

Beata Klaudia Sosin

Metafora w reportażu lat 70. Polskie paradoksy?

Tym, co tworzy tożsamość współczesnego człowieka, jest suma równania: CD (*corporate design*) + CC (*corporate communication*) + CB (*corporate behaviour*), a więc sposób, w jaki jest on postrzegany przez otoczenie, zdolność dostosowania własnego zachowania do odpowiedniej sytuacji, w końcu – komunikowanie. Wszystkie te aspekty są dziś przedmiotem nieustannej analizy dotyczącej problemu egzystencji człowieka w strukturach społecznych. Dzisiejszy człowiek, mniej lub bardziej tego świadomy, zmuszony jest żyć w świecie, który już w latach dwudziestych ubiegłego stulecia Ortega y Gasset w książce *Bunt mas* scharakteryzował jako „masowy”. Jednym z wielu wyznaczników, ale i narzędzi owej masowości są osaczające ludzi ze wszystkich stron środki masowego przekazu.

Kłopoty z rzeczywistością są dziś przejawem problemów z tzw. metafizyczną tożsamością:

Na naszych oczach rodzi się i rozprzestrzenia nowy rodzaj niepokoju egzystencjalnego związanego być może z faktem naszego obcowania z własnymi wytworami w postaci sztucznych światów, takich jak rzeczywistość wirtualna czy obraz filmowy¹.

Na tle tak silnych przeobrażeń rzeczywistość Polski lat siedemdziesiątych wypada – by tak rzec – szaro. Nie wątpimy jeszcze w istnienie rzeczywistości, mamy raczej problem z opisem tejże. Mowa o różnego rodzaju zabiegach cenzorskich (i autocenzorskich). Powodowały one, iż rzeczywistość ukrywana była za zasłoną utkaną z metafor

Deszyfrowanie kolejnych znaczeń wytworów kultury tamtych czasów to wspa-
niała przygoda, ale i przykład tego, iż dzieło (filmowe, plastyczne, w końcu literackie) posługuje się swoistym kodem, oczywiście w przypadku każdej ze sztuk, ze względu na inne tworzywo, odkrywanych przy pomocy właściwych sobie narzędzi.

¹ O. Tokarczuk, *Świat jest pułapką*, „Polityka” 1999, nr 39, s. 24.

I choć opis i dociekanie sensu w świecie to przecież prymarnie powołanie sztuki, trudno o jego całościową diagnozę. Dzieło literackie nie musi (nie powinno?, nie jest w stanie?) przedstawić „widzialnej rzeczywistości”, ale bez wątpienia odzwierciedla ducha czasu, w którym powstało. Sztuka jest GRA z odbiorcą. To, o czym traktować będzie ten artykuł, to właśnie próba opisu takiego rodzaju gry. Gry opartej na pewnej strategii, gry dla dorosłych, którym przyszło żyć w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. O ile bowiem dzisiejszy świat musi się uporać z problemem „traconej tożsamości”, to wydarzenia sprzed trzech dekad domagały się przede wszystkim prawdziwego opisu. Ich ujawnienie było związane z kwestią zachowania tożsamości. Chodziło wówczas zarówno o utrwalenie dnia codziennego, jak i o coś znacznie ważniejszego – o zadawanie pytań o sens.

Rolę tę spełniał polski reportaż – zarówno ten drukowany (z pogranicza literatury i publicystyki), w dziedzinie sztuki słowa mówionego (reportaż radiowy i, przy pewnych założeniach, blisko niego sytuowane słuchowisko radiowe), a także filmowy reportaż i dokument. Oczywiście, to zaledwie wybrane przejawy życia społecznego, w których mamy do czynienia z próbą rzetelnego opisu i analizy rzeczywistości, ze względu jednak na różnego rodzaju (techniczne, ale i merytoryczne) ograniczenia słów kilka zaledwie o jednym z silnych nurtów polskiego kina tamtych lat. W dalszej kolejności skupię się na reportażu „pisanym”.

Jakie zadania stawiali przed sobą twórcy kina społecznie zaangażowanego? Kino moralnego niepokoju (KMN) stanowiło „podskórny nurt protestu”, było znakiem artystycznej kontestacji, funkcjonującym w latach 1976–1981. Jego zadaniem było napiętnowanie realiów społeczno-politycznych PRL-u i ujawnianie rozbieżności pomiędzy głoszonymi hasłami a brutalną rzeczywistością. Współtworzyli je tacy twórcy, jak Andrzej Wajda (*Człowiek z marmuru*, *Bez znieczulenia*, *Syrena Warszawska* i in.), Krzysztof Zanussi (*Barwy ochronne*, *Constans*), Krzysztof Kieślowski (*Bliźna*, *Amator*), Agnieszka Holland (*Aktorzy prowincjonalni*) czy Feliks Falk (*Wodzirej*).

Polskę w latach propagandy sukcesu, która to miała wkraść się tak do kultury wysokiej jak i popularnej, nazywano szóstym mocarstwem świata. Skutków tego typu manipulacji doświadczali zarówno wielcy artyści, jak i całe społeczeństwo. Konformizm stawał się cechą narodową wielu obywateli kraju. „W którymś momencie zdaliśmy sobie sprawę z faktu, że ta rzeczywistość nie jest opisana. Wielu młodych, nieznanymi jeszcze ludzi sztuki zrozumiało wręcz intuicyjnie, że trzeba uprawiać coś, co byłoby artystyczną publicystyką”² – wspominał Kieślowski. Tak powstał *Spokój*, w którym główny bohater – robotnik kreowany przez Jerzego Stuhrę mówi: „Mnie się nie spieszy. Popatrz co mam. Robotę mam, spać mam i zjeść co jest. Już mam dobrze. Popatrz Mieciu! Co dalej? – rodzina, własny kąpiel. To przede wszystkim. Obiad w domu, nie żadne tam stołowy albo bary mleczne. I tak se to wszystko załatwimy”. Takie były potrzeby. Mało, ale w tamtych czasach prze-

² Wszystkie wypowiedzi na podstawie: „Archiwum polskich wydarzeń kulturalnych. *Wodzirej* i kino moralnego niepokoju. Prawda i legenda” – cykl pod red. W. Beresia oraz T. Kamińskiego, TVP1, 26 III 2002.

cięż tak wiele. Inną grupę stanowiły filmy Janusza Kijowskiego: *Indeks* czy *Kung fu* z bohaterem – samotnym inteligentem, czy wreszcie „kino atakujące” Holland. Te filmy to „gorzka łyżka prawdy” lub – jak w przypadku *Gorączki* Holland, filmu, który przepowiedział stan wojenny – intuicyjna wizja przyszłości.

Obrazy te pokazywały nową świadomość społeczeństwa, które wiedziało, w jaki sposób jest manipulowane. Twórcy podważali jego oficjalny wizerunek, bo inteligencja czuła, że ma do spełnienia ważne zadanie. Ludzie kultury mieli bronić człowieka prostego. W czasach, kiedy nakazywano wpatrywać się i wierzyć w fałszywy obraz, publicyści, reżyserzy i ludzie teatru pokazywali obraz inny – prawdziwy. Najlepszą chyba egzemplifikacją tego postulatu był film Kieślowskiego, w którym tytułowy amator patrzy na kamerę, którą rejestrował rzeczywistość. Następnie zwraca ją na siebie, widzi ciemność, potem włącza. Resztę dopisały kolejne lata³. W KMN słychać był złośliwy chichot historii. Tadeusz Miczek, analizując m.in. twórczość Wajdy⁴ zauważył, że w kraju realnego socjalizmu pod baczny okiem cenzury idea poszukiwania różnych dróg do suwerenności była tak silna, że twórcy bardzo szybko opanowali sztukę mówienia głosem wolnego człowieka, a sam autor *Człowieka z marmuru*, wykorzystując takie środki, jak aluzja, niedopowiedzenie i podtekst, pozostawiał widzowi dużą swobodę jej interpretacji.

Nie sposób pominąć silnego związku filmu z literaturą. W manifestie Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera czytamy:

Literatura i sztuka czerpią bezpośrednio z doświadczenia, stykają się z potoczną świadomością, ulegają jej lub z nią polemizują. Powraca tu koncepcja Mochnackiego, który chciał, by literatura stała się sumieniem narodu. [...] Lata 70-te przyniosły, prócz rozkwitu literatury antysocjalistycznej, także kino zaangażowane, które tak jak i literatura posługiwało się w opisie społeczeństwa wygodnymi dla widza stereotypami⁵.

Autorzy wspominają również, że KMN było krytykowane przez wielu badaczy, m.in. Marię Kornatowską, zdaniem której filmy moralnego niepokoju „posługując się pozytywistyczno-socrealistyczną optyką upraszczały obraz świata, unikając zrećznie zagadnień i przypadków skomplikowanych. Dlatego nie stawiały widzom pytań, które mogłyby zaburzyć ich wewnętrzny spokój, poczucie komfortu psychicznego”⁶. Twórcy oskarżani byli o błędne używanie kodu kulturowego i korzystanie z symboliki w stanie agonii. Czy rzeczywiście ówczesne kino tego typu to filmy zmarnowanej szansy, a publicystyka i literatura to zaledwie „uproszczony obraz świata”? Zaprzeczeniem tej opinii mogą być nie tylko powstałe wówczas reportaże filmowe, krótkometrażowe filmy dokumentalne, żywotne do dziś realizacje nurtu KMN, ale i liczne inicjatywy dziennikarzy i pisarzy. Przywołajmy choćby

³ Tamże.

⁴ T. Miczek, *Andrzeja Wajdy powinności wobec widza*, „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15–16, s. 27–34

⁵ A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony*, pierwodruk 1974 r., [w:] *Niech wszyscy klasną w dłonie*, „Niniwa”, 2002, s. 43.

