły stawać się towarem cieszącym się ogromnym popytem, co sprawiło, że wzrastająca popularność gazet przyczyniła się do prawdziwego rozkwitu w obszarze dziennikarstwa. Społeczeństwu występującemu w charakterze odbiorcy nie wystarczały już krótkie formy piśmiennicze, a u wielu osób wykształcił się stały nawyk czytelnictwa. Wszystkie teksty wymagały dokładnego przemyślenia, a ich publikacja była możliwa po uprzednich dysputach dotyczą-

---

[54] J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 16–23.

[55] S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, s. 34.

[56] *Ibidem*.

[57] Zob. Z. Sinko, *„Monitor" wobec angielskiego „Spectatora"*, Wrocław 1956.

cych układu, formy oraz zawartości merytorycznej. Dla lepszego nakreślenia wagi przełomu w kulturze czytelnictwa zaistniałego w tym okresie zasadne wydaje się naszkicowanie w nieco szerszy sposób sytuacji kultury literackiej i samego uczestnictwa w niej, ta bowiem od zawsze była częścią sfery publicznej. Jedną z istotniejszych spraw, o których należy wspomnieć przy omawianiu rozwoju prasy są instytucje kawiarni, w nich bowiem wedle Jürgena Habermasa zachodził proces kształtowania się opinii publicznej. Dyskusje podejmowano przy filiżance gorącej herbaty, a następnie kawy, której pojawienie się w Europie wyjątkowo sprzyjało kontaktom obywatelskim i tworzeniu się wspólnot językowych. Kawiarnie stanowiły społeczne punkty nowej kultury czytelniczej, pojawiającej się wraz ze wzrostem liczby pisarzy, produkcji książek i czasopism[58]. Publiczność kawiarniana traktowała dyskusję nad artykułami ukazującymi się w prasie jako obowiązkową składową swoich dysput. Wydawcy, widząc tak duże zainteresowanie, przedrukowywali co tydzień najpoczytniejsze teksty, co miało na celu podkreślenie ponadczasowej ciągłości procesu wzajemnego oświecenia się gości w kawiarniach[59]. Habermas w książce *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* (po raz pierwszy wydanej w 1962 roku) wymienia wyznaczniki charakteryzujące dawne kawiarnie, stanowiące ważny kontekst dla zilustrowania początków dziennikarstwa oraz narodzin nowożytnej sfery publicznej. Najważniejszym z nich był postulowany przez „domy kawy" rodzaj wzajemnego odnoszenia się do siebie gości. Zupełnie nieistotny okazywał się status uczestników spotkań, kawiarnia całkowicie od niego abstrahowała, nie celebrowano rang, przyjmowano równość osób wynikającą z samej racji urodzenia. Wyobraźnia, grzeczność i czytelnictwo były domenami uczestników kawiarnianych debat[60]. Spotkania zakładały problematyzację dziedzin, również tych przeznaczonych wyłącznie dla autorytetów kościelnych i państwowych. Stosunkowo późno zachodzą te procesy w Europie Środkowo-Wschodniej. Historyk literatury Stefan Kaszyński podkreśla: „dopiero po 1925 roku [w Polsce] pojawiła się tak zwana *Café-Restaurant*, kawiarnio-restauracja, a wraz z nią klasyczna atmosfera kawiarni doznała faktycznie radykalnego wstrząsu"[61]. Stopniowo następował rozpad obywatelskiej sfery publicznej oraz ekspansja pewnych modeli komunikacji. Wygaszenie obywatelskiego uczestnictwa w sferze publicznej oraz wpływ nowo powstających i szybko rozwi-

---

[58] Co ciekawe, pierwszy włoski periodyk nazywał się „Il Caffe". Jego założycielami byli myśliciele oświecenia z Lombardii. „Il Caffe" poruszało na swoich łamach zróżnicowaną tematykę, od życia artystycznego po sprawy socjalne.

[59] J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia…* , s. 16–23, 120–121.

[60] Szerzej na ten temat zob. J. Płuciennik, *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, (rozdz. I: *Laboratorium nowoczesnej podmiotowości. Oświecenie i niekończąca się opowieść literatury*), Kraków 2009, s. 23–50.

[61] S. H. Kaszyński, *Opowieści wiedeńskiej kawiarni*, Poznań 2004, s. 23.

jających się środków masowego przekazu przyczyniły się do ogromnych zmian w procesie kształtowania opinii publicznej. Rozdysputowana publiczność została przekomponowana w bierną masą konsumentów, a w związku z tym również prasa zaczęła dostosowywać swój styl pisania do preferencji i potrzeb nowej grupy odbiorców. Najbardziej symptomatyczną i niepokojącą zmianą, jaka zaszła w praktykach komunikacyjnych, było zmniejszenie się dystansu pomiędzy oficjalną i nieoficjalną odmianą języka, czego głównym przejawem stała się ekspansja potoczności w większości tekstów dziennikarskich[62]. Habermas postawił diagnozę prostoliniowego rozwoju publiczności: „od aktywnej politycznie do prywatystycznej, od rozprawiającej o kulturze do konsumującej kulturę". W *Przedmowie* do nowego wydania z 1990 roku książki *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* wyraził opinię, że było to rozpoznanie zbyt uproszczone, z czym nie do końca można się zgodzić, filozof trafnie scharakteryzował przemianę, krytykując zmiany w postawach jednostek. Najważniejszy jest dokonywany indywidualnie rozdział w obszarze prywatności na interesy, które załatwia się samodzielnie, oraz na sprawy, które porusza się podczas szczególnego obcowania z innymi ludźmi, z którymi wówczas tworzy się publiczność. Niestety próg owego podziału przesuwał się wraz z zanikaniem literackiej sfery publicznej, a pojawianiem się sfery konsumpcyjnej. Następowało psychospołeczne przekształcenie funkcji pierwotnego związku pomiędzy płaszczyzną intymną a literackim obszarem publicznym[63].

