

Anna Nasalska

Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia międzywojennego

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 26, 157-175

1971

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.

Anna NASALSKA

**Problematyka twórczości reportażowej dwudziestolecia
międzywojennego**

Проблематика очеркового творчества междувоенного двадцатилетия

Problème du genre de reportage dans la période d'entre les guerres

Szczególnie intensywny rozwój reportażu w okresie międzywojennym zapoczątkował krytycznoliteracką dyskusję wokół problemu rozważanego w kategoriach gatunku lub metody twórczej.¹ Wieloaspektowy charakter zagadnienia, różnorodność stanowisk i nieostra terminologia prowadziły do częstych nieporozumień widocznych zwłaszcza w praktyce recenzenckiej. Nic więc dziwnego, że dość wyraźnie odbiło się to w kwalifikacjach twórczości wielu pisarzy występujących w tym okresie. Epitetem „reportażowy” określano — obok utworów spełniających wymagania poetyki tego gatunku — również te formy, które po prostu legitymowały się oparciem na konkretnych i autentycznych faktach. Znamiennym świadectwem tych tendencji jest antologia reportażu międzywojennego *Polskie drogi*², opracowana przez Jana Dąbrowskiego, w myśl założeń redakcji obejmująca najbardziej reprezentatywne utwory tego gatunku. Przeważająca ich większość nie mieści się w kategoriach reportażu, a nieporozumienie z zakwalifikowaniem ich do tego rodzaju pisarstwa stanowi naturalną konsekwencję pomieszania pojęć gatunkowych z elementami techniki artystycznej.

¹ Por. C. Niedzielski: *Zagadnienie reportażu w krytyce literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu”, Nauki Humanistyczno-Społeczne z. 9, Filologia polska IV, Toruń 1963, s. 75—129. Z art. C. Niedzielskiego polemizował J. Maziarski: *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 20.

² *Polskie drogi. Wybór reportaży z lat międzywojennych*, Warszawa 1962.

I

Reportaże zebrane w tomie *Polskie drogi* powstały przeważnie w latach 1930—1939. Publikowane były przede wszystkim w „Wiadomościach Literackich”, ale również w „Tygodniku Robotnika”, „Lewarze”, „Sygnałach” i „Myśli Socjalistycznej”. Miejsce publikacji nie pozostaje tu bez znaczenia; wiąże się dość istotnie z poruszaną problematyką: „Wiadomości” preferują typ reportażu społeczno-obyczajowego, którego autorami są zwykle profesjonalni literaci i dziennikarze, w pismach lewicujących postulat umasowienia twórczości reportażowej wywołał cały szereg utworów odzwierciedlających główne problemy sytuacji społeczno-ekonomicznej. Przejawy kryzysu, nędza, bezrobocie, bezdomność, wyzysk kapitalistów, strajki — to tematy przewijające się w reportażach autorów wywodzących się spoza kręgu oficjalnej literatury.

Osoba autora i jego świadomość teoretycznoliteracka może służyć jako podstawa swego rodzaju typologii twórczości reportażowej okresu międzywojennego. Pierwszą grupę stanowiłyby publikacje pisane przez zawodowych reporterów-dziennikarzy, drugą (przy uwzględnieniu wszelkich różnic) — utwory ludzi uprawiających tę formę pisarstwa niejako okazjonalnie, przypadkowo, na marginesie zasadniczej twórczości (w przypadku literatów) lub powodowani doraźną potrzebą wyrażenia własnego stosunku do rzeczywistości znanej z autopsji. Odrębności między tymi dwiema grupami mieszczą się w kategoriach przynależności gatunkowej: o ile pierwsza realizuje postulaty twórczości reportażowej, druga nie przekracza granicy struktur tradycyjnych, mimo nacechowania autentyzmem i funkcyjnością.

II

Problem prawdziwości czy też autentyzmu w reportażu należy do czołowych zagadnień wpływających przy badaniu tego gatunku. Wiąże się to oczywiście z utartym przekonaniem, że ten stosunek utworu do przedstawianej rzeczywistości stanowi istotę reportażu. O autentyzmie w reportażu można mówić przy opisach rzeczywistości, charakterystykach osób, akcji, relacji o sytuacjach, anegdot. Ten stosunek „przystawalności” obrazu do rzeczywistości przebiega zarówno w odniesieniu do rzeczy, osób i wydarzeń, jak i do związków między nimi.