⁶ Tamże, s. 43.

osiągnięcia Pracowni Reportażu, założonej przez Marka Millera w kwietniu 1980 roku, jako „laboratorium zespołowej pracy nad tekstem”. Pracownia stanowiła twór nieformalny, o luźnej strukturze i płynnym składzie. Dziennikarze, filmowcy, fotograficy, nawet ekonomiści spotykali się w niej, by pogłębiać refleksję nad reportażem i jego warsztatem. Jednym z widomych efektów tych rozważań stał się wyemitowany w 1990 roku cykl filmów dokumentalnych o twórcach trzech szkół polskiego reportażu: Hannie Krall, Ryszardzie Kapuścińskim i Krzysztofie Kąkolewskim. W Pracowni Reportażu zrodziła się idea dokumentalnej powieści, kołażu, centonu ze skrawków świadectw i dokumentów – tekstów pisanych rozmaitego pochodzenia, filmów, audycji, wspomnień, wywiadów, prywatnych rozmów, przypadkowych zapisków i celowo tworzonych dzieł, np. *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej czy Arystokracja*. Twórcy Szkoły Reportażu wierzyli, że reportaż może być dziełem sztuki, a reporter artystą⁷.

Artykuł ten, zainspirowany recepcją wspomnianych inicjatyw z zakresu sztuki obrazu i słowa, stawia sobie za cel dopełnienie tego przeglądu o trzy zbiory reportażu, powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jako reakcja na ówczesną rzeczywistość. Tomy te przynależą do tego nurtu intelektualnego, który w filmie polskim krytycy określili mianem kina niepokoju moralnego. Jest w nich wrażliwość na krzywdę, tęsknota za sprawiedliwością, drapieżność w drażnieniu złożonej materii rzeczywistości i ironia...

Sytuacja społeczna i polityczna lat 70.

Zawsze fragment – tyle rzeczywistości może pokazać literatura. Posiada jednak narzędzia (należy do nich metafora, którą traktuję przede wszystkim jako figurę myśli), odpowiednie metody i techniki, które pozwalają, z większą jeszcze intensywnością niż film, stosować kod, którego odkrycie zmierza w kierunku jej poznania. Jak wyglądała rzeczywistość, której echem są trzy, wydaje się zapomniane już dziś, wielkiego formatu wydawnictwa zatytułowane: *Corrida po polsku*, *Nagle zaskoczenie* i wreszcie *Bez retuszu?* Ich autorstwo to problem zasługujący na odrębne potraktowanie. Co jednak już w tym momencie należy podkreślić, pisarstwo, o czym przypominają socjologowie kultury, cechuje instytucjonalna i społeczna niesamodzielność.

Czasy, w jakich powstawały te zbiory, to Polska drugiej połowy lat siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych poprzedniego stulecia, czas paradoksów. Tylko w „najweselszym z socjalistycznych baraków” mogły zdarzyć się takie sukcesy w walce z cenzurą, jak fakt, że to właśnie tu udawało się wielokrotnie drukować zakazane wiersze, m.in. Bertolta Brechta. Recepcja i opis sytuacji tego okresu poddawane były analizie już wielokrotnie. Dziś twierdzi się, że socrealizm polski był w porównaniu z tym, co działo się w innych krajach „demokracji ludowej” zjawi-

⁷ Na podstawie informacji prasowych i źródeł internetowych o *Laboratorium Reportażu* – inicjatywie M. Millera.

skiem „niewinnym” i dość szybko, bo już w 1956 roku, skarłał. Nikt też nie próbował go restytuować. Trzeba jednak pamiętać, że „epopeja PRL-owska” jest bardzo synkretyczna i taki też, zmienny, jej wpływ na kulturę i sztukę. Polska, mimo wszelkiego oporu i szybkiego przewyciężenia socrealizmu, była jego wzorcami przez jakiś czas napawana, był on składnikiem biografii całego pokolenia. Po wydawnictwach Października 1956 roku, „czerwcowych” manifestacjach poznańskich robotników z roku 1956, represjach wymierzonych w stronę niesfornych studentów w marcu 1968 roku, czy w końcu po grudniowym buncie robotniczym na Wybrzeżu w 1970 roku, lata siedemdziesiąte miały być swoistym panaceum na drażniącą naród sytuację społeczno-polityczną. Niestety, okazało się, że już w połowie dekady załamał się rynek i – by posłużyć się paralełą – ludzie.

Opisana tu sytuacja domagała się utrwalenia. Ale gdzieś w tle tych wielkich działań był przeciętny człowiek – zmęczony, często zdezorientowany obywatel, którego życiorys był także godny opisania. W sukurs temu przyszło nieomal natychmiast środowisko krakowskich dziennikarzy. Patrząc z perspektywy przełomu wieków, naszą encyklopedyczną wiedzę historyczną w niezwykle sposób wzbogacają trzy wymienione pozycje. Zbiory reportaży, pokłosie odbywającego się w latach 1974–1983 konkursu organizowanego przez „Gazetę Krakowską”, są nieco chaotycznym, na pewno bardzo subiektywnym, bo pisanym w dużej mierze przez tzw. prostego człowieka, zwykłego obserwatora życia codziennego, ale niezwykle cennym podręcznikiem PRL-u. Jest to szczególnie interesujące dla ludzi, którzy jak ja (ur. w 1977 r.) nic albo bardzo niewiele pamiętają z tamtej epoki. Przy pierwszym zetknięciu z lekturą uderzają tu i ówdzie pojawiające się, najczęściej w celu stworzenia karykaturalnego obrazu, zwroty: „czyn społeczny”, „kolektyw”, „masy pracujące”, „talon”, „lud pracujący”, ale gdy spojrzeć do *Krótkiego słownika PRL*, z łatwością wypełniamy je znaczeniem. Słowa te dziś mogą wywoływać skrajne reakcje – jedni śmieją się, inni przywołują nienajlepsze skojarzenia. Nazywa się je różnie: „symbolami politycznymi”, „słowami kluczowymi”, „słowami sztandarowymi”⁸. Jest to zjawisko charakterystyczne nie tylko dla tamtej epoki, choć kanon tych słów jest oczywiście zmienny. „Takie słowa wprowadza się do haseł propagandowych i sloganów reklamowych, wyszywa się je na sztandarach, maluje na transparentach”⁹. Stawiam jednak tezę, że te trzy zbiory to coś więcej, niż jeszcze jedno narzędzie PRL-owskiej propagandy sukcesu, zresztą działań, które – paradoksalnie – można określić mianem „propagandy bez większego sukcesu”.

Z teorii i praktyki propagandy

Spekulanci poniosą konsekwencje; Wróg klasowy nie śpi, Idź na rentę – młody czeka! – to tylko kilka tytułów z „Trybuny Ludu” i „Głosu Wybrzeża”, zewnętrzne

⁸ Nowomowę i tendencjonalność języka analizowali dokładniej m.in. Walery Pisarek, Jan Bralczyk i Michał Głowiński

⁹ W. Pisarek, *Słowa na transparenty*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 41, s. 3.

przejawy tak szeroko zakrojonej w czasach PRL-u propagandy. Oddziaływanie na jednostkę albo zbiorowość przy pomocy odpowiednich środków perswazyjnych nie jest bynajmniej wymysłem PRL-owskim, ale doświadczeniem silnie odczuwanym szczególnie w powojennej historii Polski. W języku tkwił od zawsze ogromny potencjał perswazyjny, a to za sprawą wielowymiarowości odczytań tekstu, również poprzez wykorzystywanie takich środków, jak metafora, hiperbola czy porównanie. Towarzysząca życiu społecznemu już od czasów starożytnych, dopiero w nowoczesnym społeczeństwie znalazła idealny grunt, na którym mogła się rozwijać. Jest to związane ze wzrostem znaczenia opinii publicznej i środków masowego przekazu. O tych, którzy mieli kształtować opinię publiczną, pisał Julian Przyboś:

A skądże was aż tylu Redaktor przynęcił
jak pracowitych mrówek:
[...] Mdli wasz bęben, mdli wasza katarynka słodka,
pilni, przymilnie butni,
koncypieni wierszówek,
absolwenci pustki („lutni”)...

J. Przyboś, *Głos o poezji*

Propaganda, jako forma komunikowania, ma silną proveniencję w każdym niedemokratycznym systemie sprawowania władzy. Wykorzystuje takie środki intelektualnej i emocjonalnej perswazji, jak np. symbol, gest, słowo czy nawet skojarzenie w celu nakłonienia do zachowań pożądanых z punktu widzenia nadawcy tego przekazu. Jej istotę oddają słowa amerykańskiego psychologa G. Biddle'a, który stwierdził, że pod jej wpływem „każda jednostka zachowuje się tak, jak gdyby jej reakcje były wynikiem jej własnych decyzji”¹⁰. Propaganda posługuje się wszelkimi wizualnymi i werbalnymi technikami. Znamienitą rolę odgrywają tu środki masowego przekazu, które w sposób ukryty, rzadziej ostentacyjny, umiejętnie potrafią sterować umysłem¹¹. Ale, choć propaganda socrealistyczna miała służyć utrwaleniu reżimu, m.in. przez zacieranie różnicy między prawdą a fałszem, informacją obiektywną a narzuconą oceną, to w rzeczywistości na gruncie polskim nie była aż tak skuteczna jak zakładano. Tak jak produkcyjna literatura trąciła banałem, ośmieszała jej autorów, stawała się karykaturą.

Tego typu indoktrynację w zakresie literatury wspomagała cenzura. Miała ona niezliczone wcielenia i formy, zawsze jednak godziła w podstawowe prawo człowieka do możliwości swobodnego wypowiedzenia swoich poglądów. Mieliśmy do

¹⁰ *Speaking of a Free Press*, Kraków 1992, s.16.