Podejmowany przez Habermasa problem oddzielenia lub też zespolenia sfery publicznej i prywatnej odnajdujemy w zarysie, w nieco zaskakujący sposób, także w pismach jednego z największych myślicieli antyku – Horacego. W twórczości rzymskiego poety bardzo ważną pozycję stanowią *Listy*, zawierające pochwałę boskiej mądrości (*caelestis sapientia*) wiodącej ludzi do doskonałości moralnej. Wśród *Listów* dotyczących zagadnień literackich i filozoficznych najważniejszy jest *List do Pizonów* (datowany na 20–19 rok p.n.e.) nazwany po raz pierwszy przez Kwintyliana „księgą o sztuce poetyckiej" – *De arte poëtica*[64]. Jest to wierszowany traktat o twórczości poetyckiej zawierający szereg praktycznych rad dla poetów. *List do Pizonów* składa się z czterystu siedemdziesięciu sześciu wierszy i pomimo pozornej dowolności w układzie można w nim dostrzec pewien schemat podręcznikowy, wprowadzający w ważne dziedziny, jakimi są retoryka i poetyka. Fragment początkowy zawiera opis elementów, z których zbudowany jest tekst (*tractatio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*), oraz wiedzę o rodzajach poezji,

---

[62] T. Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków 2006, s. 58.

[63] J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia…* , s. 307–310.

[64] Znany także pod nazwą *Sztuka poetycka*: Horacy, *List do Pizonów*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i wstęp T. Sinko, Kraków 1951, s. 25.

w dalszej części zawarte są uwagi o wykształceniu oraz obowiązkach poety[65]. Horacy stara się wytłumaczyć, kim według niego jest poeta doskonały, prezentując wykaz typowych cech. *List do Pizonów* uważany jest za jeden z najważniejszych tekstów – jest tekstem „formułującym zasady stylu klasycznego[66], czyli opartego na harmonii, znajomości tradycji i zachowującego wewnętrzny umiar"[67]. Ta niedługa rozprawa w dużej mierze przyczyniła się do określania Horacego mianem klasyka literatury europejskiej. Rzymski poeta w następujący sposób opisuje umiejętność i ważność oddzielania problemów natury prywatnej od publicznej:

> Rzecz albo odbywa się na scenie, albo się opowiada o tym, co zaszło. Słabiej wzrusza umysły to, co wchodzi uszami, niż to, co podpada pod wierne oczy i co widz sam sobie opowiada. Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami, i usuń sprzed oczu niejedno, co wnet ma przedstawić wymowa obecnego przy tym zwiastuna. Niech więc Medea nie zabija dzieci wobec publiczności, zbrodniczy Atreus niech nie warzy otwarcie wnętrzności dzieci, Prokne niech się nie zamienia w ptaka, a Kadmus w węża: Cokolwiek mi tak pokażesz, nie wierzę w to i nienawidzę tego[68].

Horacy podkreśla, że indywidualne troski i zainteresowania jednostek, a w tym znanych osobistości (we fragmencie padają imiona bohaterów mitologii greckiej: Medea – królowa kolchidzka, która zabiła swoje potomstwo w imię zemsty; Atreus – król Myken, który mszcząc się, zamordował dzieci swojego brata, a następnie podał mu z nich potrawę, historia znana jako „uczta Tyestesa"[69]; Prokne – córka Pandiona z Aten, która wraz z siostrą odebrała życie synowi króla trackiego Tereusa)[70], nigdy nie powinny pojawiać się w przestrzeni publicznej. Autor akcentuje również swoją niewiarę w szczerość intencji nadawcy jako twórcy podejmującego katastrofalną, a zarazem sensacyjną tematykę. Horacy buntuje się przeciwko pokazywaniu okrucieństw, szokujących widza oraz wywoływaniu ordynarnych reakcji. W dalszej części *Listu do Pizonów* Horacy jeszcze raz podkreśla istotę problemu sfer: „Istniała niegdyś ta mądrość, by sprawy publiczne oddzielać od prywatnych, święte od świeckich […]"[71]. Rzymski myśliciel tłumaczy, że do sfery ogólnodostępnej nie powinny trafiać zagadnienia związane z pry-

---

[65] Horacy, *List do Pizonów*, s. 21.

[66] O współczesnej definicji stylu klasycznego zob. T. Francis-Noël, M. Turner, *Clear and Simple As the Truth: Writing Classic Prose*, Princeton 2011.

[67] M. Hanczakowski i in., *Epoki literackie. Od antyku do współczesności*, Bielsko-Biała 2002. s. 35.

[68] Horacy, *List do Pizonów*, s. 74–75.

[69] Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

[70] Horacy, *List do Pizonów*, s. 70–74.

[71] *Ibidem*, s. 85.

watnym życiem znanych person, wtedy bowiem z dyskursu publicznego wypychane jest to, co jest naprawdę ważne dla społeczności, a na scenę jawną trafiają sprawy, które nigdy nie powinny się tam znaleźć.