Odrębność literatury reportażowej zaznacza się na płaszczyźnie autentyzmu bardzo wyraźnie. W odróżnieniu bowiem od utworów literatury fikcji w reportażu dominują specyficzne cechy świata przedstawionego, niewątpliwie determinowane przez autentyzm. Do nich należą: sprawdzalność opisów, ścisłość w podawaniu danych (nierazko wy-

rażająca się liczbami), charakterystyki zewnętrzne, z całkowitym niemalże pominięciem introspekcji psychologicznych. Te cechy świata przedstawionego w bardzo różnym stopniu eksponowane są w reportażach poszczególnych typów. Istotą autentyczności reportażu gospodarczego jest właśnie ścisłość zamieszczanych danych, którą wyraża przede wszystkim udokumentowanie liczbami. Liczby te oprócz swojej funkcji poznawczej pełnią rolę sygnałów, argumentów, że przekaz jest całkowicie wierny oryginalnej wersji rzeczywistości. Stanowią potencjalną możliwość sprawdzenia faktu, wysnucia na tej podstawie własnych indywidualnych wniosków. Podobnie w reportażu obyczajowym, gdzie zagęszczenie liczb jest nieco mniejsze, ale występują inne przejawy uwierzytelnienia tekstu. Jacek Maziarski nazywa je „sygnałami asercji” rozumiejąc przez to zjawisko występowania w tekście zestawu czynników „nakazujących czytelnikowi odbierać tekst utworu w sposób zgodny z ujawnioną specyfiką (funkcją) gatunkową, a więc zgodnie z utrwaloną już tradycją gatunku”.³ Elementy te oddziałują na pewien system nawyków, wykształcony u odbiorcy przez lekturę i stan wiedzy o reportażu.

Takim czynnikiem uwierzytelniającym jest zarysowanie sytuacji narracyjnej, która realizuje się podobnie jak w tradycyjnej epice przy pomocy elementów bezpośrednio określających proces powstawania reportażu (ukazywanie reportera we właściwej mu funkcji zbierającego materiał lub piszącego, używanie terminologii związanej z czynnością pisania, zwrot do czytelnika) lub w sposób pośredni wywoływana takimi sygnałami, jak rozumowanie narratora, refleksyjność, sentencjonalność, ironiczny dystans. Istnienie tej płaszczyzny jest dla reportażu warunkiem koniecznym.

Pojęcie autentyczności w reportażu związane jest nierozdzielnie z istnieniem w tekście określonych współrzędnych czasoprzestrzennych, pretendujących do oddania prawdziwych stanów rzeczy. Zarówno wydarzenia sytuacji sprawozdawczej, jak i moment, w którym odbywa się narracja, określane są przez autentyczne wyznaczniki odnoszące się wprost do rzeczywistego czasu. Stanowi to jedną z podstawowych cech odróżniających narrację reportażową od narracji utworów fikcji, w której występowanie określonych dat nie musi oznaczać odniesienia do rzeczywistego czasu. Płaszczyznę narracji i sprawozdania powinno łączyć czasowe następstwo, przy czym rozmiary „luki” między nimi nie mogą być zbyt duże, ponieważ każde oddalenie narratora w czasie nieuchronnie zbliża reportaż do pamiętnika, wspomnienia czy autobiografii, a więc do tych form, które cechuje duży dystans. Każde większe

³ Maziarski: *op. cit.*, s. 126.

oddalenie momentu narracji narusza również tożsamość opisywanego przedmiotu, który widziany „niegdyś” nie może być identyfikowany z tym samym przedmiotem „dzisiaj”.