¹¹ Dziś mamy do czynienia z niespotykaną dotąd sytuacją z zakresu komunikacji. Propaganda medialna musi dodatkowo walczyć z czasem i przez to wykorzystywać techniki, które będą docierać do odbiorcy (tu: czytelnika), który nie zagłębia się w tekst, a jedynie *surfuje* po nim, „spija nagłówki”, preferując raczej zapis ikonograficzny. W sytuacji, kiedy czytelnik ma średnio zaledwie siedem minut na zapoznanie się z tekstem, nastąpił kryzys form publicystycznych (reportażu, eseju, felietonu) na rzecz tzw. dziennikarstwa szybkiego.

czynienia z obiema klasycznymi formami – zarówno cenzurą prewencyjną¹², jak i represyjną. W poczet tych wyliczeń trzeba wpisać jeszcze jedno zjawisko, a mianowicie tzw. autocenzurę. Dała ona znać o sobie w środowiskach intelektualnych i akademickich. Cenzura instytucjonalna była bowiem wtórna wobec kontroli dokonywanych wcześniej – już w fazie powstawania tekstu. Niezwykle napięta sytuacja panowała w jednym z najsilniejszych środowisk opiniotwórczych. Najbardziej niepożądani dziennikarze i literaci usuwani byli na margines, zaś ci spolegliwi, podówczas pierwsi, mieli swego rodzaju licencję, a w zuniformizowanych bez reszty mediach monopol na tzw. prawdę. Stefan Kisielewski w *Polityce i sztuce* zamieścił historię wad ludzkich: obłudy, dwulicowości, hipokryzji, cynizmu i braku charakteru. Pisał:

To dziedzina pasjonująca – wiąże się ona nierozdzielnie i przeplata z polityczną historią ludzkości – wszystkie wielkie wichry dziejowe niosły ze sobą całe plejady ludzi–liści, obracały twarzami w różne strony ludzi lubiących wiedzieć, skąd wieje wiatr, łopotwały chorągiewkami różnych kolorów, wciąż zmienianymi. Psychologia „kurka na kościele” stara jest jak świat. Niektórzy chcą w niej widzieć kwintesencję mądrości politycznej; powołują się często na znaną anegdotkę o Talleyrandzie, który, będąc w czasie jakichś paryskich zamieszek na przyjęciu u przyjaciół, zawołał, usłyszawszy strzały na ulicy: „– Brawo! Niech żyją nasi!” – Ale którzy są nasi? – zapytał go ktoś. „–A! To wam powiem za parę godzin” – odparł z chytrym uśmiechem Talleyrand. Anegdota niezbyt budująca¹³.

Na styku autor–cenzor rozpoczynała się owa „gra w kotka i myszkę”. Przejawem walki z instytucją, schowaną w cieniu na ul. Mysiej (*sic!*) był np. „drugi obieg”, kolportowane samizdaty, a także nadawanie krótkich, tajnych, niezależnych audycji radiowych i telewizyjnych.

Nie ma wątpliwości, że cenzura była zmorą, ale i – zaryzykujemy stwierdzenie – prawdziwą szansą. W czasie, gdy obowiązywała „jedynie słuszna” interpretacja rzeczywistości, nie tylko autor, ale i czytelnik prowadził swoistą grę z bezimiennym cenzorem. Co więcej, dla tych, którzy znali pewne konteksty, domyślali się ukrytych znaczeń, taka zabawa mogła być pasjonującym zajęciem. Rzeczywistość pokazała coś nieoczekiwanego. Zdaniem wielu badaczy najodważniejsze, najbardziej kontrowersyjne książki i artykuły w Polsce powojennej ukazały się w czasie, kiedy cenzura jeszcze istniała. Czy sytuacja, w której piszący musiał stosować aluzje, subkody, pisać między wierszami, kiedy „puszczał oko do czytelnika” miała się okazać czymś pozytywnym? Wydaje się, że cała sieć zewnętrznych ograniczeń wyzwalała w twórcach kreatywność. Dziś okazuje się, że w wyniku tych zabiegów powstawały teksty, które nie tylko – paradoksalnie – były prawdziwym obrazem rzeczywistości, ale

¹² W PRL mieliśmy do czynienia głównie z tą o charakterze prewencyjnym. Przełomowym momentem było opublikowanie w Londynie (Aneks, 1977), potem w Polsce (Wydawnictwo Nowa) *Czarnej księgi cenzury* na podstawie dokumentów GUKPPiW, wywiezionych do Szwecji przez pracownika krakowskiej delegatury Urzędu – Tomasza Strzyżewskiego.

¹³ S. Kisielewski, *Polityka i sztuka*, Kraków 1984, s. 205.

i wiele z nich zyskało miano uniwersalnych. Droga do prawdy jest przecież często wybrukowana paradoksami.

Konkurs na reportaż

„Gazeta Krakowska” w latach 1975–80 różniła się od innych PZPR-owskich dzienników, a w 1980–81 (gdy redaktorem naczelnym był Maciej Szumowski) była najbardziej rozchwytywanym dziennikiem, zamieszczającym wiarygodne informacje na temat aktualnych wydarzeń politycznych. Niewątpliwie ważnym wydarzeniem dla całej redakcji był odbywający się raz na dwa lata przez blisko dekadę konkurs na reportaż. Od samego początku z jego organizacją związani byli Stefan Ciepły i współpracująca z nim Halina Kleszcz. Nadrzędnym celem był nie tyle opis ówczesnych zdarzeń, co raczej uchwycenie czasu i nastroju tamtych lat. Profesjonalna organizacja i ogromne zainteresowanie (pierwsza publikacja książkowa zawiera zaledwie dziewiętnaście, spośród blisko ośmiuset prac nadesłanych na trzy edycje pod hasłami: „Kocham i nienawidzę”, „Z prawdą i sercem”, „Z wiatrem i pod wiatr”) spowodowały, że konkurs był wydarzeniem nietuzinkowym. Jak oboje wspominają po latach, była to inicjatywa wyrosła z chęci odreagowania siermiężnego okresu drugiej połowy lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych. Mamy wówczas do czynienia z pojawieniem się nowego typu wypowiedzi publicystycznej. Rozkwitł bowiem tzw. czarny reportaż. Trzeba tu przywołać takie nazwiska, jak Teresa Torañska (*Dwa miesiące z życia „Polleny” w Nowym Dworze*), Marta Wesołowska (*Szalony pociąg, Demonstracja pana K.*), Hanna Krall (*Dwa tysiące róż i strumyki szumiące*) czy Barbara Łopieńska (*Co mamy na Żąbkach?...*); wszystkie wymienione osoby brały udział w krakowskim konkursie. Ten gatunek w kolejnych latach ewoluował coraz mocniej, powstawały niekiedy wstrząsające teksty. Poprzez omijanie pewnych „ideologicznych raf”, różnego rodzaju cenzorskich zapór, ujawniano opinii publicznej wstrząsające informacje. Najczystszy obraz każdej epoki daje przecież literatura użytkowa (przez niektórych traktowana jako literatura gorsza, przeciętna), która ciąży ku aktualności, nie zaś arcydzieła, których prymarną cechą jest uniwersalność.

Chętnych do wzięcia udziału w plebiscycie nie brakowało. Wstępnej selekcji nadesłanych tekstów dokonywali najpierw dziennikarze, a następnie jury. Obok osób kompetentnych – wydawców, wielkich nazwisk polskiego reportażu i ludzi o prawdziwym autorytecie, zasiadali w nim także tzw. kontrolerzy z Komitetu Wojewódzkiego Partii oraz Centralnego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Pierwsi byli gwarantem profesjonalizmu, nazwiska drugich, paradoksalnie, otwierały drogę do publikacji. To była gra już nie na poziomie tworzywa, ale znacznie później, gdy pojawiały się wątpliwości związane z ukazaniem się tekstu. Między innymi poprzez odpowiedni dobór jury konkurs był prawdziwym cenzuralnym eldorado, które jednak już po pięciu latach (w drugiej połowie lat siedemdziesiątych) miało się skończyć. Wszystko za sprawą „Łukaszewiczowskiej propagandy sukce-

su". Sekretarz Komitetu Centralnego do spraw propagandy zaproponował nową tezę, która miała być szczególnie przestrzegana w redakcjach. To wyraźnie kontrastowało z czarnym obrazem rzeczywistości ukazywanym w nadsyłanych pracach. Sytuacja zmieniła się. Z czasem powstawała sterta cennych reportaży, nie dopuszczonych przez cenzurę, mimo wielu starań, do publikacji. Skrzętnie gromadziła je jeszcze w latach osiemdziesiątych Halina Kleszcz. Z redakcyjnych magazynów, mieszczących się wówczas przy ul. Wielopole, miały one trafić do zbiorów PAN-u, potem Biblioteki Jagiellońskiej. Niestety, pomimo wszelkich zabiegów nie zachowały się one do naszych czasów, a mogłyby stanowić materiał jeszcze cenniejszy niż te zebrane w trzech zbiorach. Ostatnia edycja miała miejsce w początku lat osiemdziesiątych. Taki miał być koniec. Już po upadku ustroju komunistycznego ówczesny (i obecny) redaktor naczelny Ryszard Niemiec próbował wznowić konkurs, jednak bez znaczącego sukcesu. Spośród nadesłanych siedemdziesięciu prac trudno było wyłonić godnego zwycięzcę. Sam tak mówi o swojej inicjatywie:

W roku 1994 powzięto myśl o wznowieniu konkursu. Pomimo wielu starań napotkaliśmy na ogromne trudności. Po prostu zmieniły się czasy. Reportaż pojawia się dziś jedynie w pismach społeczno-kulturalnych lub literackich, o wiele rzadziej w gazetach codziennych (wyjątkiem jest „Gazeta Wyborcza” i „Rzeczpospolita”) czy nawet tygodnikach. Piszący są pod ciągłym naciskiem lapidaryzacji wywodu dziennikarskiego. Lata siedemdziesiąte, „złote lata polskiego reportażu”, to okres, gdy teksty pełne były przemyślanej ekspresji. Dziś gorąca publicystyka polityczna wypiera ambitne teksty tego gatunku. Kiedyś odczuwaliśmy konieczność „ogrania” instytucji cenzury, reportaż miał funkcję demaskatorską i terapeutyczną. Współcześnie reporter posługuje się często słowem, by zakryć prawdę, dawniej – aby ją ujawnić. Reportażysta posługiwał się całym arsenałem „chwytów”, często o charakterze literackim, czytelnik rozumiał to „przymruzenie oka”¹⁴.