Zarówno Habermas, jak i Horacy zgadzają się, że obie domeny – publiczna i prywatna – powinny się znajdować w stabilnej równowadze, ponieważ ich funkcjonowanie określają wyraźne reguły. Przez kolejne lata szereg zapatrywań dotyczących literatury, jej sposobów istnienia, właściwości i zobowiązań charakterystycznych dla danych grup społecznych, w tym także status odbiorców, zmieniał się, również prasa przechodziła dalszą transformację. W XIX wieku etapy jej rozwoju wyznaczały chociażby ruchy społeczne, które spowodowały szerokie zróżnicowanie typologiczne czasopism, publikowano między innymi: prasę zawodową, magazyny kobiece, dziecięce, naukowe oraz ilustrowane. Kamieniem milowym była modernizacja sztuki drukarskiej, co pozwoliło na kolportaż prasy kolorowej, wzbogaconej obrazem. Sektor prasy komercyjnej został przyjęty z aprobatą przez społeczeństwo, a jego rozwój postępował dynamicznie, wówczas ukazywały się tak zwane gazety niedzielne – typ ogólnoinformacyjny zawierający aktualności z ostatnich dwudziestu czterech godzin, komentarze do bieżących wydarzeń oraz obszerną część analityczną. Nowość stanowiło publikowanie treści rozrywkowych, co widoczne było na przykład w „Sunday Monitor" (1780)[72]. Do prasy niedzielnej należały też czasopisma odznaczające się wysokim poziomem publicystyki społeczno-kulturalnej, wśród nich jednym z najbardziej poczytnych i zarazem cieszącym się dużym uznaniem w kręgach intelektualnych, politycznych oraz rządowych był „Observer". Gazeta ta niewątpliwie zalicza się do kanonu jakościowego dziennikarstwa, ceniącego prawdomówność oraz rzetelność. Wraz z masowym rozwojem prasy komercyjnej pojawiały się też nowe metody piśmiennicze, spadało zainteresowanie czasopismami opiniotwórczymi, wydawcy magazynów zaczęli kierować się ustalonym przez siebie kanonem wartości i własnymi zasadami (pierwsze strony miały być zapełnione aktualnymi wydarzeniami, na następnych miały widnieć materiały naukowe, zdarzenia sensacyjne, plotki ze świata kultury, porady oraz krótkie historyjki w postaci komiksów). W końcu w kontekście prasy narodziło się pojęcie *yellow journalism* – „żółte dziennikarstwo" – które funkcjonowało w latach osiemdziesiątych XIX wieku i było stosowane na określenie sensacyjnej prasy. Nazwa pochodzi od żółtego koloru komiksów „The Yellow Kid", których bohaterem był mały, żółty brzdąc. Za główne przykłady pism stosujących tego typu dziennikarstwa uznawano między innymi amerykańskie gazety „Sunday World" Josepha Pulitzera oraz „New York Journal American" Williama Randolpha Hearsta[73].

---

[72] S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, s. 35.

[73] *Ibidem*, s. 35.

Interesującym zjawiskiem widocznym już na tym etapie rozwoju dziennikarstwa jest swoista polaryzacja dwóch poziomów piśmiennictwa: pierwszy charakteryzujący się dokładnością, dialogowością, wysoką jakością przekazu oraz drugi odznaczający się nieetycznością, zależnością i monologowością. Sylwester Dziki podkreśla: „Pod koniec XIX wieku można już mówić o prasie jako środku masowego komunikowania"[74]. Rynek wydawniczy XX wieku zdominowały wysokonakładowe ilustrowane czasopisma wielkoformatowe o treściach sensacyjnych, określane jako tabloidy. Redaktorzy posługiwali się „lekkostrawnymi" technikami, jak *news picture, cartoon, human interest story* czy *fiction stories*, dając odbiorcy wszystkie wskazówki umożliwiające mu zrozumienie przekazu. Wydawcy prasy zorientowali się, że można nie tylko kształtować opinię publiczną, ale przede wszystkim dostarczać rozrywkę, co przynosi znacznie wyższe zyski. Również w tej sprawie odnajdujemy stanowisko Horacego w jego *Liście do Pizonów*:

> Utwory nie przynoszące pożytku ganią klasy starszych wyborców, a dumni rycerze młodsi pomijają surowe poematy; wszystkie głosy uzyskuje ten, kto połączy pożytek z przyjemnością, bawiąc czytelnika a zarazem go ucząc. Taka książka daje dochody księgarzom, taka za morze wędruje i przedłuża życie sławnego pisarza na wieki[75].

Horacy wielokrotnie wspomina, jak ważna jest nauka, tłumacząc, dokąd może prowadzić wiedza i niewiedza. Autor pisze o istotności doboru słów, jasności układu tekstu, zwracając szczególną uwagę na miarę długości publikacji i znaczenie wyrazów zwyczajowych – nieozdobnych – których nadmierna liczba może zakłócać odbiór tekstu. Horacy poucza, że każdy rodzaj wypowiedzi powinien być dokładnie dopasowany do tematu, a chcąc osiągnąć jakiś cel i próbując wyprzedzić innych, należy postępować rozsądnie, nieustannie pamiętając o ideale, do którego zmierzamy. Ostatnia uwaga wydaje się priorytetowa dla zawodu żurnalisty, powinien on zawsze posiadać określony plan na przedstawienie konkretnego problemu, a jego artykuł powinien być spójną wypowiedzią. Horacy krytykuje przede wszystkim niedbalstwo i lenistwo w pracy pisarza. Fundamentalną kwestią dla rzymskiego poety jest także poznanie potencjalnych odbiorców, autor powinien starać się zrozumieć ich obyczaje i potrzeby, bowiem różni ludzie mają odmienne dążenia i pragnienia, zależnie od wieku, wykształcenia, statusu społecznego.

