

Barbara Klimczyk

O roli reportażu artystycznego w literaturze radzieckiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 1, 105-114

1977

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

○ roli reportażu artystycznego w literaturze radzieckiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku

Barbara Klimczyk

Dla rosyjskiego czytelnika termin *oczerk* (*очерк*) nie kojarzy się z jakimś jednoznacznie określonym formalnie gatunkiem. Interpretacja tego terminu wiąże się ściśle z tradycją rosyjskiej publicystyki literackiej zasadniczo zróżnicowanej w swych formach podawczych, czego dowodzi umieszczanie w tym samym nurcie twórczości Aleksandra Radiszczewa, Piotra Czaadajewa, Aleksandra Hercena, Gleba Uspińskiego, a także niektórych utworów Iwana Turgieniewa, Fiodora Dostojewskiego, Maksyma Gorkiego. Stąd też zamiennie w krytyce stosuje się nazwę *oczerk* lub *oczerkowa literatura* (*очерковая литература*) na oznaczenie specyficznego nurtu w obrębie literatury pięknej ujawniającego zaangażowanie, tendencyjność oraz nastawienie na opis rzeczywistych faktów współczesności. Tłumaczenie terminu *очерковая проза* jako proza publicystyczna lub proza reportażowa nie oddaje więc jego znaczenia ani rozległości zjawisk objętych tą nazwą. Znalezienie kryterium odrębności formalnej publicystyki literackiej jest zresztą na gruncie literatury rosyjskiej zagadnieniem szczególnie złożonym, ponieważ literatura ta w całej rozciągłości swego historycznego rozwoju stawiała sobie za cel aktywność społeczną i polityczną.

W latach 1923—1929 najkonsekwentniejszą, choć nie bezdyskusyjną koncepcję literatury zaangażowanej przedstawili krytycy i teoretycy z kręgu LEF-u (Lewyj front iskusstw); koncepcję tym ciekawszą, iż pretendowała ona do wyodrębnienia systemu chwytów formalnych gwarantujących społeczną aktywność literatury i możliwość spełnienia zamówienia społecznego. Duża świadomość teoretycznoliteracka ujawniająca się w tekstach krytycznych i manifestach tej grupy wynikała ze ścisłego jej związku z członkami Opojazu. LEF-owcy teorii swej nadawali charakter uniwersalny i wyłączny. Wiązało się to z przeświadczeniem, iż jedynie literatura faktu, a w jej obrębie proza faktograficzna, może stać się auten-

tycznie nową sztuką nowej formacji społeczno-politycznej¹. Lata trzydzieste i czterdzieste były okresem szczególnego zainteresowania gatunkiem reportażu artystycznego zarówno ze strony teoretyków jak i twórców². W pierwszych latach powojennych reportaż, w tym samym stopniu co cała literatura, utracił swe znaczenie, ulegając — jak określił to Mark Szczegółow — „chorobie bezkonfliktowości”³. Na początku lat pięćdziesiątych, przede wszystkim za sprawą Walentyna Owieczkina, gatunek ten odrodził się, by odegrać szczególnie istotną rolę w literaturze radzieckiej całego następnego dwudziestolecia.

Proza faktograficzna lat pięćdziesiątych, zwana przez krytykę radziecką *oczerkowaja*, wyznaczała sobie początkowo miejsce dość skromne. Teoretycznie utożsamiana była bowiem z reportażem artystycznym, którego koncepcja zdeterminowana była teorią, iż o różnicach w obrębie metody twórczej realizmu socjalistycznego decyduje zasada selekcji i stopień uogólnienia faktów życiowych. Zgodnie z sugestią teoretyków reportaż artystyczny *oczerk* „dokładnie przedstawiający rzeczywistość”⁴ zajmował więc najniższą pozycję w hierarchii gatunków, wyższy stopień której stanowiło opowiadanie, najwyższy zaś powieść-epopeja. Sam W. Owieczkin w równym stopniu metaforycznie co słusznie nazwał *oczerk* „zwiadowcą, któremu nie stawia się pomników”⁵. Jakkolwiek pisarz ten sprzeciwiał się ostro wyłączeniu reportażu z dziedziny twórców artystycznych, to jednak, szczególnie w latach pięćdziesiątych, czynił to