Kolejnym elementem struktury gatunkowej reportażu podporządkowanym wymaganiom autentyzmu jest specyficznie ukształtowana kategoria podmiotu narracji. Jest to podmiot ujawniony, prowadzący narrację w zasadzie w pierwszej osobie liczby pojedynczej lub czasem w pierwszej osobie liczby mnogiej; warunkiem niezbędnym jest jego współobcość w świecie przedstawianym. Współobecność ta polega na uczestnictwie w charakterze obserwatora, który ma możliwość poznania problemu stanowiącego fabułę, ale nie jest z nim związany personalnie. Zachowanie dystansu i podkreślanie własnej odrębności zewnętrznej pozycji w stosunku do opisywanych wypadków jest czynnikiem sugerującym obiektywistyczne nastawienie podmiotu z uwzględnieniem wszystkich występujących racji. Horyzont poznawczy narratora reportażowego także różni się od zakresu wiedzy podmiotu epiki fikcji. Narrator powieściowy jako kreator rzeczywistości ma o niej zasób wiadomości całkowity i ograniczanie go, w pewnych wypadkach umotywowane konstrukcyjnie, jest jednak pozorne. Reportażowy podmiot mówiący jako obserwator ma wiedzę ograniczoną do rozmiarów możliwości ludzkiego poznania na podstawie uzewnętrznionych reakcji i zachowań. Występujące niekiedy pozory „wszechwiedzy” są konsekwencją prowadzenia narracji oddalonej od sytuacji sprawozdawczej, następującej po zakończeniu przebiegu jej wydarzeń.

Sporządzony rejestr cech najbardziej charakterystycznych i stanowiących o odrębności gatunkowej reportażu, w całej rozciągłości uwiadcza się w wyróżnionej kategorii utworów związanych z dziennikarską profesją swoich autorów. Dominacja zindywidualizowanych konkretnych faktów, dbałość o szczegóły uściślające, możliwość weryfikacji danych, typowość ukształtowania kategorii narratora, którego uwaga koncentruje się przede wszystkim na przedstawieniu faktów i przez ich uporządkowanie wyraża własny stosunek do tematu, ograniczenie komentarza autorskiego na rzecz wymowy sytuacji — znamionują twórczość Wrzosa, Zdanowskiego, Muszałówny, Wańkowicza czy Pruszyńskiego.

III

Utwory stanowiące drugą grupę będą obiektem naszych rozważań. Na podstawie bogatego materiału egzemplifikacyjnego można stwierdzić, że twórczość reportażowa cieszyła się dużym powodzeniem wśród prozaików, których sławę ugruntowały inne gatunki epickie. W omawia-

nym tomie znajdują się m. in. utwory M. Dąbrowskiej, Z. Nałkowskiej, M. Kuncewiczowej, H. Boguszewskiej, L. Kruczkowskiego, Zb. Uniłowskiego, Adolfa Rudnickiego. Prawie wszystkie te utwory mimo odrębności tematycznych i formalnych cechuje wspólna właściwość uwydatniająca się w zupełnie odmiennym niż reportażowy stosunku do rzeczywistości. Stosunek ten nacechowany jest subiektywizmem, opisywana rzeczywistość przepuszczona jest jako przez pryzmat świadomości autora, który nie ogranicza się tylko do roli reżysera ustawiającego rzeczywiste sytuacje, lecz staje się komentatorem uzupełniającym wymowę faktów własną interpretacją. Ukazywana rzeczywistość stanowi ilustrację problemu, który w ten sposób zyskuje wyraźniejsze rysy. Sposób prezentowania tej rzeczywistości należy całkowicie do doświadczeń literackich.

Utworem zmiennym pod tym względem jest M. Kuncewiczowej *Warszawa w nocy*. Jest to swego rodzaju reporterska próba ukazania pewnej przeciętnej sytuacji społecznej, nie pozbawionej jednak elementów środowiskowej egzotyki dla czytelnika zajmującego w społeczeństwie pozycję odległą od peryferii rzeczywistości. Wyraźny zamiar epatowania czytelnika niezwykłym materiałem tematycznym został tu powiązany z charakterystyczną tendencją do wyjaskrawiania naturalistycznego czynnika uwarunkowań społecznych. Utwór składa się z luźnych szkiców rejestrujących objawy nocnego życia wielkiego miasta. Reporterska obserwacja konkretnych zdarzeń wpleciona jest w opisowo-refleksyjną warstwę utworu, której powiązania z symbolistyczno-ekspresjonistyczną tradycją widoczne są już na pierwszy rzut oka. Sceny skomponowane są wokół stale powracającego stereotypu frazeologicznego „tajemnic nocy” — ognia, krzyku, krwi i czarów.