Prasoznawcy podkreślają, że wraz z ekspansją czasopism zatarciu ulegały różnice między gatunkami dziennikarskimi, które początkowo dokonały konkretnych podziałów. Obok tekstów w miarę trwałych pod względem struktury i formy językowej, pojawiły się zupełnie nowe typy wypowiedzi,

---

[74] S. Dziki, *Prasa w rozwoju historycznym*, s. 37.

[75] Horacy, *List do Pizonów*, s. 83.

charakteryzujące się różnym stopniem strukturalnej, pragmatycznej i stylistycznej złożoności. Badacze, w sąsiedztwie podstawowych gatunków informacyjnych i publicystycznych, zaczęli wyróżniać gatunki pograniczne, uznając je za spokrewnione z literaturą lub piśmiennictwem naukowym[76]. Jednym z najprostszych ze względu na stopień skomplikowania budowy stał się rodzaj informacji określany jako *news*, będący krótkim, zwięzłym tekstem, obejmującym zaledwie kilka zdań. *News* powstaje w oparciu o zasady utartego schematu i standardów językowych, stąd łatwo go stworzyć. W tym miejscu warto podkreślić, że sformułowanie „dziennikarz" nie jest zdefiniowanym i chronionym określeniem regulowanego zawodu, a Konstytucja Rzeczpospolitej Polskiej zapewnia wolność słowa, opinii oraz prasy. W związku z tym dziennikarzem może być tak naprawdę każdy, kto gromadzi, przetwarza i publikuje materiały medialne[77]. Współcześnie dodatkowym problemem jest zmiana nośników przekazów komunikacyjnych oraz szybki rozwój nowych technologii, co przyniosło rozkwit tak zwanego dziennikarstwa obywatelskiego. Nowoczesne technologie zapoczątkowały nową jakość, która pasywnego odbiorcę przemieniła w aktywnego współtwórcę przekazów, doprowadzając do zauważalnych i brzemiennych w skutki zmian w obrębie określonych praktyk komunikacyjnych. Dziś jesteśmy aktywnymi świadkami ewolucji słowa pisanego i mówionego. Łatwy dostęp do urządzeń elektronicznych aktywizuje miliony ludzi spragnionych dzielenia się własną indywidualnością, jakąkolwiek medialną obecnością, niezależnie od poziomu intelektualnego. Wykorzystywanie takich platform, jak Twitter i Facebook, wzrasta z zawrotną prędkością, bowiem są to pierwsze powszechnie dostępne narzędzia komunikacyjne, które pozwalają na bezpośrednie wyrażenie swoich poglądów, dając (lub zabierając) szansę na pominięcie całego łańcucha komunikacyjnego wpływającego na kształtowanie ostatecznej formy wypowiedzi. Platformy te umożliwiły komunikowanie się poza tradycyjnymi mediami, pozwalając na interakcję i wejście w natychmiastowy dialog z autorem. Jednakowoż mnogość płynących komunikatów skłania do refleksji nad jakością przekazów informacyjnych. Podążając tropem myśli Horacego, w *Liście do Pizonów* odnajdujemy fragment odnoszący się do tworzących poetów, uwagi te można jednak odnieść do zawodu dziennikarza, bowiem głównym narzędziem pracy przedstawicieli obu grup jest język:

> Dla miernych poetów nie ma miejsca. A jak do gier nie przystępują nie znający ich reguł, tak do poezji nie powinni się brać ludzie bez fachowego przygotowania. Tymczasem w Rzymie pisze wiersze pierwszy lepszy zamożny obywatel, którego stać na opłacanie słuchaczy i chwalców – pochlebców. Pizon będzie wolał poddawać swe

---

[76] M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 7.

[77] M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, s. 18.

> utwory znawcom i nie będzie się śpieszył z ich ogłaszaniem. Poezja była z początku nauczycielką ludzkości, krzewicielką kultury. Sława z niej płynąca powinna utalentowanym poetom dodawać bodźca do starannej pracy, zadowolone z siebie nieuctwo nie wyda z siebie nic znacznego[78].

Horacy akcentuje, że poeci powinni znać szczegółowe reguły umożliwiające tworzenie poezji. Osoby bez odpowiedniej wiedzy nie powinny pisać. Podczas procesu twórczego należy pamiętać, że z opublikowanych tekstów będą korzystać i czerpać mądrość w przyszłości inni ludzie. Ważna jest edycja, redakcja, dokładność i uważność podczas pisania. Autor zwraca uwagę, że obok wykwalifikowanych pisarzy istnieją też tacy, którzy nie mają doświadczenia, a ponadto nie chcą doskonalić swoich umiejętności. Podkreśla też, że nie należy się śpieszyć z ogłaszaniem niedopracowanych tekstów, pisarstwo wymaga bowiem refleksji i dogłębnego przemyślenia. Podobne zasady zatem powinny obowiązywać podczas tworzenia tekstów dziennikarskich, gdyż „[s]tyl tekstu dziennikarskiego polega na określonym wyborze środków językowych (słownikowych, gramatycznych) i ich szczególnej organizacji[79]", a do dobrego jakościowo dziennikarstwa niezbędna jest znajomość wszystkich tych elementów. W przypadku przywoływanego *newsa* istotna jest natychmiastowość, najważniejsze jest to, kto pierwszy podzieli się zdobytą informacją, stąd zdarza się, że nowiny podawane do wiadomości publicznej mogą być nieprawdziwe, często zachodzą również pomyłki, gdyż dziennikarze nie weryfikują zebranych danych. W konsekwencji *news* jest gatunkiem dziennikarskim o niskiej jakości językowej. Maria Wojtak, w której kręgu zainteresowań znajduje się stylistyka (teoretyczna, praktyczna), historia i kultura języka oraz prasoznawstwo, powołując się na *Wstęp do nauki o literaturze* Stefanii Skwarczyńskiej, podkreśla, że niezwykle ważna jest „potrzeba syntetyzującego ujęcia wyznaczników, wyodrębnienia konwencji, które czynią z gatunku jakość komunikacyjną, a więc także społeczną i kulturową"[80]. Marek Chyliński i Stephan Russ-Mohl uważają, że dziś „istnieją tylko dwa rodzaje dziennikarstwa niezależnie od stosowanych narzędzi – dobre albo złe"[81]. Opisując współczesny obraz piśmiennictwa od strony kulturoznawczej i językoznawczej, warto się zastanowić, czym jest jakościowe dziennikarstwo lub – szerzej – jakościowa komunikacja oraz jakie style ją charakteryzują.