¹ Szczególna rola jaką przypisywali LEF-owcy literaturze faktu znajdowała wyraz już w wartościującym charakterze nazwy — „literatura faktu” — przeciwstawianej nie bez przesady niemal całej istniejącej tradycji prozy artystycznej ukształtowanej w dziewiętnastym i na początku dwudziestego wieku. Swój bunt przeciwko klasykom, który w istocie był buntem przeciwko bezkrytycznemu naśladownictwu, motywowali tym, iż forma nieodłączna jest od spełnianych przez nią funkcji społecznych — włączanie więc nowych treści w formy tradycyjnie ukształtowane i noszące na sobie piętno przeszłości odbiera tym treściom ich specyfikę, a tym i sens. Dominantą, momentem konstruktywnym przy faktograficznej, miał zatem być fakt o charakterze dokumentalnym, natomiast montaż faktów miał zastąpić tradycyjny „sujet” w tym znaczeniu, w jakim używali tego terminu badacze z kręgu Opojazu. LEF-owskie nastawienie na współczesność, faktograficzną fiksację rzeczywistości, odrzucenie tradycyjnych zasad konstrukcji fabularnej opartej ich zdaniem na prawdopodobieństwie, a nie na prawdzie, wyraziło się w podjęciu wielu form tradycyjnie uznanych za graniczne bądź neliterackie, takich, jak: biografia, autobiografia, reportaż podróżny. Pozwalały one nie tylko przedstawiać rzeczywistość bez beletrystycznych zniekształceń, ale także znajdowały zastosowanie w postulowanej, dziennikarskiej działalności „rabkorów” przeciwstawiających się już w nazwie „beletrystom”. Dokładniej sprawy te przedstawione zostały w książce: N.F. Czuzak: *Literatura faktu*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1929 mit einer Einleitung von Hans Günther, Wilhelm Fink Verlag München Vol. 10, 1972.

² Istotne znaczenie przypisywał reportażowi Maksym Gorki. Obszernie jego poglądy na ten temat zreferowane są w książce A. Szumskij: *M. Gorkij i sowietskij oczerk*, Moskwa 1975.

³ M. Szczegółow: *Oczerk i jego osobienosti*, [w:] *Litieraturnaja kritika*, Moskwa 1971, s. 172.

⁴ Tak formułował teorię reportażu m.in. L.I. Timofiejew. Polemikę z tego rodzaju definicją zawiera artykuł W. Owieczkina: *Kołchoznaja żizń i litieratura*, „Nowyj Mir” 1955, nr 12, s. 130.

⁵ *Ibidem*, s. 131.

wyłącznie z pozycji praktyka świadomego ogromnej roli społecznej uprawianego gatunku.

W konstytuowaniu się artystycznej prozy reportażowej lat pięćdziesiątych niebagatelną rolę odegrała szczególnie rygorystycznie przestrzegana wówczas koncepcja pisarza i zawodu pisarza rozumianego jako zawód w szeregu innych, a więc jako praktyczna działalność, która powinna mieć realne, sprawdzalne efekty. Mimo narzucających się analogii odcinano się oczywiście w ówczesnej krytyce od jakiegokolwiek związku z teoriami LEF-u. Zgodnie z istniejącą konwencją literacką reportaż był uznany za gatunek graniczny, sięgający po środki artystyczne prozy literackiej. W związku z tym wszystkie zabiegi — wybór i konstrukcja elementów rzeczywistości, ukształtowanie ewentualnej fabuły, mniej lub bardziej rozbudowane charakterystyki psychologiczne — spełniały funkcję służebną wobec nadrzędnej, pozaliterackiej funkcji. Funkcja artystyczna nie była więc dominantą organizującą *oczerk* jako strukturę. Społeczna rola przewidziana dla tego gatunku łączyła się w sposób naturalny z jego swoistym dydaktyzmem, prawem na włączanie różnorodnego materiału faktograficznego. Będąc swego rodzaju przedłużeniem rzeczywistości, gatunkiem wskazującym poza siebie, nie tworzącym całości autonomicznej, ale zależnej od realnych, sprawdzalnych faktów, wyznaczał *oczerk* inny niż w przypadku literatury pięknej stereotyp (model) odbioru: zezwalał na dialog, dyskusję z czytelnikami, realizując w ten sposób swe społeczne poslanie.