„Pożar to była pierwsza tajemnica nocy. Pamiętam piekielną wzniosłość tego nieba, wybuchy iskier, smak spalenizny na wargach, tętent, klekot żelastwa, trąbkę, blaski na hełmach strażaków [...] i to, że wzdychający, żegnający się ludzie mieli olśniony wzrok, że przy każdym wzlocie ognia uśmiechali się ze szczęścia, ale kiedy dzieci zaczynały klaskać popychano je i krzyczano: Cicho! To jest wielkie nieszczeście!”⁴

Nastroj niesamowitości wywołany niby ze snu pojawiającą się wizją ognia, siły niszczącej i zniewalającej zarazem, służy jako tło dla przedstawienia nocnego dyżuru straży pożarnej. Następuje opis wyposażenia posterunku oraz wywiad z wartującym strażakiem na temat pożarów w Warszawie i ich przyczyn. Zachodzą tu bardzo wyraźne dysproporcje między nastrojowością fragmentów początkowych szkicu a jego zasadniczą treścią. „Zwykłość” sytuacji przedstawianej zupełnie nie przy-

⁴ M. Kuncewiczowa: *Warszawa w nocy* [w:] *Polskie drogi*, Warszawa 1962, s. 201.

staje do klimatu, w jakim się ją eksponuje. Nie tylko nie można mówić o supremacji faktów konkretnych, ale nastąpiło jaskrawe przesunięcie punktu ciężkości utworu ze sfery treści na elementy literackiego obrazowania.

Komponentem drugiego szkicu jest motyw krzyku:

„Druga tajemnica nocy: krzyk. Tylko w nocy krzyk bywa tak jaskrawy. Nie zawsze bardzo głośny, jednak budzi, gdy dźwięczy w czerni i niespodziewanie. Jedni wcześniej, inni później go usłyszą, należy życzyć dzieciom, żeby pierwszy krzyk, który je zbudzi nocą, nie był krzykiem bliskiego człowieka. Jeżeli przylatuje z dala, z ulicy, z podwórka, zza wielu ścian czy sufitów można zawsze pomyśleć, że przyleciał ze snu albo przynajmniej że „nasi nie mogliby tak krzyknąć.”⁵

Podobnie jak w poprzednio cytowanym fragmencie nastroj grozy wywołuje na zasadzie kontrastu wprowadzony efekt „krzyku”, którego jaskrawość na tle ciszy nocnej daje równie silne wrażenie, jak obraz ognia rozdzierającego ciemność. Motyw „krzyku” służy opisowi nocy w komisariacie, gdzie rozlega się ze szczególną intensywnością, potęgowany przez stale przybywających zatrzymanych pijaków, ulicznice i złodziei. Sytuacje rozgrywające się w komisariacie są wstrząsającym obrazem nędzy i upodlenia ludzkiego — towarzyszy im chłodna obserwacja narratora, którego zamierzony dystans nie jest jednak utrzymywany konsekwentnie:

„[...] sposobem obcowania jest wściekość. Oficjalna wściekość, która nie narusza mięśni. Twarze podczas krzyku pozostają gładkie, zaledwie kilka spojrzeń widziałam kosych, oprawionych w zmarszczki. Ma się wrażenie spektaklu. Przychodzi na myśl, że ten krzyk, mimo krańcowego natężenia nie jest tragiczny, bo nie przewycięża żadnego oporu — ani wstydu, ani nadziei — pochodzi z dna zgody.”⁶

Behaviorystyczny opis twarzy zatrzymanych kobiet, rejestrujący tylko ich uzewnętrzną reakcję — gest, przerwany zostaje ingerencją narratora, który — unaoczniając swoją obecność czasownikiem „widziałam” — wkrótce przejmując inicjatywę w prezentowaniu rzeczywistości, wprowadzając własne uogólniające refleksje. Cechą zasadniczą narracji tego utworu są właśnie owe uogólnienia na podstawie jednostkowych opisów, które obejmują cały szereg tego typu sytuacji. Swego rodzaju uogólnieniem wszystkich scen ilustrujących „tajemnice krzyku” Warszawy w nocy, jest opis nocnego lokalu, gdzie „krzyk” znalazł swe najwyższe spotęgowanie.