Jednym z podstawowych założeń współczesnego językoznawstwa jest to, że nie istnieją teksty stylistycznie nienacechowane, każda wypowiedź ma bowiem styl lub też w jakimś stylu funkcjonuje. Styl można rozumieć jako „zbiór

---

[78] Horacy, *List do Pizonów*, s. 25.
[79] J. Fras, *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 1999, s. 11.
[80] M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, s. 13.
[81] M. Chyliński, S. Russ-Mohl, *Dziennikarstwo*, s. 12.

najbardziej charakterystycznych (najczęściej leksykalno-składniowych) cech tekstu lub też jako światopoglądową ramę, która decyduje o sposobie kodowania i dekodowania wypowiedzi. Pierwsze podejście reprezentuje normatywną, drugie kulturowo-językową koncepcję stylu"[82]. Początkowo zawód dziennikarza traktowany był jako swego rodzaju misja i wiązał się z rzetelnym przekazywaniem informacji społeczeństwu. Wśród wielkich dziennikarzy wymienia się Charlesa Dickensa, Fiodora Dostojewskiego czy Bolesława Prusa; problemu nie stanowił opis reprezentowanego przez każdego z nich stylu. W zasadzie już od czasów Daniela Defoe pisarze bywali także dziennikarzami, a „doświadczenie żurnalistyczne" przekładało się u nich chociażby na odnajdywanie porywających, czasem sensacyjnych tematów literackich. Dziś style, technika oraz specyfika zawodu dziennikarskiego nieco się zmieniły. Polski prasoznawca Walery Pisarek proponuje kilka określeń na współczesnych dziennikarzy. W zależności od przypisywanych im cech wyróżnia: bojowników – zdeklarowanych misjonarzy piszących wyłącznie „we własnej sprawie"; dyskdżokejów – zabawiających czytelników oraz rzemieślników – grupę profesjonalistów w swoim zawodzie[83], podkreślając, że mamy do czynienia z sytuacją obniżenia jakości tekstów dziennikarskich. W Wielkiej Brytanii wciąż funkcjonuje określenie *quality paper*, które oznacza prasę posiadającą wysokie standardy edytorskie, na której łamach drukowane są wyłącznie artykuły poruszające kwestie istotne dla społeczeństwa, złożone z dogłębnej analizy i obszernych komentarzy. Powstają jednak nowe rodzaje dziennikarstwa, chociażby takie, jak wspomniane: *citizen journalism*, *civic journalism* oraz *gossip journalism* czy *gonzo journalism*, będące odpowiedzią na potrzeby współczesnych odbiorców. Specyfikę funkcjonowania dzisiejszej prasy prezentuje w interesujący sposób Umberto Eco w analizowanej w początkowej części artykułu powieści *Temat na pierwszą stronę*. Mediewista przedstawia subiektywną wizję zależnego dziennikarstwa, podkreślając, że media kierują się określonymi zasadami, na przykład według „New York Times": „all the news that's fit to print": („w prasie ukażą się wszystkie wiadomości, które nadają się do druku").

> Rzecz w tym, że gazety nie służą rozpowszechnianiu wiadomości, służą ich ukrywaniu. Zdarza się fakt x, ty nie możesz o nim nie napisać, ale zbyt wielu ludziom sprawia kłopot, więc w tym numerze umieszczasz wielkie tytuły, od których włosy stają dęba […], wtedy tamta wiadomość tonie w morzu informacji[84].

---

[82] T. Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości…* , s. 23.

[83] Z. Bajka, *Dziennikarze lat dziewięćdziesiątych*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2000, nr 3–4, s. 58–59.

[84] U. Eco, *Temat na…* , s. 140.