Postulowana przez krytykę w latach pięćdziesiątych natychmiastowość reakcji na zjawiska współczesności nakładająca się na istniejącą potrzebę rzetelnej, rzeczowej informacji spowodowała, iż *oczerkowaja proza*, zarówno dzięki swej formalnej specyfice, jak i ze względu na podjęte przez nią tematy, spotkała się z ogromną aprobatą i zwłaszcza po 1953 roku stała się dominującą w literaturze radzieckiej tendencją. Okazała się bowiem jedynie możliwym, praktycznym ekwiwalentem koncepcji twórczości literackiej rozumianej jako praktyczna działalność o charakterze społeczno-politycznym. Tego rodzaju obowiązki nakładane na inne gatunki powodowały ich wewnętrzną niespójność, wewnętrzne rozszczepienie. Jakkolwiek hierarchia gatunków pozostała teoretycznie taka sama w tym sensie, iż za gatunek najwyższy uznawano nadal wielką powieść-epopeję, to jednak popularność artystycznej prozy reportażowej stała się w istocie pierwszym sygnałem w procesie przekształcania się gatunków epickich.

Przy określaniu specyfiki artystycznej prozy reportażowej lat pięćdziesiątych dają się wyróżnić dwie typowe konstrukcje: wykorzystany jest bądź chwyt kreowania rzeczywistości fikcyjnej, charakterystyczny dla epiki i dramatu, z uwidocznieniem w tekście publicystycznej postawy autora i współmierności świata przedstawionego z rzeczywistymi faktami łożniejszości, bądź utwór może mieć charakter podmiotowej wypowiedzi-

dzi o terażniejszości z podkreśleniem autentyzmu sytuacji narracyjnej i ukształtowanym narratorem autorskim.

W pierwszym wypadku następuje właściwie jedynie pewna modyfikacja powieści i opowiadania. Klasycznym przykładem tego rodzaju prozy jest twórczość W. Owieczkina, a szczególnie jego cykl *Sprawy dnia powszedniego* (*Районные будни*). Utwór ten, którego fabuła oparta jest na antagoniczności dwóch postaw, ma charakter wyraźnie skonstruowany, bliski powieści dydaktycznej, a nawet tendencyjnej, opartej na z góry powziętych założeniach — na przykład jej główni bohaterowie Martynow i Borzow pozostają tacy sami w ekspozycji jak i w zakończeniu. Charakterystyczna dla techniki reportażowej, obok wspomnianej specyficznej postawy autora, jest możliwość przedłużenia powieści w niekończący się cykl, którego stali bohaterowie stawiani są po prostu wobec coraz nowych zjawisk terażniejszości, sami zaś, nie będąc przedmiotem analizy psychologicznej, stanowią wiązki funkcji wyznaczające dwa przeciwne bieguny, wokół których ogniskują się problemy. O sile Owieczkinowskiego cyklu stanowiła w latach pięćdziesiątych przede wszystkim aktualność i prawdziwość, wypełniających ten nieskomplikowany schemat powieści dydaktycznej, faktów. Długoletni badacz twórczości W. Owieczkina — Władimir Kantorowicz — w jednym z ostatnich artykułów poświęconych temu autorowi podkreśla, iż w latach pięćdziesiątych utwory Owieczkina przyjmowano jako opisy zjawisk absolutnie autentycznych, a słowa bohaterów przytaczane były na zebraniach partyjnych w charakterze argumentów⁶. W ostatnim czasie zagadnienie reportażu artystycznego jako wykładnika pewnej koncepcji literatury ponownie stało się przedmiotem zainteresowania w związku z przygotowaniem do publikacji archiwum literackiego W. Owieczkina. Szczególnie interesujący w tym względzie jest wymieniony już artykuł W. Kantorowicza. Stanowi bowiem nie tylko próbę wyznaczenia miejsca artystycznej prozie reportażowej w procesie historycznoliterackim ostatniego dwudziestolecia, lecz także ujawnia nieznane dotąd fakty z bynajmniej niełatwej biografii literackiej tego klasyka reportażu.