„W lokalach krzyczy jazz. Ci, którzy tam przychodzą, nie chcą krzyknąć sami. Albo się wstydzą, albo nie mają siły. Przychodzą, żeby jazz za nich krzyczał po nocy. To zło, o którym marzą, te krzywdy, które pragnęliby wyrządzić, ten grzech, którego z dnia się zlekli, powierzają saksofonowi, bębnom, harmoniom i wyuzdanym pieśniarzom.”⁷

⁵ *Ibid.*, s. 204.

⁶ *Ibid.*, s. 205.

⁷ *Ibid.*, s. 209.

Opis zachowań ludzkich ma charakter wyraźnie generalizujący. Stanowi próbę psychologizycznego ujęcia niezindywidualizowanej zbiorowości ludzkiej, ujednoczenia mechanizmów jej dążeń i poczynań. Jest wyrazem tendencji do wyjaśniania i porządkowania zjawisk, nadawania im umotywowanych kształtów.

Konwencja tajemniczości i udziwnienia utrzymywana jest konsekwentnie do końca utworu. Nastrój tajemniczej grozy dopełniony jeszcze kolejnym „sekretem nocy: krwią” i relacją z pogotowia, zostaje w pewnym momencie zastąpiony nastrojem tajemniczej cudowności, towarzyszącym opisom niezwyklego funkcjonowania wodociągów, elektryczności i poczty. Uzupełnieniem tej scenerii musi być naturalną kolejną rzeczą:

„[...] jeszcze dreptanina krasnoludków. W różnych czasach i różnych wizjach — mrowią się pracowite stwory pod stołami, w korzeniach drzew, w każdej mrocznej szparze. Dużo ich w śnie dzieciennym. Temperament mają flegmatyczny, lubią dźwigać ciężary, wozić taczki, chodzić z listami, czekać na odpowiedź... [...] jeszcze prasowe „chochliki”. Spią na linotyp jedno kilo zbrodni, dwa maku, trzy gramy sprytu, dwa szaleju i jeden ryzyka, poplują, popieprzą, na brytfannie i usmażają przez noc w rotacyjnej maszynie placek, zwany wydaniem porannym brukowca.”⁸

Podsumowując wnioski z analizy utworu M. Kuncewiczowej można stwierdzić, że świadomość literacka autorki determinuje kształt szkicu *Warszawa w nocy* we wszystkich jego warstwach, niezależnie od operowania pojęciem „reportaż”, pojawiającym się wielokrotnie oraz respektowania jego zasadniczego postulatu — autentyzmu. Posługiwanie się materiałem faktograficznym nosi wyraźnie znamię „literackości”. Opisy i informacje o wydarzeniach stanowią jedynie pretekst do uogólnień. Nie posiadają żadnych danych uściślających, nie dają możliwości weryfikacyjnych, nie sugerują jednostkowego istnienia tych faktów, pozbawionych jakichkolwiek cech indywidualnych. Uogólniając sprawy ludzkie autorka uwalnia się niejako od wypowiadania konkretnych, jednoznacznych sądów o przekazywanym świecie, utrzymuje się w kręgu problemów obyczajowych tam, gdzie komentarz rzeczowy, zracjonalizowany musiałby wkroczyć w sferę spraw społecznych i politycznych. Szkice te dostarczają przede wszystkim wrażeń i przeżyć, a nie materiału dowodowego dla oceny czy oskarżenia rzeczywistości. Operowanie więc zdaniem aforystycznymi i eliptycznymi wzmaga nastrój i od tych wniosków uwalnia.

Ekspresjonistyczne dążenie do maksymalnego spotęgowania nakreślonych cech przedmiotu opisu, operowanie dysonansem i kontrastem, uintensywnienie siły wyrazu realizowane w warstwie stylistycznej utworu — bardzo wydatnie przechylają szalę wyznaczników gatunkowych na stronę tradycyjnej literatury.