Po odnalezieniu trzech zbiorów pojawiła się wątpliwość: czy dziś nad tymi wydawnictwami powinna zapanować zмова milczenia, kiedy zauważymy, że w zbiorach obok prawdziwie wyjątkowych reportaży, szkiców z kręgu reportażu metaforycznego, w których nieustannie „słyszysz się cudzość”, pojawiają się optymalne produkty myśli PRL-owskiej – szkice akceptujące, a nawet gloryfikująca tamtą rzeczywistość? Są też takie, które wydają się czymś pośrednim. Jest to grupa reportaży walczących o poprawę życia w tamtym ustroju. Co charakterystyczne, autorzy tych prac walczyli piórem nie o zmianę ustroju, a jedynie o jego korektę.

W naszych umysłach nie pojawiała się myśl o tym, co zdarzyło się pod koniec lat osiemdziesiątych. To wydawało się nam niemożliwe, nie było w zasięgu naszych rozważań. Dziś jest to dla młodego pokolenia z pewnością niezrozumiałe, ale takie były nasze przeświadczenia – wspomina jeden z autorów.

Ale czyż fakt, że w tak trudnych okolicznościach powstawało wiele reportaży interwencyjnych czy szerzej – problemowych, mających obnażyć instrumenty władzy, nie

¹⁴ Rozmowa z redaktorem naczelnym „Gazety Krakowskiej” Ryszardem Niemcem, Kraków, 6 II 2002.

wynikało z wyższego niż dziś nawet poczucia dziennikarskiej odpowiedzialności?¹⁵ Czy rzeczywiście świadomy człowiek nie miał poczucia zniewolenia i siły, by wzbudzić w sobie instynkt nakazujący mu aktywną postawę wobec rzeczywistości, czyż wreszcie taka pośrednio spolegliwa postawa niektórych ludzi to nie przejaw koniunkturalizmu, ślepoty moralnej i intelektualnej? Spójrzmy na przykład pisarstwa, które wznosi się ponad takie myślenie i jest wzorem wykorzystania możliwości, jakie tkwią w ludzkim intelekcie. Ryszard Kapuściński, bo o nim mowa, zauważa, że zawsze interesował go rozpad struktur, które nie mogły wiecznie funkcjonować, choć przyznaje, że ich rewolucyjne obalenie było w jakiejś mierze epifenomenem. Tak powstał *Cesarz* (1978) czy *Szachniszach* (1982). Ogłaszane na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, czytelne były jako alegoria zmierzchu systemu, jaki panował w Polsce Ludowej. Wspaniały reporter, a potem publicysta, pisarz i wreszcie myśliciel, z łatwością zauważał absurdy, paradoksy, zaślepienie władzy i „poddanych”.

Corrida po polsku w świetle reportażu literackiego

zmieniali się władcy, upadały rządy, na fotelach zasiadali nowi ludzie. Ale jedno było niezmiennie, niezniszczalne, boję się powiedzieć – wieczne: bezradność.

Ryszard Kapuściński, *Szachniszach*

Kapuściński, „reporter ginącego świata”, wielokrotnie podkreślał, że aby być prawdziwie skutecznym w tym zawodzie, należy zachować anonimowość. Rozszefrowany reporter łatwo traci szansę na napisanie dobrego reportażu. Tu upatrywać

¹⁵ Chodzi tu o realizację zasad, które w *Dekalogu Dziennikarza* zebrał Stanisław Micek: „I. Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną. Boga władzy, partii, bezpardonowego dążenia do kariery i sukcesu, żądz sensacji i poklasku za wszelką cenę. II. Nie będziesz brał imienia Pana Boga swego nadaremno. Bądź wrażliwy na symbole i na uczucia innych. Roztropnie poruszaj się między przemilczaniem a nadużywaniem. III. Pamiętaj, abys dzień święty święcił. Miej czas na zastanowienie, na refleksję. W pędzie codziennego życia znajdź chwilę na określenie miejsca, w którym jesteś, na ocenę jakości spraw, którymi się zajmujesz. IV. Czcij ojca swego i matkę swoją. W tym miejscu i czasie nie wzięłeś się znikąd. Pamiętaj o tradycji, pamiętaj o bliskich, krewnych, znajomych, przyjaciółach i tych, którzy już odeszli, ale pozostawili dziedzictwo, byś mógł z niego czerpać wiedzę i umiejętności. Przelóż tę zasadę na formę swojej działalności na rzecz innych i dobra wspólnego. V. Nie zabijaj. W sferze duchowej nie zabijaj słowem. Bądź odpowiedzialny za to, co mówisz, za to, co piszesz, za to, co robisz, aby nie skrzywdzić innych. VI. Nie cudzołóż. Bądź wierny podstawowym zasadom, bądź lojalny wobec sprawdzonych przyjaciół. Nie wchodź w związki z ludźmi, którzy cię uzależnią. Nie rezygnuj ze swoich przekonań, poglądów, idei, wartości. Ceń samego siebie, nie rozmieniaj się na drobne. VII. Nie kradnij. Koncentruj się na działaniu jako własnym akcie twórczym. Bierz pod uwagę pomysły innych, ale ograniczaj swoją nimi inspirację. W sferze materialnej kontroluj, skąd napływają do ciebie pieniądze, upominki, przywileje, nagrody. VIII. Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu swemu. Wyrażaj prawdę o świecie. Nie manipuluj informacją i faktami, aby zaszokować odbiorców. IX. i X. Nie pożądaj żony bliźniego swego ani żadnej rzeczy, która jego jest. Walcz z uczuciami zawiści i zazdrości. Rywalizację z otoczeniem oceniał w kategoriach kreacji, a nie wzajemnej wrogości wszystkich i każdego. Nie ulegaj narzuconym formom zachowań nacechowanych zawodową walką na śmierć i życie”. (13 XI 2001 www.reporter.id.uw.edu.pl).

można sukcesu konkursowych prac. W pierwszym zbiorze mamy kilka tekstów o głębokim nacechowaniu emocjonalnym. W większości są to rodzaje osobistych pamiętników albo zyciorysy pisane z perspektywy świadka i uczestnika zdarzeń tamtych lat. Cechuje je przede wszystkim silna agresja werbalna. Obok nich pojawiają się teksty nieco bardziej wyważone w sferze formalnej, ale równie mocno osadzone w tamtych realiach. I te zdają się być czymś więcej. Wykraczając ponad zwykły opis, pełne ironii i dystansu – odbijają Polskę w krzywym zwierciadle. „Złote lata polskiego reportażu” wyniknęły chyba z tego faktu, że gatunek ten okazał się wyjątkowo skutecznym sposobem na zaistnienie w ogólnej atmosferze cenzury w literaturze krajowej. Literatura niefikcyjna opisywała przeciętnych obywateli, a na wyższym poziomie odczytań stanowiła wielką metaforę, obraz świata, w którym się wówczas żyło.

Pojawia się tu dość złożony problem: w jaki sposób można stworzyć metaforę na podstawie faktograficznego źródła, jak opisać fakty, by ich przedstawienie prowokowało pytania „o sens”? Jest on tym bardziej złożony, że nie możemy go odnieść do sytuacji obecnej. Dzisiejszy reportaż, dotyczący zazwyczaj bardzo neutralnych spraw, nie spełnia już funkcji metafory. Skończyły się czasy, kiedy w jednym tekście przenikały się elementy reporterskie i paraboliczne zarazem. Reportaż–przypowieść święcił największy tryumf w latach powojennych, w warunkach najściślej-szej cenzury. Przywołajmy choćby „polską szkołę reportażu” z jej wybitnymi przedstawicielami: Redlińskim, Kwiatkowskim, Wróblewskim, Wańkowiczem, i „matką” gatunku w polskim wydaniu: Goldbergową. Reportaż, gdzieś z pogranicza kultury medialnej, zaistniał dzięki wielkiej aktywności pisarskiej. Prawda o Polsce, trudna do zwerbalizowania, jakże odważnie prezentowana była w białostockich „Kontrastach” czy innych ośrodkach reporterskich, m.in. „Polityce”, „Literaturze”, „ITD”, „Perspektywach”, „Kulturze” (w niektórych wydawnictwach tylko w pewnych okresach). Jak silny był to nurt pokazuje fakt, że równoległe powstają książkowe reportaże spod znaku II wojny światowej, jej reperkusji i problemu semickiego: wspinała opowieść o mechanizmach pamięci *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall czy *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego. Pod jarzmem cenzury wyrastają także eseje historyczne, szkice, w ogóle szeroko rozumiana literatura faktu.

Jedną z odpowiedzi na postawione pytanie o rolę przeniósni będzie stawiana teza, że reportaż sprzed trzech dekad nie powstawał tylko jako opis, ale autor zakładał, że czytelnik będzie ze szczególną uwagą dekodował znaczenia ukryte w metaforach. To świadectwo, że w czasach „wielkiej nomenklaturowej chałtury”, „pogody dla miernot”, okresie „usankcjonowanej przeciętności”¹⁶ reportażyści nie tylko dezawuowali PRL-owską rzeczywistość, ośmieszali mechanizmy nią rządzące, ale – co najważniejsze – byli „głosem” szerokiej opinii społecznej. Tylnymi drzwiami wchodzący do literackiej i społecznej rzeczywistości reportaż zadomowił się w niej i od-

¹⁶ M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 162 i 165.

znaczał szerokim społecznym adresem. Był katalizatorem oddziałującym na świadomość, pobudzał myślenie, przywoływał skojarzenia.

Założenie to miało z pewnością silne odzwierciedlenie w konkursowej *Corridzie*... Książka ta, to świeża i oryginalna metafora kwestionująca utarte sposoby myślenia, a w sferze literackiej – będąca antidotum na zalew literatury okaleczonej, nieistotnej, nomenklaturowej, izolowanej od prawdy. Autorzy protestują przeciw powstającej wówczas literaturze zakładającej pełne odzwierciedlenie rzeczywistości, mimesis, jako wartość samą w sobie, bezkrytyczne respektowanie tzw. prawdy życiowej.