Szczególnie inspirujący dla literatury lat następnych okazał się jednak ten nurt artystycznej prozy reportażowej, który eksponował autora-narratora, a dla nadania autentyzmu sytuacji narracyjnej kształtował utwór najczęściej na wzór dziennika podróży. Po mistrzowsku chwyt ten wykorzystał Jefim Dorosz w swoim cyklu *Dziennik wiejski* (*Деревенский дневник*). Forma dziennika podróży była szczególnie dogodna dla opowiadania o rzeczach i zdarzeniach przeżytych „dopiero co”, opisywanych w miarę stykania się z nimi. Z założenia nie wymagała skomplikowanych zabiegów fabularnych, pozwalała na wprowadzenie dowolnej liczby osób, a także na łączenie niejednorodnego materiału: charakterystyk ludzi, spraw gospodarczych, opisów przyrody i zagadnień technologicznych. Po-

⁶ Zob. W. Kantorowicz: *Dieta' pravdu* (Waiient'in Owieczkin i sowniejennij oczerk), „Woprosy literatury” 1974, nr 6.

łączenie tych wszystkich problemów wymagałoby w tradycyjnej fabularnej prozie powieściowej skomplikowanych motywacji. W większości tego rodzaju notatki pisane były w czasie teraźniejszym, co dawało czytelnikowi wrażenie współuczestnictwa, iluzję rzeczywistości stojącej się na jego oczach, a nie będącej, jak w epice, zamkniętą całością.

W obu jednak wypadkach motywacją podjęcia określonych form narracji w obrębie artystycznej prozy reportażowej było, niezależnie od stopnia i sposobu ujawniania się narratora, nastawienie na kontakt i na odbiorcę. Znajdowało to swój wyraz w doborze leksyki, budowie zdań, w znakach uwidaczniających gesty i mimikę (kursywa, cudzysłów, wykrzyknik), a także w kompozycji opartej na imitacji procesu mówienia z właściwym mu sposobem kojarzenia myśli i faktów.

Obok omówionego cyklu reportażowego w rodzaju *Dziennika wędzkiego* swoisty inwariant w obrębie artystycznej prozy reportażowej stanowiła poetyka pojedynczego reportażu będącego całością zamkniętą, nie wchodzącą w obręb formalnego cyklu. Reportaż jako pojedyncza struktura posiadał zarysowaną w nikłym stopniu sytuację opowiadania, tworząc tym samym swego rodzaju kompozycje otwarte z nagłym początkiem i pozornym zakończeniem. Sprawiało to wrażenie, iż pojedyncze reportaże podporządkowane są jakiejś ogólniejszej sytuacji, obliczone na pewien istniejący w świadomości czytelnika stereotyp, że każdy reportaż jest dalszym ciągiem „opowieści o życiu”, której bohaterem i autorem jest wędrujący dziennikarz, rama zaś opowiadania pozostaje poza nim samym. Wspomniany już stereotyp wędrującego dziennikarza był momentem ogromnie ważnym dla kształtowania się artystycznej prozy reportażowej lat pięćdziesiątych. Istotną cechą narratora-dziennikarza było to, że występował jako podmiot mówiący wyłącznie o sprawach i zdarzeniach stanowiących wykładnik konkretnych okoliczności społeczno-politycznych — problemach radzieckiej wsi kolchozowej, nigdy zaś o własnej, indywidualnej sytuacji egzystencjalnej. Jakkolwiek narrator był osobą, z punktu widzenia której konstruowano zdarzenia, to jednak sam on jawił się w tekście jako obywatel przede wszystkim, nie zaś jako osoba prywatna, akcentująca swą indywidualną osobowość. W artystycznej prozie reportażowej lat pięćdziesiątych omówiony już narrator spełniał zresztą swe obywatelskie posłanie w sposób dość specyficzny — działał na zasadzie „ukrytej kamery”, często wręcz podkreślał, że przedstawione przez niego zdarzenia są podpatrzone, podsłuchane, mają charakter jak gdyby kuluarowy. Tego rodzaju pozycja stanowiła dogodną, a więc często stosowaną, metodę przeciwstawiania prawdy fałszowi, schematom i uproszczeniom.