⁸ *Ibid.*, s. 226—227.

IV

Kazimierz Wyka na marginesie rozważań nad książką K. Pruszyńskiego *Droga wiodła przez Narvik*, ustala różnice między powieściopisarstwem a twórczością reportażową, widząc je między innymi w sposobie posługiwania się faktami:

„Autor jest jak reżyser rzeczywistości ograniczony w stwarzaniu faktów. Powieściopisarz jest jak reżyser, który z typowego materiału stworzył wprawdzie sytuacje indywidualne, ale tak się zachowuje, jak gdyby nie władał nimi. Jak gdyby nie posiadał innego sposobu przymuszenia ich do głosu prócz tego, by przemawiały same rzekomo, bez jego porządkującej interwencji. Powieść prawdziwa wnioski swe buduje z wielu faktów typowych i znanych czytelnikowi w tej ich roli. Jej komentarz wewnętrzny powstaje sam z układu tych faktów. [...] autor reportażu komentuje stale przedstawianą rzeczywistość. Komentuje ją wszakże nie przez wygłaszanie sądów wprost, ale przez kojarzenie, zestawianie faktów takie, by starczyło za komentarz.”⁹

O ile stwierdzenie to w odniesieniu do reportażu współczesnego może się wydać polemiczne, sprawdza się całkowicie przy analizowaniu tekstów okresu międzywojennego. W trosce o zachowanie maksymalnego autentyzmu prezentowanej rzeczywistości współczesnym reportaż programowo niejako relacjonuje zjawiska, pozbawiając je literackiego retuszu, zachowuje pozory zdecydowanego dystansu reportera wobec faktów, kryterium obiektywizmu ustanawiając gwarantem ich prawdziwości. Tendencja reportażu wpisana w materiał faktograficzny posiada charakter potencjalny; jej realizacja następuje dopiero w świadomości czytelnika. Rola reportera — narratora ogranicza się tylko do udostępniania przekazania informacji o faktach, bez próby formułowania sądów, ocen czy postulatów.

W przeciwieństwie do tego reportaż międzywojenny znamionuje duża aktywność autorska. Uwidacznia się niemalże powszechne mniemanie, że komentarz i jego rola jest zasadniczym wyznacznikiem gatunkowym tej formy twórczości, która przecież została powołana w celu wychowawczego oddziaływania na społeczeństwo. Przerost komentarza cechujący utwory tego okresu wynika prawdopodobnie z postawy podważającej możliwości poznawcze reportażu jako gatunku opartego tylko na obserwacji zjawisk uzewnętrznianych, który z tego powodu nie potrafi dotrzeć do sedna problemu. Ubiegając wszelkie nieprawidłowe oceny rzeczywistości autor w sposób mniej lub bardziej bezpośredni sugeruje odbiorcy właściwy osąd, podkreślając tym samym zdecydowanie większą orientację w problematyce, niż to mógł w reportażu ujawnić. Komentarz sprawia, że utwory te posiadają wyraźnie dwu-

⁹ K. Wyka: *Pogranicze powieści* [w:] *Szkie literackie i artystyczne*, Kraków 1956, t. II, s. 10—11.

dzielną budowę; trzon ich stanowi materiał egzemplifikacyjny, a uzupełnieniem jego są sądy i wnioski wysnute na podstawie analizy faktów. Może on być wyrażony bezpośrednio, określając jasno stanowisko autora, ale również ujawniać się w ujęciu stylistycznym, w specyficznym sposobie przekazywania informacji, sugerowania pewnych racji poprzez przeciwstawianie im innych, akcentowanie głównej myśli przy pomocy pytań i hipotez.