Zdegradowana rzeczywistość, napisał krytyk literacki z tytułem naukowym. A tak, zdegradowana, spauperyzowana, sprofanowana i niestrawna. Pytanie: czy ja należące do tego świata, oddychające sztucznym tlenem i pseudofilozofią konfidentów, jest dokładnie takie samo? Czy roztopia się w homogenicznej strukturze jasnie panującego skarlenia? W papierowym świecie nawet ziemia nie może zatrzeć się naprawdę¹⁷.

A jednak reportaże wstrząsają, bo jakby intuicyjnie wierzone, że opisana w nich rzeczywistość, choć czasami wręcz przerażająca i, zdawałoby się, wyolbrzymiona, jest nie tylko wynikiem doświadczeń, ale i ludzkich przeżyć. Prymarnie znaczenie płynącej z nich refleksji dopuszcza nawet elementy fikcjonalne. Bo czy wszystkie opisane zdarzenia i postaci są prawdziwe? Może tylko prawdopodobne?

Z teorii reportażu

Uważam, że współczesna teoria literatury popełnia kardynalny błąd, odrzucając *a priori* to wszystko, czego uczy nas licząca sobie przeszłość – refleksja teoretyczna o mediach. W teorii współczesnego reportażu panują nadal, ustalone poniekąd poza rozpoznaniem sfery medialnej, kryteria¹⁸

– pisze Z. Bauer.

W naszej świadomości reportaż – zamieszczony w czasopiśmie, którego cechą jest aktualność – trwa tyle, ile ów środek masowego przekazu. W przekonaniu wielu temporalne niebezpieczeństwo, brak żywotności zagraża temu gatunkowi, tak jak i gatunkom informacyjnym. Reporter, ale także reportażysta jest najpierw „dostarczycielem faktów”, a potem dopiero może być ich komentatorem. Czym zatem jest reportaż, kim jego autor? Brak jednoznacznej klasyfikacji wynika z faktu, że badając to zjawisko można posługiwać się zarówno narzędziami z zakresu komunikacji masowej, teorii gatunków dziennikarskich, jak i teorii literatury. Sama nazwa gatunku (ostatecznie ukształtowanego w drugiej połowie XIX w.) używana jest w terminologii literackiej oraz wszelkich odmianach dziennikarstwa (prasowego, radiowego,

¹⁷ W. Szydłowska. *Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym*. Warszawa 1997, s. 87.

¹⁸ Z. Bauer. *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001, s. 7.

telewizyjnego itd.). Tym, którzy z pełnym przekonaniem odmawiają reportażowi literackości, a traktują go li tylko jako formę z pogranicza publicystyki, warto chyba przypomnieć słowa: „Literaci – miejcie w poważaniu praszczura, z którego lędźwiście się poczęli. Bo reportaż jest tak stary jak mowa ludzka. *Raporto* – znaczy odnosić”¹⁹. Prawzorów możemy szukać już u Cezara (*Veni, vidi, vici* – to słowa uznawane za archetyp dyskursu narracyjnego) czy Homera; w Polsce u kronikarzy Galla Anonima czy Jana Długosza. Od czasu, gdy Egon Erwin Kisch w swojej antologii *Klasycy dziennikarstwa* umieścił relację Pliniusza o wybuchu Wezuwiusza, trwa nierozstrzygnięty spór o rodowód i granice reportażu²⁰. Pionierami nowożytnego reportażu w wydaniu polskim byli właśnie literaci: Józef I. Kraszewski, Michał Bałucki, Bolesław Prus czy Henryk Sienkiewicz. Zaś problem związku reportażu z literaturą opartą na fakcie należałoby umiejscowić w okresie międzywojennym. Z jednej strony jest to czas ogromnej poczytności tego typu tekstów w wydaniu A. Fiedlera, K. Pruszyńskiego czy E. Szelburg-Zarembiny, z drugiej upowszechnienie pamiętników, zyciorysów czy diariuszy²¹. Ewoluował także sposób publikacji. Gatunek pojawiał się już nie tylko na łamach prasy, ale i w formach książkowych. Charakterystyczne, że autorzy sytuujący się w kręgu literatury beletrystycznej z mniejszym lub większym powodzeniem tworzyli także reportaże. W okresie powojennym gatunek ten przechodził kolejne przeobrażenia, a docierając do szerokich kręgów czytelniczych stał się głosem opinii publicznej. Chęć odkrywania prawdy i docieranie do autentycznej informacji było silną potrzebą społeczną. Ciągły rozwój nowożytnego reportażu, trwający już blisko wiek, powoduje, że jest on dotąd formą trudną do zakwalifikowania. Dziś mówi się o nim jako o gatunku z pogranicza, znajdującym się na krańcu obszaru badawczego teoretyków literatury. Różni się od tradycyjnych gatunków literatury pięknej, bowiem prymarnie traktuje o wydarzeniach autentycznych, od gatunków prasowych oddziela go przede wszystkim szczególna dbałość o piękno formy. I tak jak rozwój masowego komunikowania się stworzył warunki do ugruntowania się nowego gatunku, tak i dziś niespotykany do tej pory ich rozkwit na wiele dziedzin kultury, w tym i literaturę, wymaga nowego spojrzenia na miejsce reportażu wśród gatunków „pogranicznych”. Czy ta hybrydyczna forma może być wciąż badana przy pomocy znanych narzędzi z zakresu teorii literatury i dlatego przez nią, z niewielkimi wyjątkami, odrzucana? Z różnym nasileniem występujące elementy publicystyczne i literackie sprawiają, że są i tacy badacze, którzy traktują reportaż jako prozę fabularną i dyskursywno-refleksyjną albo, jak Jacek Maziarski, jako „samodzielny i samoistny gatunek literatury *sensu largo*”²². Wybitny reportażysta i teoretyk tego gatunku Melchior Wańkowicz sformułował powszechnie dziś uznawaną tezę o mozaikowości reportażu. Jego koncepcja

¹⁹ A. Magdoń, *Reporter i jego warsztat*, Kraków 2000, s. 39.

²⁰ Tamże, s. 54.

²¹ W tym czasie we Francji mówi się o „wielkim reportażu” (*grand reportage*), w USA o literaturze „niefikcyjnej” (*non fiction*), a w ZSRR o „szkicu literackim” (*oczerk*).

²² K. Wolny, *Reportaż – jak go napisać*, Rzeszów 1995, s. 14.

obejmuje wypowiedź w szerokim rozumieniu: od elementów gawędowych, aż po eseistyczne. Z tym stwierdzeniem koresponduje opinia Marka Millera, który mozaikę zastępuje collage'em, pogląd Krystyny Goldbergowej (na stałe związanej z krakowskim konkursem w charakterze jurora), sugerującej poszerzenie konwencji reportażu, czy wreszcie słynna teza Krzysztofa Kąkolewskiego, który twierdzi, że reportaż to wciąż tajemnica. Reporter, zgodnie z tymi tezami, winien zatem być nie tylko dziennikarzem, ale i pisarzem (kreatorem).

Prób dokładniejszej charakterystyki tego gatunku i kolejnych typologii było w ostatnim ćwierćwieczu dość dużo. Co jednak z odpowiedzią na pytanie o jego istotę? Myślę, że taką swoim pisarstwem dał Kapuściński, który przy pomocy środków literackich, opisując zdarzenia, na ich kanwie snuje refleksje i stara się przekazać raczej pewien nastrój, niż zaistniałe (lub zmyślane, ale prawdopodobne) fakty. Czytelny przykład tej metody analizuje wybitny znawca jego pisarstwa Zbigniew Bauer w książce o jakże sugestywnym tytule *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Odkrywa on, że często obok tego, co jest zapisem widzialnego, istnieje opis rzeczywistości wirtualnej, świata jedynie możliwego. Pisarz formuje świat z jego poszczególnych komponentów. Świadczy o tym analizowana „scena w namiocie”, pochodząca z *Lapidarium II*, w której Kapuściński opisuje kłótnie koczowników o kozę i obraz ten zderza ze światem rurociągów²³. Dla reportażysty ważne było zaprezentowanie sytuacji, która stałaby się punktem wyjścia do rozważań natury egzystencjalnej. Opisana scena mogła być zaledwie komponentem kilku zdarzeń, albo może wrażeń, zapamiętanych przez autora, a nie wiernym odwzorowaniem czegoś, co działo się na oczach obserwatora. Spróbujmy odnaleźć kilka podobieństw w pisarstwie autora, m.in. *Buszu po polsku*, *Wojny futbolowej* i powstających w tym samym czasie konkursowych reportaży. Z *Cesarzem* Kapuścińskiego – odczytywanym jako wielka metafora państwa w fazie upadku, ale i metafora Polski lat siedemdziesiątych – koresponduje w szczególności pierwszy zbiór *Corrida po polsku*. *Nagle zaskoczenie* – zapis świadomości Polaków u progu wydarzeń 1980 roku przywodzi na myśl *Jeszcze jeden dzień życia*, książkę podejmującą problem buntu, rewolucji i sposobów walki z zastaną rzeczywistością. Jak w sennym koszmarze powraca w *Nagłym zaskoczeniu* motyw deprawacji moralnej władzy i społecznej tęsknoty za sprawiedliwością i ładem etycznym (książka zresztą nosiła pierwotnie tytuł *Alibi dla picadorów, czyli corridy po polsku cz. II*). Ten tom miał być swoistym alibi dla środowiska twórców. Miał pokazywać, że dziennikarze i literaci nie milczą, nie są zaślepieni, nie oni zatem ponoszą główną odpowiedzialność za uruchomienie i funkcjonowanie maszyny tzw. propagandy sukcesu. I w końcu *Szachniszach* – będący dla wielu czytelników ukrytym obrazem pierwszych miesięcy stanu wojennego, doskonale zapewne, porusza te kwestie, o których traktuje także ostatni ze zbiorów – *Bez retuszu*. Dramatyzm dni, które upłynęły między latem 1980 roku a wiosną 1983, widziany nie tyle przez pryzmat wydarzeń historycznych, co los jednostki, jest

²³ Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, s. 175.

głównym tematem tej książki. O ile *Nagle zaskoczenie* było przejrzystym ostrzeżeniem przed nieuchronnością nadchodzącego kryzysu, to teraz zapis ludzkich doświadczeń przeniósł ciężar wydarzeń „ze sceny na widownię”. Zresztą pierwsze słowa komunikatu prasowego, ogłaszającego konkurs pod sugestywnym hasłem „Gorycz – rozsądek – nadzieja”, brzmiały: „Wejrzeć w Polskę i wejrzeć w siebie, podjąć próbę oceny przeszłości i teraźniejszości, a także popробować prognozy, jaka by ona nie była”.