Publicystyczna postawa narratora decydowała więc o specyfice zarówno tych tekstów, w których narrator ukrywał się za obrazem świata przedstawionego i podejmował sposoby jego budowania właściwe dla innych form epickich, jak i tekstów, gdzie obecność narratora-autora ujawniana była w pierwszej osobie gramatycznej. Zarówno niezindywidualizowany

narrator, jak i ukształtowany pierwszoosobowy narrator autorski podkreślali swą interpretacyjną i oceniającą rolę przejawiającą się zarówno w wyborze i konstrukcji faktów, jak i w sposobie formułowania i wyrażania sądów.

Rolę artystycznej prozy reportażowej w kształtowaniu się form narracyjnych prozy radzieckiej lat sześćdziesiątych trudno przecenić. Szkoła reportażu jaką na początku swej twórczości przeszła duża grupa pisarzy: Włodzimierz Tiendriakow, Sergiusz Załygin, Sergiusz Antonow i inni, wykształciła u nich pewien typ wrażliwości, zdeterminowała pogląd na funkcję literatury i pisarza w społeczeństwie. Jakkolwiek ich twórczość przeszła znaczną ewolucję, to jednak stanowi do tej pory współczesny wariant Niekrasowskiej linii krytyki społecznej pojmującej pisanie jako mówienie o sprawach współczesnych, społecznie znaczących. Bardzo typowa w tym względzie jest twórczość Tiendriakowa, niegdyś ucznia i ulubieńca Owieczkina. Twórczość tego pisarza daje szczególnie dobry materiał egzemplifikacyjny do rozważań nad rozwojem reportażu artystycznego, przede wszystkim jednak jego roli w kształtowaniu się nowych nawyków, czy też stereotypów w procesie komunikacji literackiej. Wczesny jego utwór — *Upadek Iwana Czuprowa* — jest ciekawym dowodem społecznego autorytetu, jakim cieszył się gatunek reportażu artystycznego w latach pięćdziesiątych. Historia wiejskiego kacyka, przewodniczącego kolchozu, opowiedziana jest przez Tiendriakowa według wszelkich reguł narracji epickiej i strukturalnie nie daje żadnych podstaw do uznania jej za reportaż. Mimo to termin ten zjawia się w podtytule opowiadania. Można sądzić, że autor nie podejmując narracji typowej dla reportażu w ten sposób zaznacza i komunikuje czytelnikowi, iż przedstawione wydarzenia są autentyczne, odciążając jednocześnie samo opowiadanie od balastu publicystyki i jawnego dydaktyzmu. Umieszczając w podtytule słowo *oczerk* wyznacza także Tiendriakow własną rolę jako autora, przenosząc odpowiedzialność za zaistnienie tego typu sytuacji na daną rzeczywistość polityczno-społeczną, a siebie określa jako przekazującego jedynie informacje o niej. Ten sam motyw, jak w przypadku historii o Iwanie Czuprowie, podejmuje Tiendriakow w powieści *Zgon*, będącej interesującym przykładem rozszerzenia intelektualnego zakresu prozy wiejskiej w latach późniejszych. Wymowa tego utworu daleko przerasta swój pierwotny temat. Staje się metaforą stosunków międzyludzkich i wnikliwą analizą mechanizmu władzy.

Chwyty reportażu artystycznego zostały dość szybko skonwencjonalizowane i wchłonięte przez literaturę. Na przełomie lat pięćdziesiątych wytworzył się gatunek, który można by nazwać pseudoreportażem. W tym nurcie umieszcza się twórczość Ilji Zwieriewa. Wyrazem świadomego wykorzystania techniki reportażowej jest jego opowiadanie *Ona i on*. Typowo reportażowy charakter posiada wstęp — narrator sugerujący swą tożsamość z autorem opowiada, w jakich okolicznościach dotarł do osób, o któ-