Informacje są selekcjonowane, a komunikaty ukazujące się w prasie często wymazują problemy dnia wczorajszego. Odpowiednie słowa urozmaicają artykuły, często upodabniając je do opowiadań, przez co trudno rozróżnić, która część jest prawdą, a która fikcją. Żyjemy w kulturze wielomedialnej, zmiennej, w której permanentnie zaciera się granica między rozrywką a informacją. Ogromna ilość treści zamieszczana w obrębie jednej gazety (najbardziej widoczne jest to w prasie codziennej), sprawia, że zamieszczone w niej aktualności stają się nierzadko chaotyczne. Mimo pozornego uporządkowania gazeta staje się wymieszanym zbiorem informacji – gdzie duża liczba tytułów, nagłówków, wlepek, infografik, wyimków czy zapowiedzi składa się na jej fragmentaryczność, wielogatunkowość oraz wielostylowość. Jakość przekazów, różnorodność stylów, a także badania nad piśmiennictwem stały się ostatnio jednymi z najczęściej dyskutowanych problemów w obszarze szeroko rozumianej nauki o komunikowaniu[85]. Eco krytykuje dziennikarzy udzielających głosu wyłącznie tym, którzy prezentują poglądy zgodne z ich przekonaniami. Pisarz jako kontrargument podkreśla, że w gazecie powinny być zamieszczane opinie osób pochodzących z różnych środowisk, przedstawiających odmienne światopoglądy. Mediewista sporo uwag kieruje w stronę problemu ujednolicenia języka w prasie oraz podejmowanej tematyce, dobieranej w taki sposób, aby odpowiadała jak największej liczbie odbiorców. Problem stanowi również zmniejszająca się liczba dziennikarzy w redakcjach, gdzie jedna osoba staje się odpowiedzialna za kilka działów tematycznych, pisząc jednocześnie nekrologi, horoskopy, teksty polityczne, ekonomiczne i naukowe. Eco zauważa, że jeszcze kilka lat temu teksty dziennikarskie były dokładnie analizowane, w każdej redakcji była osoba na stanowisku korektora, a dodatkowo pracownik sprawdzający wiarygodność informacji (na przykład w encyklopedii daty i nazwiska). Ponadto włoski pisarz językiem przepełnionym ironią opisuje lokalizację współczesnych redakcji wielkich dzienników, redakcji mieszczących się na peryferiach miasta, dokąd dojeżdża się kilkoma środkami komunikacji. W dalszej części podkreśla, że aby stworzyć dobry jakościowo tekst dziennikarski, trzeba się ruszać, odwiedzać miejsca, osoby, przeprowadzić rozmowy, zrobić *research* i umiejętnie połączyć zebrane dane w całość. Filozof zwraca uwagę na zmianę narzędzi w pracy dziennikarskiej i wykorzystywanie nowych technologii: „Różnych szuflad i szafy w przedpokoju nie warto nawet otwierać. Jeśli czegoś szukali, to w dzisiejszych czasach musieli zrobić tylko jedno – pogrzebać w komputerze”[86]. Eco krytykuje nie tylko dziennikarzy, ale także odbiorców prasy, zarzucając im brak wiedzy, kompetencji i aktywności związanej z czytelnictwem. Wspomina o popularności informacji posiadających „skandaliczny posmak”[87], dodając,

[85] *Ibidem*, s. 105–106.
[86] U. Eco, *Temat na…* , s. 10.
[87] *Ibidem*, s. 28.

że z czasopism znikają rubryki poświęcone kulturze, a przeważają te z sensacją. W kontekście tych ostatnich przytacza niemieckie słowo *Schadenfreude*, oznaczające zadowolenie z cudzego nieszczęścia, akcentując, że takie emocje obecna prasa stara się prezentować swoim czytelnikom[88].

Współczesny stan piśmiennictwa komentuje również Steven Pinker w jednej ze swoich ostatnich publikacji *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku* (2015)[89], poświęconej w całości kunsztowi tworzenia przejrzystych, spójnych i stylowych treści[90]. Badacz podkreśla, że nowożytni pisarze nie mogą korzystać z rad autorów (odwołuje się do uznawanego za ponadczasowe dzieła *The Elements of Style* [1918], autorstwa Williama Strunka i Elwyna Brooksa White'a) analizujących kompozycję tekstów kilka dekad wcześniej, przed wynalezieniem telefonu, Internetu, a także przed pojawieniem się nowoczesnej lingwistyki oraz nauk kognitywnych. Pinker w centrum zainteresowań stawia język, twierdząc, że piszący powinni dostosowywać się do potrzeb czytelników konkretnej epoki. Posługując się metaforą, zauważa, że język to nie jest „protokół" zalegalizowany przez autorytety, ale twór nieustannie zmieniający się wraz z potrzebami ludzi i okresu, w jakim się żyje. Konkretne zbiorowości zakorzeniają w języku nowe słowa, o czym zapominają kreatorzy purystycznych stylistycznie książek. Zabawne jest, że podobną cechę języka zauważa już Horacy w *Liście do Pizonów*: „Wolno było i zawsze będzie wolno kuć wyrazy znaczone stemplem współczesności. Jak na drzewach zmieniają się liście w biegu mknących lat, jedne opadają, drugie rosną, tak ginie stare pokolenie słów, a nowo narodzone kwitną i bujają na wzór młodzieńców"[91].

Zarówno Eco, jak i Pinker niejednokrotnie podkreślali, że aby zostać dobrym pisarzem, trzeba być początkowo zachłannym czytelnikiem, podobne stanowisko prezentuje Horacy: „Wy, Pizonowie pierwowzory greckie bierzcie do rąk, i czytajcie i w nocy i w dzień"[92]. Autorzy twierdzą, że pisarz dopiero po wielu lekturach może nabyć pewne sprawności, jak: spostrzegawczość, dokładność, wrażliwość autorska czy oryginalność w postrzeganiu – nie chodzi o naśladownictwo innych, ale o naukę kluczowej kompetencji wyciągania własnych wniosków. Myśliciele zwracają uwagę na pewne nawyki, których wyrobienie, a następnie przestrzeganie pozwoli na wyższą jakość wykonywania profesji pisarskiej.

---

[88] U. Eco, *Temat na…* , s. 125.