Metafora w literaturze faktograficznej

Metafora, porywając nasz umysł do lotu od jednego Rodzaju do innego, pozwala nam dostrzec w jednym Słowie coś więcej niżli przedmiot.

Umberto Eco, *Wyspa dnia poprzedniego*

W trzech konkursowych zbiorach nietrudno odnaleźć przykłady, które sugerują, że reportaż może wznieść się ponad dziennikarstwo. By zrozumieć gatunek powstały w nowej sytuacji komunikacyjnej końca XX wieku, należy przenieść znaczną część odpowiedzialności z autora na czytelnika, który miał dekodować ukryte znaczenia. Metafora bowiem, jako środek reportażowej wypowiedzi, powstaje jako potrzeba uchwycenia tego, co „niewidzialne”, co w języku trudne do bezpośredniego zakomunikowania albo – co w przypadku zmagania z cenzurą ważniejsze – wobec niemożności przedstawienia danej sytuacji. Pojawia się ona w reportażu Barbary N. Łopieńskiej zatytułowanym *Co mamy na Ząbkach* na wielu płaszczyznach. Obok typowych metafor językowych (miejsce Ząbki opisuje jako hotel IV kategorii), antonomazji (ząbkowskiego bogacza nazywa się „ojcem chrzestnym”), pojawiają się także przenośnie innego typu. Nie pełnią one roli zaledwie ozdobnika, ale są związane z myślami i działaniami ludzi. Bowiem metafora, by ożyć, musi zaistnieć nie jako słowo, ale sposób pojmowania relacji między dwoma pojęciami. Stąd konieczność zaangażowania czytelnika. Ten, jako odbiorca komunikatu, z obu członów znaczeniowych – tematu i nośnika – wydobywa zasugerowane zaledwie przez autora aspekty znaczeniowe i je interpretuje. Tylko myślenie przez metaforę pozwala w Ząbkach dostrzec Polskę sprzed trzydziestu lat i uchwycić atmosferę tamtych czasów. Tak jak Polska znajdująca się w centrum Europy, a jakby poza nią, tak i Ząbki położone zaledwie siedem kilometrów od stolicy są równocześnie jednym z najbardziej zaniedbanych i strasznych miast województwa warszawskiego. W Ząbkach, nad którymi unosi się „atmosfera niejasności”, pod oknami zamiast ogródków są szamba, a bogaci, którzy „mają w kieszeni urzędników”, są w stanie pozbawić mieszkania nawet starców. Redaktor, który napisał: „W lutym zamordowano urzędniczkę miejską, która wielce mi pomogła w rozszyfrowaniu systemu łopówkarskiego od lat precyzyjnie funkcjonującego w Ząbkach”, został już trzykrotnie napadnięty i okradziony, a nauczyciel zali się: „Poznałem psychikę dzieci i starszych. Starsze są

gorsze. Zdeprawowane. Nauczyłem ich pisać, a oni piszą donosy”²⁴. Tu, gdzie dziewięćdziesiąt procent ulic nie ma utwardzonej nawierzchni, zaledwie pięć procent mieszkańców ma bieżącą wodę, a nieco ponad jeden procent gaz, gdzie jest ledwo egzystujące przedszkole i nie budująca nic od sześciu lat spółdzielnia mieszkaniowa „Wspólny trud”, gdzie okrada się sąsiadów i pije – raczej z rozpacz niż wesela – widzę Polskę prowincjonalną, Polskę „drugiej kategorii” lat PRL-u. Powoli zbliżamy się do punktu kulminacyjnego. Jeden z mieszkańców opowiada autorce, że na gospodarowanie tym miejscem godzą się tylko wariaci. Interpretacja nasuwa się sama. W końcu zmartwiony naczelnik miasteczka sugeruje autorce: „Chciałbym, aby pani napisała, że coś się jednak w tych Ząbkach robi. [...] O szpital dla nerwowo chorych będziemy dbać. Bo przecież nie jest wykluczone, że każdy z nas, prędej czy później, tam się znajdzie”²⁵. Zarówno pomysł, aby pokazać rozkład i upadek systemu obowiązującego w ząbkowskim (czytaj: polskim) społeczeństwie, jak i obiekt użyty w celu uwypuklenia owego tematu (szpital psychiatryczny jako nośnik metafory) są zabiegami, które można rozpatrywać z punktu widzenia literatury. Wszelka aktualność służy nie tylko wiarygodnemu przekazowi pewnych treści o walorze informacyjnym, ale jest narzędziem umożliwiającym uchwycenie pewnego momentu w dziejach zbiorowości, specyficznego nastroju; jest poprzez uniwersalizację zdarzenia, które dzieje się „tu i teraz” – zatrzymaniem wieczności.

Innym reportażem, spod tego samego jednak znaku, jest *Pięć lat głupiej zabawy* Hanny Zaniewskiej – traktujący o nowatorskim, jak na owe czasy, oddziale dla ludzi uzależnionych od alkoholu (w tym pacjentów o zaburzonej psychice). Odwykówka zwana Damaszką jest teraz decyzją Wojewódzkiego Wydziału Zdrowia i Opieki Społecznej „reorganizowana”. Zabieg ów polega na tym, że wszystko, co powstało tu przez pięć lat – zgodnie z rozporządzeniem – płonie od trzech dni. Niezwykłą historię inicjatywy legitymującej się rewelacyjnymi rezultatami w wyniku wykorzystania metod psychologii humanistycznej poznajemy w momencie, gdy niszczyje za sprawą rozgrywek natury personalnej. „Damaszkę jednak zamknięto, stało się to nie za sprawą księgowych, lecz co tu dużo mówić dwóch przyjaciół ze studiów jeszcze, psychiatrów, którym metody Łaskiewiczza niezbyt przypadają im do gustu”²⁶. Tamci stosowali bowiem zabiegi topoelektryczne (leczenie bólem), w Damaszcze zaś oddziaływano na chorego specyficzną subkulturą i w efekcie nie zdarzyło się ani jedno samobójstwo. Instytucja rokująca nadzieję na przyszłość nie może się rozwijać, bo pracującym w niej terapeutom przyszło działać akurat w „samym centrum piekiel”. Ten obraz to wyraźna metafora kraju, który, na skutek tejże „specjalnie złej atmosfery”, znalazł się w podobnym położeniu, a aktywnym i twórczym ludziom przyszło walczyć z wiatrakami.

²⁴ *Corrida po polsku*, pod red. H. Kleszcz, S. Ciepłego, Kraków 1979, s. 222.

²⁵ Tamże, s. 231.

²⁶ Tamże, s. 74.

Obok tekstów o ludzkich tragediach, obrazów wypełnionych traumatycznymi przeżyciami są również „zanurzone we wrzeniu świata”, ale nieco łagodniejsze, podszyte ironią reportaże, o jeszcze wyraźniejszej literackiej konstrukcji. W nich szczególnie mocno zarysowuje się opozycja: aktualność–uniwersalność i z tego wynikająca kolejna: literatura użytkowa–beletrystyka, o których Zbigniew Bauer pisze:

Są oto rzeczy i sprawy, wartości i uczucia, które okazują się wiecznotrwale – są też takie, które domagają się natychmiastowego zakomunikowania i oczekują natychmiastowej odpowiedzi. [...] Tworząc charakterystykę przekazów medialnych opieramy ją na opozycji wobec tego, co „literackie”. Tymczasem „medialność” wcale nie jest „antyliterackością”²⁷.

Kolejna z autorek, Hanna Krall, w wyróżnionym zresztą reportażu *Dwa tysiące róż i strumyki szumiące* przedstawia obraz życia na warszawskiej Starówce. Przed wojną była to dzielnica robotniczo-drobnomieszczańska. Mieszkania odbudowane po wojnie trafiły do rąk przedstawicieli różnych grup, aby zbliżyć do siebie różne warstwy społeczne. Preferowano jednak dwie „najcenniejsze”: przodujących robotników i inteligencję twórczą²⁸. Na Starówce plastycy, architekci i reżyserzy, którzy zamieszkali najwyżej, biorą udział w swego rodzaju grze. „To jest właśnie takie cudowne tutaj, że można się przebijać. Przebijanie się bowiem jest nie tylko sposobem powiększenia powierzchni mieszkaniowej. Jest wręcz – sposobem życia. Przebijać się można w górę, albo w bok. Przebijanie trwa latami”²⁹. Mimo „wielkiego przebranzowienia” kamienice są ciągle szare, w wielu lokalach nie ma ubikacji. Pełno jest chuliganów, niezliczona ilość rozbojów. Ale jest nadzieja – po pierwsze mieszkańcy są coraz lepsi w walce o powiększanie swojej powierzchni życiowej, w tzw. przebijaniu się, a po drugie – już wkrótce, jak informuje Komitet Osiedlowy, zaszadzi się na Starówce trzy tysiące krzewów ozdobnych i dwa tysiące róż. Nadzieja na to, że zniknie nasz „polski śmietnik” i że nasze osiedla i cały kraj przywdzieje nową szatę. A czyż to nie wizja „szklanych domów”, mimo opóźniającego się przedwiośnia, na które trzeba będzie poczekać jeszcze ćwierćwiecze (tekst powstał w 1974 roku)? Autorka tak znanych książek, jak *Sublokatorka*, *Zdażyć przed Panem Bogiem* (eseistyczne fragmenty, niezwykła swoboda wypowiedzi, pozwalają uznać tę publikację za coś więcej niż typowy reportaż) czy tomu *Hipnoza*, wybitna reportażystka „zdaje się przeczyć istnieniu granic między fikcją i niefikcją oraz drwić z wszelkich prób przypisania jej do jakiegoś kręgu gatunkowego”³⁰. Podobne stanowisko wyraża autorka reportażu *A gdy orłem będziesz...* Dorota Terakowska. Elementy kreatywności występują nie tylko w procesie porządkowania, zestawiania i konstruowania całości reportażu, ale i w sposobach opisu i formach komentarza, przybierającego postać fabularyzowaną. Obie autorki ogromną wagę przywiązują do epizodów. Może

²⁷ Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, s. 14 i 16.