„Dom Wychowawczy imienia wielkiego bohatera historii miłosierdzia ks. Bo-duena, jest bodaj największym domem dla podzutek w Europie. Mimo to panuje w nim przepełnienie. W atmosferze klasztornej rosną dzieci śmiertelnego grzechu. Więc nic się nie zmieniło? I dziś, jak przed stu laty, pogarda społeczeństwa dla matki-panny rozłącza kobietę z dzieckiem? Niezupełnie. Pogarda ta istnieje dziś prawie tylko jako argument w walce o byt, choć niszczy kobietę równie bezlitośnie jak niegdyś.”¹⁰

Nasylenie wypowiedzi konstrukcjami retorycznymi przyczynia się do zaniku obrazowości, ujęć bezpośrednich i unaoczniających. Dominuje w niej operowanie skrótami sytuacyjnymi na tle silnie spointowanych tez. Obraz skonkretyzowany zostaje zastąpiony przez obraz retoryczny, np. alegorię. Przykładem zastosowania takiej stylistyki mogą być szkice dra H. Babiniaka-Rubinrauta *Znachorzy, handlarze złudzeń* oraz *Podrzutki czystej i nieczystej rasy*, które ze szczególną pasją atakują poziom wiedzy medycznej w społeczeństwie i problemy opieki społecznej.

„Wymyślona przez ludzi harmonia istnienia zmienia się w piekło, gdy przypuszczają do niej szturm demony strachu: choroba i śmierć. Przeciwnością obawy jest nadzieja. Człowiek chory chce nadziei, pragnie być oszukany, łaknie wiary za każdą cenę i za cenę prawdy. I tylko najodważniejsi spośród odważnych, ci, co łykali tyfus, aby zbadać jego istotę, ci co na własnej skórze badali działanie promieni Roentgena — oni tylko i im podobni nie oddadzą poznania prawdy za żadną cenę. Nawet na progu wieczności czy nicości, w którą pogrążają się z otwartymi oczami.”¹¹

Oskarżeniu podlegają tu mechanizmy dotyczące spraw najwyższej wagi: życia i śmierci. Wypowiedź zostaje uformowana na kształt mowy oskarżycielskiej za zbrodnie przeciwko ludzkości. Stąd — patos i wzniosłość stanowią zasadnicze elementy stylizacyjne, dopełnione zdaniem o charakterze aforystycznym, sentencjonalnym, którym w ramach tej poetyki przypada szczególnie ważne zadanie.

W reportażu Jerzego Putramenta *Ardal walczy — strajk generalny w Lidzie* komentarz do prezentowanych faktów wyrażony jest bezpośrednio. Tym razem sposób przekazywania informacji z przebiegu strajku powszechnego w fabryce wyrobów gumowych w Lidzie ma bardzo wyraźne nacechowanie publicystyczne. Fakty są uporządkowane według

¹⁰ H. Babiniak-Rubinraut: *Podrzutki czystej i nieczystej rasy*, [w:] *Polskie drogi*, s. 35.

¹¹ *Ibid.*, s. 31.

ich chronologicznego następstwa: począwszy od zarysowania sytuacji reportera i wyjaśnienia celów wyjazdu do litewskiego miasteczka (wieści o wybuchu strajku), przez konfrontację napływających wiadomości z sytuacją zastaną na miejscu, aż po zanotowanie wszelkiego rodzaju oddźwięków w opinii publicznej, zróżnicowanej w swojej masie i poglądach, solidaryzującej się lub — w zdecydowanej mniejszości — potępiającej wystąpienie robotników. Putrament jednak nie poprzestaje na zebraniu materiałów i ustaleniu faktów. Dając wyraz swojemu oburzeniu przedstawia je w sposób daleko odbiegający od pozycji neutralnego obserwatora. Krótki fragment narracji najlepiej unaocznia zasadnicze rysy tej stylistyki. Fragment dotyczy oceny reportażu z dni strajkowych umieszczonego w lokalnym piśmie „Słowo” autorstwa anonimowego J. M.