[89] S. Pinker, *The Sense of Style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century*, London 2014.

[90] S. Pinker, *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2015.

[91] Horacy, *List do Piznonów*, s. 68.

[92] *Ibidem*, s. 79.

Każda epoka historyczna cechowała się określonymi odkryciami, wydarzeniami, poglądami na świat, a także niejednakową dynamiką rozwoju literatury i piśmiennictwa. Jako że nas interesuje współczesny stan prasy, to wydaje się, że dla opisu i uporządkowania tak różnorodnego środowiska kultury piśmienności kluczowe będzie zdefiniowanie dwóch modeli komunikacyjnych, dających się scharakteryzować po sposobie istnienia ekspresji językowej, rozumianych jako style. Aby te modele dookreślić, można wyjść od antycznego zarysu w końcowej części *Listu do Pizonów* Horacego, w której odnajdujemy bezpośrednio rozróżnienie dwóch sposobów pisania. Rzymski poeta twierdzi, że początkiem i źródłem dobrego pisania jest mądrość, a nie szaleństwo, jak uważał Demokryt z Abdery (460–370 n.e.) utrzymujący, że źródłem poezji jest „szał" (mania, łac. *furor*)[93], stanowiący rodzaj natchnienia wieszczego[94]. W kontekście tego drugiego możemy usytuować styl dziennikarstwa nazywanego, *nomen omen*, *gonzo* (hiszpańskie *ganso* – dosłownie „gęś", prostak, nieuk, głupiec, człowiek niechlujny, włoskie *gonzo* – „wariat, szaleniec"), charakteryzującego się skrajnym subiektywizmem oraz luźnym podejściem do faktów. Styl gonzo jest zuchwały, satyryczny, ekstrawagancki, szalony. W dziennikarstwie gonzo istotne jest podkreślenie literackiego charakteru tekstów, zarówno w zakresie samego stylu, jak i obecności elementów fikcji. Gonzo można traktować jako wariant zarówno *literatury fiction*, jak i *non-fiction*. Bezpośrednio w kontekście dziennikarstwa pojęcie „gonzo" pojawiło się w 1970 roku, od tamtej pory styl ten jest też kojarzony z nurtem tak zwanego Nowego Dziennikarstwa, zapoczątkowanego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych. Wówczas w zakresie kompozycji tekstu odrzucono większość reguł uważanych za niezbędne do tworzenia wysokojakościowych tekstów dziennikarskich[95]. Wracając do pierwszego modelu, zacytujmy Horacego: „źródłem dobrej poezji jest rozsądek. Poznanie etyki umożliwia tworzenie poematów, które, mimo braków artystycznych, większe wywołują wrażenie niż puste, choć pięknie brzmiące wierszydła"[96]. Zatem opozycją dla stylu przesyconego sensacją, intuicyjnego i emfatycznego, jakiego najczęściej oczekuje współczesny odbiorca prasy, jest styl etyczny, deliberacyjny, którego cechą dominującą jest analityczność i bezstronność, rozpatrywane w kategoriach jakości dyskursu. W takich tekstach dominuje rozsądek, a twórca kładzie nacisk na stronę formalną, jest to rodzaj twórczości „rozumowej", kierującej się określonymi regułami[97].

---

[93] Horacy, *List do Pizonów*, s. 81.

[94] Co można rozpatrywać również w kontekście teorii wzniosłości o szaleństwie: zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.

[95] I. Adamczewska, *Gonzo journalism*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 1, s. 341–343.

[96] Horacy, *List do Pizonów*, s. 24.

[97] Więcej na temat bezstronności, ideału „bezstronnego obserwatora" oraz o nurcie analitycznym zob. J. Płuciennik, *Literatura, głupcze!...*

Zaglądając do poetyki klasycznej Horacego można – nieco na przekór współczesności, która często zapomina o historii – wyprowadzić aktualne reguły dla pisarstwa (w tym dziennikarstwa). Pomimo tego, że Horacy tworzył w odmiennych od obecnych warunkach społecznych i politycznych, jego spostrzeżenia można odnieść do pewnego stopnia do współczesnych metod tworzenia tekstu. Dzisiejsi autorzy tekstów dziennikarskich dostosowują się jedynie do potrzeb czytelniczych, poczucia grupowości i wspólnotowości. W tym przypadku względy społeczne dominują nad względami literackimi, stąd rezygnuje się z językowej wirtuozerii na rzecz języka prostego, a zarazem przyciągającego uwagę. Możemy zatem mówić o sytuacji przeistaczania się stylów oraz praktyk dziennikarskich.

Kwestia stylu kojarzona jest nieodparcie z zagadnieniem obrazowania i oddziaływania językowego, przez co stanowi ona istotny element badań literackich, językoznawczych oraz medioznawczych. W wyniku przeprowadzonych analiz wydaje się, że odwołania do piszącego o poezji Horacego są pewnym nadużyciem, podobnie jak nazywanie dziennikarstwa literaturą[98], choć coraz częściej czerpie ono techniki literackie (strumień świadomości, zróżnicowanie stylistyczne) z beletrystyki[99]. Takie ujęcie niewątpliwie nobilituje dziennikarstwo, ale jednocześnie degraduje, odbierając mu medialną i kulturową specyfikę, która pojawiła się już w starożytności. Jeśli zatem zbliżyć się do literatury, to możemy powiedzieć, że dziennikarstwo jest jedną z postaci, jaką przybiera twórczość piśmienna. Horacy starał się zaprezentować obraz doskonałego twórcy (*poeta* od *poesis*), który jest świadomy nie tylko problemów artystycznych, ale także odpowiedzialności społecznej, ten zaś aspekt wydaje się dziś kluczowy dla dzienni-

---

[98] Umberto Eco stanowczo podkreśla różnicę: „Ja czytałem pierwsze wersje artykułów, ujednoliciłem styl, starałem się usuwać zbyt wyszukane wyrażenia. Simei akceptował: Proszę państwa, uprawiamy tu dziennikarstwo, nie literaturę". U. Eco, *Temat na…* , s. 79.