²⁸ Te podziały we wspólnym domu przypominają kamienicę pani Kolichowskiej, opisaną przez Zofię Nałkowską w *Granicach*. Zresztą, oba obrazy to trafna metafora stosunków społecznych.

²⁹ *Corrida po polsku*, s. 127.

³⁰ I. Mandziej, *Między reportażem a mikropowieścią*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3, s. 86.

to wynik dążności do wykorzystania skrzętnie zbieranego materiału, fragmentów rozmaitych dokumentów, monologów i dialogów postaci (taką tendencję można dostrzec np. w tytułowej *Corridzie po polsku*), a może zapowiedź, że to co poboczne, często ukryte przed czytelnikiem (przed cenzorem?) znaczy więcej, niż przedstawione na planie pierwszym. To z pewnością kolejny etap „gry w kotka i myszkę”. Reportażysta rozpoczyna grę na poziomie tworzywa. Dokonywanie kolejnych wyborów to już gra na płaszczyźnie psychologicznej. Następnie pałeczka przechodzi w ręce wydawców. O wygranej może więc zdecydować już wstępna selekcja faktów, niekiedy odrzucenie lub zamienienie jakiegoś słowa tak, by konstrukcja „znaczyła coś więcej”, a mimo to doczekała się publikacji. *Reporterów sposób na życie*, by powtórzyć tytuł książki Marka Millera, polegał na tym, aby w jednym tekście zestawzić i połączyć w jedno potrzebę jasności i precyzji, z drugiej strony wypowiedzieć własny komentarz o rzeczywistości. Wymóg rzetelnie przekazanej informacji nie musiał stać w opozycji do uogólnienia i oceny, ale problem tkwił gdzie indziej. Prawdziwy reportażysta czuł potrzebę zachowania rozsądku w tamtych czasach. Recepta na cenzora była jedna: „powiedzieć prawie nie wszystko”, ale tak, by inteligentny odbiorca, mając świadomość pewnego kontekstu komunikacyjnego, odkrył intencję i dopowiedział to, co ukryte między wierszami. Skoro nie można było mówić o wszystkim, nie należało „o tym milczeć”, trzeba było przyjąć właściwą strategię. I taką bronią stała się, obok innych narzędzi literatury, metafora, której wartość można mierzyć dopiero w sytuacji kontaktu z odbiorcą. Środki takie, jak pisze John Fiske, „potrzebują czytelnika, który skonstruowałby resztę syntagmy z części podanej mu przez znak”³¹. Wszystko, co było potrzebne do odczytania danego przekazu, to wymóg rozpoznania konkretnego kodu. Metafory, jakimi posługiwali się autorzy reportaży, często nie miały charakteru arbitralnego, ale konwencjonalny (niekiedy i estetyczny), zrozumiwały i dekodowały dzięki podpowiedziom zawartym w samym tekście i na bazie doświadczenia kulturowego. Obok literackiej metafory, która wedle „Jacobsonowskiej koncepcji” ujmuje fundamentalne sposoby sprawowania przez wiadomości swoich funkcji referencyjnych, trzeba zauważyć, jak dalece codzienna metafora wpływa na nasz sposób myślenia. Metafory te są bardziej ideologiczne i zamaskowane, niż jej odmiana poetycka. Metafora przestała sprawować funkcję li tylko literacką, stała się przedmiotem badań filozofii, logiki, psychologii etc. Ten skrót myślowy to sposób eksplikacji świata, wyjaśnianie naszej świadomości i podświadomości. „Metafory działają paradygmatycznie lub posługują się ludzką wyobraźnią dla osiągnięcia efektu surrealistycznego. Istniejące paradygmatycznie, można stale poszerzać elementami nowymi, zaskakującymi, twórczymi”³².

³¹ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 1999, s. 126.

³² Tamże, s. 127.

Między literaturą a publicystyką

Dziełem literackim nazywamy wypowiedź językową oryginalną [...] której semantyka zorganizowana jest za pomocą fikcyjnego świata przedstawionego, i posiadającą bezpośrednie wskazówki niedosłowności zdarzeń³³.

Reportaże *Corridy po polsku*, a także nie skomentowanych zbiorów: *Naglego zaskoczenia* i *Bez retuszu*, mają charakter fabularny, często zbliżony do opowiadania, gdy charakteryzują życie pewnej społeczności, jak i problemowy – zakładający interwencję czy obserwację wzbogaconą o komentarz (według klasyfikacji Kazimierza Wolnego). W pierwszym zbiorze przeważają szkice środowiskowe, pejzaże społeczne, portrety psychologiczne, generalnie rzecz ujmując teksty nie tyle informujące, których prymarną funkcją jest powiadamianie, ale wyjaśniające rzeczywistość, nacechowane dużym ładunkiem emocjonalnym. Klasyfikacji poszczególnych tekstów można by dokonywać w zależności od doboru materiałów dokumentacyjnych, ich selekcji, sposobu montażu, podejmowanego tematu czy wreszcie – *last but not least* – zakorzenienia w konkretnych życiowych sytuacjach komunikacyjnych (zwraca na to uwagę Zbigniew Bauer w *Dziennikarstwie i świecie mediów*). Podczas refleksji teoretycznej nad omawianymi reportażami to ostatnie stwierdzenie koresponduje ściśle z pytaniem o literackość *Corridy po polsku*. Bo to, że niektóre z tekstów zawartych w niej można by za takowe uznać, wiąże się z czasem i atmosferą, w jakich powstały. Literacka forma reportażu to swoisty konglomerat fikcji i rzeczywistości.

Szczególną pozycję zdobył ostatnio literacki reportaż zbeletryzowany, łączący materiał autentyczny z fikcją fabularną. Mimo pozornej zależności reportera od faktów nie może on podchodzić do nich biernie jak do zastanych, gotowych, ale winien traktować je jako rzeczywistość potencjalną, którą należy dopiero odkryć. Prawda jest rozumiana jako możliwość. Niezbędność wyobraźni jest podobna jak w literaturze beletrystycznej. Zdarzenie należy sobie wyobrazić, wymyślić je niejako w jego prawdopodobnym zarysie, by móc je odtworzyć³⁴.

Wańkowicz postulował poszerzenie konwencji reportażu, polegające na stosowaniu fikcji i wyobraźni tam, gdzie to możliwe, a dodajmy, także w warunkach, w których było to konieczne. Bo fikcja może znaczyć zmyślenie, nieprawdę, ale może być także sugestią odautorską skierowaną do nadawcy, zakłada bowiem alegoryzowanie wypowiedzi. Fikcyjny szkielet, tworzenie mozaiki (wariantów zdarzeń i postaci będących wypadkową kilku innych) podpowiada czytelnikowi, by odbierał świat przestawiony nie wprost. Bo, jak pisze Michał Głowiński,

³³ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 30.

³⁴ C. Niedzielski, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod. red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 823.

literackość nie polega na fantazjowaniu, na budowaniu fabuł układanych w zaciszu gabinetu, polega na całym czym innym – na szukaniu formy, w której dadzą się przedstawić relacjonowane zdarzenia, na kreowaniu podmiotu opowiadającego, na takim wreszcie ujmowaniu wypadków, o których się opowiada, by ujawnić ich różne aspekty, nie tylko aktualne uwikłania – aspekty polityczne, ale też psychologiczne, aspekty społeczne, ale również indywidualne³⁵.

Specyficzna sytuacja i bariery, na jakie napotykał reportażysta w okresie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, mogły stać się swoistą trampoliną do wybicia się tych reportaży ponad publicystykę. Być może, gdyby nie cały system zakazów, nie powstałoby takie arcydzieło, jakim są bajki Ezopa. To właśnie „język ezopowy”, jako metoda wysławiania się, która pozwala przemycać zakazane treści w zespole chwytów omijających zakazy, był komponentem wielu reportaży krakowskiego konkursu. Pod koniec lat siedemdziesiątych Hanna Krall mówi w wywiadzie Markowi Millerowi: „Powtarzanie w tekście prawdziwych zdań jest rozwlekłe i nudne. Ja zagęszczam, z wielu zdań robię jedno. Dokładnie takie zdanie mogło w ogóle nie paść, a mimo to jest ono prawdziwsze, niż wypowiedziane”³⁶. Taki sposób myślenia nieobcy był i innej reportażystce, która w *Corridzie po polsku* określa, jakby w imieniu pozostałych autorów, metodę i dylematy twórcze:

Plon dziennikarskiej zbiórki materiału (jak makulatury...), który – usystematyzowany, przenicowany na drugą stronę, wymiętoszony przez analizy i syntezy – nie chce tak łatwo poddać się obróbce. Nie chce ułożyć się w ornamentalny reportaż, w prostą interwencję (o cóż tu interweniować?), czy zwięzłą, ale głęboką publicystykę. Układa się w epicką opowieść, której dramaturgia rwie się na strzępy, jak w życiu, któremu najczęściej brakuje reżysera. Może jednak z tych strzępów, epizodów, z tych uogólnień (które mogą być fałszywe lub zbliżyć się do prawdy; bo co tu jest fałszem a co prawdą...?) zrodzi się przyczynek do czegoś, co tak wiele mówi o człowieku – i tak mało. [...] Czy Jadwiga Bobowa istnieje naprawdę, czy też jest tworem reporterskiej fikcji? Istnieje, nie należy jednak wykluczyć, że została przez dziennikarza – na poły bezwiednie – nieco przeobrażona. Reporterski zapis coś dodał, coś ujął, coś zniekształcił. A może niczego nie zniekształcił? Może to życie układało się właśnie tak, jak na gazetowych kolumnach. [...] A że lata – więcej niż trzydzieści lat – przeleciały na tych kartach jak wicher, że wielkim przełomom politycznym wypadło poświęcić dwie, trzy metafory, nic więcej – to już nie wina reportera, ale czasu, którego nie można zamknąć na kartach papieru³⁷.