rych będzie dalej mowa, co skłoniło go do opisanie takich właśnie wydarzeń. Wstęp wydzielony jest graficznie — drukowany odmienną czcionką. Odwołuje się więc do pewnego stereotypu formalnego — tego rodzaju wstęp bardzo często umieszczany był w cyklach reportaży o charakterze notatnika. W opowiadaniu właściwym tak ukształtowany narrator nie występuje. Historia zaczyna się od wydarzeń znacznie wcześniejszych niż te, które opisywane są we wstępie. Zgodnie z techniką reportażu powinno to mieć jakąś motywację — bądź w formie wywiadu, bądź jako wspomnienia konkretnej osoby. Tymczasem występuje tu tradycyjny narrator wszechwiedzący, akcja rozwija się w czasie tworząc spointowaną całość fabularną. Pozornie przynależny technice reportażowej wstęp ujawnia tym samym swoją literackość, swoją funkcję w strukturze opowiadania: służy do przedstawienia sfery pozorów: we wstępie autor spotyka się z przodującą kolchoźnicą, zadaje jej stereotypowe pytania i otrzymuje równie stereotypowe odpowiedzi. Historia właściwa natomiast jest opowiadaniem o prawdziwym przebiegu zdarzeń. Struktura taka jest więc nie tylko świadomym wykorzystaniem techniki reportażu jako chwytu, ale jest także swego rodzaju wotum nieufności. Unaocznia, iż reportaż nie może być gatunkiem uniwersalnym w literaturze, ponieważ niesie pewne niebezpieczeństwo sądów powierzchownych i pospiesznych, kształtowanych przez potrzebę chwili.

Szczególnie ważnym momentem wykształcania się nowych gatunków prozatorskich pod wpływem reportażu artystycznego jest twórczość Włodzimierza Sołouchina. We wczesnym etapie autor ten pisze ze świadomością, że utwory jego będą odbierane na tle prozy reportażowej. Znajduje to swój wyraz w rozbudowanej części wstępnej opowieści *Kropla rosy*. Sołouchin korzystając z dogodności chwytu zapisków z podróży takich, jak brak fabularnej jedności, a także specyficznego dla reportażu nastawienia na czytelnika, podtrzymywania z nim kontaktu — dokonuje jednak znaczącego przesunięcia. Istotne są już nie tylko fakty przedstawiane, lecz ich ścisły związek z osobą przedstawiającego. Dominantą staje się podmiot poznający i świat widziany z jego perspektywy. Zgodnie z mottem umieszczonym na początku utworu

„[...] przekazać innym swoje wrażenia z dokładnością i jasnością współuczestnika tak, aby słuchacze otrzymali takie pojęcie o opisywanych przedmiotach jakie ja sam miałem o nich [...]”⁷

świat przedstawiony posiada względnie dużą autonomię, nie jest wyłącznie wyrazem jednostkowej ekspresji. Tym niemniej *Kropla rosy*, jak i dalsze utwory Sołouchina, jest przede wszystkim prezentacją pewnej osobowości, jednostkowego sposobu odczuwania świata. Takie przesunięcie —

⁷ W. Sołouchin: *Kropla rosy*, Warszawa 1962, s. 5.

z przedmiotu poznania na podmiot poznający — sprawia, że zmniejsza się stopień dokumentalności, a świat przedstawiony nabiera cech konstrukcji lirycznej. Rozważania autora zmierzające do określenia uprawianego gatunku rozwijają się w dwóch płaszczyznach teoretycznych. Po pierwsze wyrażają świadomość, że zobowiązane są reportażowi, to znaczy korzystają z jego dotychczasowych doświadczeń, z których dla autora najistotniejszym jest występujący w reportażu narrator pierwszoosobowy.

Zgodnie z sugestią wynikającą z umieszczonego motto koncepcja narracji w pierwszej osobie nie jest równoznaczna z opisem niepełnym, posiadającym mniejszy stopień artystycznego uogólnienia. Samo motto, wzięte z utworu Siergieja Aksakowa, warte jest zresztą szczególnej uwagi — stanowi bowiem świadectwo przywołania bardzo określonego kontekstu doświadczeń literackich. W tym nurcie więc, opierając się na artystycznej prozie reportażowej, powraca do literatury narracja w pierwszej osobie, jako zasada konstrukcji świata przedstawionego. W twórczości Sołouchina wiąże się to jeszcze z innym problemem teoretycznym — próbą znalezienia formuły współczesnej autobiografii jako pełnoprawnego gatunku prozy artystycznej.

Artystyczna proza reportażowa lat pięćdziesiątych, podówczas nie pretendująca bynajmniej do stworzenia nowego systemu estetycznego, wypowiadająca się o literackich sprawach prawie wyłącznie marginalnie, była jednak ogromnym, znaczącym doświadczeniem artystycznym, które oddziaływa w literaturze do dzisiaj. Ukształtowana pod naporem współczesności przewartościowała przede wszystkim właśnie stosunek do niej. Uczyniła ją niejako godną literatury. Zniosła wywodzącą się z tradycji lat czterdziestych zasadę selekcji i swoistej hierarchii faktów, które można było w literaturze pokazać. Sytuacja zjawiska granicznego, paraliterackiego, tym lepiej pozwoliła na wyminięcie w artystycznej prozie reportażowej istniejącego schematu powieści domagającego się podporządkowania faktów konwencjom fabuły i koncepcji bohatera pozytywnego.