[99] W okresie popularyzacji Nowego Dziennikarstwa w anglojęzycznym dyskursie naukowym wykształciła się nazwa gatunkowa „powieść dziennikarska", definiowana jako dokumentarno-socjologiczny utwór o walorach aktualnościowych. Forma pełniąca również funkcję interwencyjną, charakteryzująca się szybką, choć powierzchowną reakcją (nadając uproszczony styl) na istotne wydarzenia współczesne. Nierzadko nazywana też „powieścią współczesną", bowiem może stanowić przetworzenie dokumentu dziennikarskiego, na przykład *newsa* w powieść – literackie opracowanie faktów. Współcześnie określenia „powieść dziennikarska" używa się również w odniesieniu do reportaży zabarwionych elementem kreacji. Tak szerokie rozumienie gatunku sprawia, że w jego zakresie znajduje się zarówno „powieść faktu", jak i zbeletryzowany „reportaż literacki", odmiana „literackiego dziennikarstwa" – literary journalism. W Polsce jednak gatunek ten nie zdobył jeszcze popularności. I. Adamczewska, *Powieść dziennikarska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 2012, t. 55, z.1, s. 231–243.

karstwa (przykładem autora łączącego wysokich lotów poezję i publicystykę byłby na przykład Czesław Miłosz z wierszami powstałymi po II wojnie światowej, w latach pięćdziesiątych). Praca pisarza jest w pewnym stopniu służbą społeczną, utwory w swojej idealnej postaci powinny realizować funkcję estetyczną oraz dydaktyczną. Do tego niezbędne są kwalifikacje intelektualne oraz moralne, dlatego tak ważna jest świadomość i umiejętność doboru właściwej tematyki i stylu w komunikatach trafiających do sfery publicznej. Aby zagwarantować wysoką jakość, można postulować, idąc za starożytnymi, demokratycznymi, wzorcami, rozdział sfery publicznej od tego, co winno pozostać w sferze prywatnej. Literatura w tym kontekście i ramie semiotycznej ma prawo do większej swobody, posiada *licentia poetica*, nie posiada jej natomiast dziennikarstwo. Osiągnięcie celu w obu sytuacjach zależy od kulturowej wiedzy autora oraz opanowania pisarskiego kunsztu. Z rozważań naszych wynika, że aby zachować standardy jakości w dziennikarstwie, domeny publiczna i prywatna powinny zachować stabilną równowagę, a społeczeństwo jako dobrowolne stowarzyszenie odpowiedzialnych jednostek powinno stanowić mechanizmy monitorowania tej równowagi. Otwarte pozostaje pytanie, jakimi mechanizmami – poza ekonomicznym – społeczeństwo powinno się posłużyć, aby tę równowagę zapewnić. Problemem staje się przypadek społeczeństw podlegających politykom niedemokratycznym. Ale to już zupełnie inny temat.

BIBLIOGRAFIA

Adamczewska I., *Gonzo journalism*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, t. 57, z. 1.
Adamczewska I., *Powieść dziennikarska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2012, t. 55, z. 1.
Bajka Z., *Dziennikarze lat dziewięćdziesiątych*, „Zeszyty Prasoznawcze" 2000, nr 3–4.
Bauer Z., Chudziński E., *Dziennikarstwo i świat mediów*, Kraków 2000.
Chyliński M., Russ-Mohl S., *Dziennikarstwo,* Warszawa 2008.
Dziki S., *Prasa w rozwoju historycznym,* [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów,* red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2000.
Eco U., *Temat na pierwszą stronę*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2015.
Fras J., *Dziennikarski warsztat językowy*, Wrocław 1999.
Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
Hanczakowski M., Kuziak K., Zawadzki A., Żynis B., *Epoki literackie. Od antyku do współczesności*, Bielsko-Biała 2002.
Horacy, *List do Pizonów*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos,* przeł. i wstęp T. Sinko, Kraków 1951.
Kaszyński S. H., *Opowieści wiedeńskiej kawiarni*, Poznań 2004.
Kopaliński W., *Opowieści o rzeczach powszednich*, Warszawa 2007.
Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
Lippmann W., *Public Opinion*, New York 1922.
McCombs M., *Ustanawianie agendy. Media masowe i opinia publiczna*, przeł. B. Radwan, Kraków 2009.
Piekot T., *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków 2006.
Pinker S., *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku,* przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2015.
Pinker S., *The Sense of Style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century*, London 2014.
Płuciennik J., *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*, Kraków 2009.
Płuciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim,* Kraków 2000.
Sinko Z., *„Monitor" wobec angielskiego „Spectatora",* Wrocław 1956.
Skwarczyńska S., *Teoria listu*, oprac. E. Felisiak, M. Leś, Białystok 2006.
Turner M., Francis-Noël T., *Clear and Simple As the Truth: Writing Classic Prose*, Princeton 2011.
Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.
http://pl.pons.com/t%C5%82umaczenie?q=colonna&l=itpl&in=&lf=it [dostęp: 20.11.2015].