Fragment ten sugeruje, że obok tego, co było czystą relacją, odtworzeniem faktów, znalazły się jeszcze odautorskie kompilacje tych faktów oraz momenty pełnej kreacji. Chodziło o zbudowanie napięcia, uchwycenie dramaturgii wydarzeń. Terakowska pisze, że niektóre postacie mogą być bez pisarskiej świadomości, na poły

³⁵ M. Głowiński – tekst powstały jako recenzja zamówiona przez Uniwersytet Śląski z okazji przyznania Ryszardowi Kapuścińskiemu tytułu doktora honoris causa tej uczelni.

³⁶ H. Krall w rozmowie z M. Millerem, [w:] M. Miller, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1982, s. 278–279.

³⁷ *Corrida po polsku*, s. 194, 216–217.

bezwiednie ukształtowane lub przeobrażone. Nie ukrywa, że stuprocentowy obiektywizm jest niemożliwy. Rzeczywistość zostaje tu przefiltrowana przez twórcę. Okazuje się, że zdarzeń z wielowymiarowej sfery życia nie sposób przenieść za pomocą słowa, a więc zapisu o charakterze linearnym. I tu należy upatrywać wręcz konieczności użycia środków takich jak metafora. Bo fakty, gdybyśmy nawet chcieli przedstawić je z całą dokładnością (jak w „pakcie faktograficznym”), nie zdołają nam wyjaśnić, a przecież o to chodziło autorom *Corridy po polsku*, złożoności świata. Paradoksalnie, potrzebna jest do tego fikcja, która poprzez możliwość pewnego uporządkowania, pozwala na ogarnianie faktograficznego chaosu. Zatem jeśli, o czym pisze Henryk Markiewicz, „cechą «literackości» jest to, że utwór spełnia zasadnicze funkcje językowe (przedstawiającą i wolicjonarną) w sposób odmienny niż wypowiedzi potoczne i naukowe; to znaczy przy udziale fikcji literackiej [...] lub z «uporządkowaniem naddanym», lub wreszcie ze zwiększoną obrazowością”³⁸, czy można reportaż wyrzucać poza margines tej dziedziny? W literaturze chodzi przecież o dotarcie do prawdy – nie prawdy jednostkowej, odnoszącej się do poszczególnych faktów, ale uogólnienia, które jest tychże wynikiem. Prawda, jeśli jej poznanie jest w ogóle możliwe, powstaje dopiero w wyniku interpretacji, synergii – przekazu nadawcy i doświadczenia odbiorcy. Mówi się, że dziennikarz opisuje to o czym słyszy, reporter chciałby przedstawić fakty, a reportażysta umie dodać do tego własne widzenie świata. Czy w ogóle istnieje reportaż, w którym nie ma fikcyjotwórstwa? Być może rzeczywiście można udowodnić, że opisywana sytuacja wydarzyła się naprawdę, ale czy da się udowodnić „nieprawdziwość sytuacji zmyślonej”? O to już bardzo trudno. I czy w takiej sytuacji wszystkie klasyczne narzędzia z zakresu teorii literatury dalej się sprawdzają? Zaliczenie całej książki w poczet literatury byłoby zabiegiem sztucznym i błędnym. Myślę jednak, że niektóre z reportaży tworzących *Corridę po polsku* można uznać za literackie. Nigdy nie spełniały one doraźnych, prasowych funkcji, a poprzez ciążenie ku uniwersalności aspirowały do dziedziny literackiej. A ich twórcy pragnęli „wymierzyć sprawiedliwość widzialnemu światu”³⁹, jak rolę pisarza zdefiniował Joseph Conrad.

Reportaże te powstawały być może „zamiast”, jako reakcja na ówczesną słabą literaturę. Nadrzędnym ich celem było – przy wykorzystaniu jak najtrafniejszych szczegółów – zinterpretować szeroko rozumianą rzeczywistość społeczną. Mamy tu do czynienia z pewną kompresją, a może rodzajem synekdochy rozszerzonej na cały tekst. To właśnie wyzbyte rozmachu imponderabilia mogły nam pokazać wiarygodny obraz tamtych dni. Najlepsze z reportaży zachowują wciąż walor dokumentu, ale i są rodzajem aluzyjnego obrazu stosunków, jakie panowały w ówczesnej Polsce. Bogata najczęściej warstwa faktograficzna łączy się z przenikliwą analizą dwojakiego rodzaju. Jest to albo rozważanie o charakterze przemian w zakresie kultury, polityki czy ekonomii lub – w tych przypadkach, gdy autorami byli amatorzy – reflek-

³⁸ H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, [w:] *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 66.

³⁹ S. Kisielewski, *Polityka i sztuka*, s. 212.

sja nad sytuacją człowieka w określonych warunkach. Soczystość i pikanteria środowiskowych anegdot czy politycznej plotki, bogactwo przefiltrowanych przez osobę piszącego informacji, indywidualne oceny, komentarze i refleksje, a w innych tekstach – wyważone, chłodne spojrzenie z dystansu powodują, że powstała książka dawała zróżnicowany i ciekawy przegląd tamtych dni. Różnego rodzaju przenośni, ukrytych sensów możemy spodziewać się na każdym niemal poziomie tekstu. W zależności od metody, a niekiedy od talentu, zawsze jednak w obawie przed ołówkiem cenzorskim, toczyła się gra o prawdę. Niebagatelną rolę odegrały w niej nie tylko słowa–metafory, ale także przemilczenia. „Komunikowanie to nie tylko wypowiedź. Jest nim również brak wypowiedzi”⁴⁰.

Zaciera się tradycyjny podział między *fiction* i *non-fiction*. Wiedza o świecie docierająca przez język (narzędzie niedoskonałe, ale najlepsze ze znanych) zostaje przez to medium „przefiltrowana”. Trudno zatem uznawać ją za wynik obiektywnej relacji. Z drugiej strony formowanie widzialnego przez selekcję i kompilację, traktowane już w kategoriach fikcji, jest prawdy najbliższe.

Pisarz jest iluzjonistą, bo rzeczywistość nie wychodzi poza złudzenia. Więc niech się nie boi, niech się przyzna, że wszystko zmyślił, także i siebie. Realisci kłamią najgorzej, że niby to można świat odrobić na papierze. A potem tę papierową kopię sprzedają za oryginał. Ty jesteś realista, bo mówisz, że to wszystko lipa⁴¹.

Dyskusji na temat literackości reportażu nie początek to i nie koniec. Dyskurs teoretyczny powstaje w wyniku recepcji reportażu, które radzą sobie z tą kategorią o wiele skuteczniej niż refleksja badawcza. Przypomina mi to grę słów: „Teoria jest wtedy, gdy wiemy wszystko, ale nic nie działa, praktyka – gdy wszystko działa, choć niewiele wiemy”. Reportażysta niech więc będzie praktykiem i pamięta o przestrodze Tadeusza Różewicza:

Utwór skończony
trzeba złamać
a kiedy się zrośnie
jeszcze raz złamać
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością
usunąć elementy łączące
przypadkowe
które pochodzą z wyobraźni
pozostałe powiązać
milczeniem
lub zostawić rozwiązane
po skończeniu
utworu
usunąć fragment

⁴⁰ K. Pisarkowa, *O komunikatywnej funkcji przemilczenia*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1986, nr 1, s. 25.

⁴¹ T. Konwicki, *Mala Apokalipsa*, Warszawa 1979, s. 78.

na którym się opiera
 – ponieważ fundamenty
 ograniczają ruch –
 wtedy konstrukcja
 uniesie się
 i będzie
 przez chwilę leciała
 nad rzeczywistością
 z którą wreszcie się zderzy
 będzie początkiem życia
 utworu nowego
 który jest obcy rzeczywistości
 zaskakuje ją
 rozbija
 przekształca
 i sam ulega
 przekształceniu

Metaphor in the newspaper coverage of the 1970-ies. The Polish paradoxes?

Abstract

The article touches upon the reality of the 70-ies of the twentieth century. It was only here, in the “most joyful of the socialist barracks” that such a success in fighting the censorship could have taken place as multiple publications of Bertold Brecht’s forbidden poems. It was a period of increased censorship and paradoxically brave reports. This genre was extremely successful both on television, radio and the press at that time. Decoding subsequent meanings hidden behind the dense network of metaphors, I observed that an encounter with the feedback from the Contest which was organised thirty years ago by “Gazeta Krakowska” may also be an intellectual adventure today. All awarded authors used a peculiar, original, however comprehensible code. That is why we cannot treat *Corrida po polsku (Corrida the Polish Way)* and the remaining collections *Nagle zaskoczenie (Unexpected surprise)* and *Bez retuszu (No Retouch)* merely as a straightforward record of reality. They are something more, and first of all, through the use of appropriate devices and literary tricks they constitute an attempt of evaluation and interpretation of man’s living in that reality. That is also the reason for my placing them at the borderline between literature and journalism. In my opinion, those commentaries were created in opposition to the contemporary poor quality literature. One of the authors of the early volume adds: “The commentary added something, deleted something, and deformed something. Or perhaps it did not deform anything. Maybe the life was like in newspaper columns. [...] And since the years – over thirty years have passed quickly as lightning so that the greatest political breakthroughs could not occupy more space than of two or three metaphors, it was not the reporter to blame but the time which cannot be enclosed on paper pages”.