Równie istotną jej zasługą było wprowadzenie nowego typu narratora. W miejsce narratora wszechwiedzącego, implikowanego przez istniejącą konwencję powieściową — wstępuje do literatury narrator o innych kompetencjach, inaczej motywujący swój zakres wiedzy, czy niewiedzy. Traktując reportaż jako komunikat można powiedzieć, że narrator jako nadawca sytuuje się na tej samej linii co odbiorca (wewnętrzny czytelnik), odwołując się do możliwych, bądź istniejących wspólnych przeżyć i doświadczeń. Jakkolwiek narrator w artystycznej prozie reportażowej posiada prawo wypowiedzenia sądów, z czego często korzysta, to jednak tutaj posiadają one charakter sądu przypisanego konkretnej, przeżywającej jednostce, tracąc tak częsty w powieściach poprzedzającego okresu charakter abstrakcyjnego postulatu, hasła.

Pozycja narratora będącego współuczestnikiem bądź obserwatorem zjawisk stała się też istotnym czynnikiem kształtującym budowę wewnętrzną

form epickich w prozie radzieckiej lat sześćdziesiątych w jej nurcie objętym bardzo uogólnionym kryptonimem *prozy lirycznej*.

Po doświadczeniach artystycznej prozy reportażowej trudniej było zresztą także powrócić do sielankowych obrazków wiejskich w rodzaju *Kawalera Złotej Gwiazdy*, a także w ogóle do uproszczonych i schematycznych wizji współczesności. W obu wypadkach więc — poprzez nie formułowaną *expressis verbis*, ale odczuwaną i widoczną zmianę koncepcji narracji i narratora oraz przez wciągnięcie ogromnych obszarów tematycznych przez lata nieobecnych w literaturze — artystyczna proza reportażowa wyznaczyła kierunek przemian w procesie subiektywizacji form narracyjnych literatury rosyjskiej lat sześćdziesiątych.

Барбара Климчик

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОЧЕРКА В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЯТИДЕСЯТЫХ И ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Резюме

Статья является попыткой определить роль художественного очерка в образовании повествовательных форм советской литературы пятидесятых и шестидесятых годов двадцатого века. Очерковая проза благодаря своей тематике и формальной специфике существенным образом повлияла на преобразование эпических жанров в советской литературе последнего двадцатилетия.

Рассматриваются типичные для этого жанра способы создания фикциональной действительности. Решающая о специфике художественного очерка позиция рассказчика — соучастника или наблюдателя событий — стала существенным фактором, формирующим внутреннюю конструкцию эпических форм в советской прозе шестидесятых годов, в ее направлении, обобщенном условным названием лирической прозы.

Примерами для исследования роли и развития очерка послужили произведения В. Овечкина, Е. Дороша, а также В. Тендрякова, И. Зверева и В. Солоухина.

Barbara Klimczyk

THE ROLE OF ARTISTIC REPORTAGE IN SOVIET LITERATURE OF THE YEARS 1950—1960

Summary

An attempt is made to assess the role of artistic reportage in shaping the narrative forms of Soviet literature in the fifties and sixties of the twentieth century. Journalistic prose (called by the Soviet critics „ocherkovaya”) by right of its specific nature, and also due to the subject matter dealt with, exerted a significant influence in the restructuring of the epic forms of Soviet literature of the last twenty years. Methods of creating this system of fictional reality typical of this literary genre are discussed. The position of the narrator — co-participant or observer of events — which is an intrinsic attribute of the artistic reportage, was also destined to become a radical factor governing the internal structure of epic forms in Soviet prose of the nineteen sixties, in that stream comprehended by the overall term of lyric prose. Material from the writings of W. Oviechkin, J. Dorosh and also W. Tien-driakov, I. Zvieriev and W. Solouhin provided the examples for these considerations of the role and development of the artistic reportage.