„Informacje o strajku zbiera p. J. M. od zdrajców i rzezimieszków [podkreślenie moje — A. N.] łamistrajkowych. Pan J. M. jest jednak ostrożny. Powtarza plotki o finansowaniu strajku przez konkurencyjne firmy, ale boi się wziąć za to odpowiedzialność. Taka metoda jest równie sprytna jak brudna. Stosując ją można by kolportować plotki o panu J. M., że jest opłacany przez Melupa dla odwrócenia uwagi opinii publicznej od istotnych przyczyn strajku (samowola, wyzysk i prowokacja fabrykanta).”¹²

Autentyzm i obiektywizm uzyskany przez autora wprowadzeniem uściślających, konkretnych danych zostaje zachwiany jego nieustanną ingerencją interpretująco-oceniającą wydarzenia. Komentarz autorski bardzo ściśle przylega do warstwy informacyjnej utworu, fakty od samego początku uzyskują odpowiednie naświetlenie, będące wyrazem postawy narratora identyfikującego się z czytelnikiem, z którym wiąże go te same przekonania. Wychodząc z założenia jednoznaczności tej oceny, formułuje ją, nie dając czytelnikowi możliwości wysnucia własnych wniosków. Bezpośredni sposób wyrażania tendencji wskazuje na stopień zaangażowania narratora, który swojej oskarżycielskiej pasji nadał formę niezwykle ekspresywną i dynamiczną.

V

Kategoria narratora reportażowego zakłada identyczność podmiotu opowiadającego i autora. W ten sposób następuje jak gdyby podwójna obiektywizacja: materiału faktograficznego oraz podmiotu wypowiedzi. Podkreślaliśmy decydujące znaczenie takiej konstrukcji narracyjnej dla obiektywnych i prawdziwościowych walorów reportażu. Omówione uprzednio utwory charakteryzowała „reporterska” rola narratora za-

¹² J. Putrament: *Ardal walczy — strajk generalny w Lidzie* [w:] *Polskie drogi*, s. 387.

chowującego pewien dystans w stosunku do rozgrywających się wydarzeń i patrzącego na nie z pozycji obserwatora stojącego poza ich obrębem. Narrator ten był naocznym świadkiem, ale nie uczestnikiem-bohaterem przedstawianych zjawisk.

Nie jest to jednak jedyna możliwość występowania reportażowego podmiotu mówiącego. Reportaż międzywojenny bardzo często posługuje się czysto literacką konstrukcją narratora utożsamionego z bohaterem aktywnie uczestniczącym w pisywanym fragmencie rzeczywistości. Zabieg ten z jednej strony służy uwierzytelnieniu opisu — i jest to aspekt reportażowy; z drugiej jednak strony jest chwytem typowo literackim — stanowi przekroczenie granicy między reporterskim opisem faktów na podstawie ich zewnętrznych cech a literackimi możliwościami penetracji psychologicznych. Nie rozszerzając swoich możliwości poznawczych do zakresu „wszechwiedzy” narrator wzbogaca je obserwacjami przeżyć psychicznych na podstawie doznań własnych. Wyróżnienie dwóch aspektów powołania tego typu narratora wiąże się z istnieniem dwu odrębnych sytuacji realizujących poszczególne cele. Znając dokładnie i wielostronnie zjawisko autor wprowadza kategorię narratora tożsamego z bohaterem jako sztuczną konstrukcję fabularną, spełniającą rolę gwaranta prawdziwości wydarzeń. Druga sytuacja jest wynikiem reporterskiej metody dotarcia do prawdy przez zbadanie sprawy z pozycji osoby najbardziej zainteresowanej, a tym samym uwzględnienie możliwie wszystkich punktów widzenia. Typowymi przykładami zastosowania tego rodzaju techniki są reportaże Niny Berg *Szukam pracy*¹³ i Wandy Melcer *Nocuję w przytułku*¹⁴. W obydwu utworach osią kompozycyjną obserwacji jest upodobnienie się reportera do grupy społecznej, która ma być przedmiotem sprawozdania. W reportażu N. Berg poruszającym problem bezrobocia, narratorka jest osobą poszukującą pracy. Akcja obejmuje jednodniowy przebieg starań o posadę nie uwieńczony powodzeniem. Bohaterka relacjonuje kolejne wydarzenia dnia, swoje wędrówki po urzędach, opisuje wnętrza pomieszczeń i spotkanych ludzi. Sygnały tożsamości autor=narrator=bohater występują bardzo wyraźnie zarówno w ramach akcji (ankieta personalna w biurze zatrudnienia, sprawdzająca kwalifikacje petentki), jak i poza nią — w wynurzeniach dotyczących sytuacji osobistej, jednak i w tym wypadku uwidacznia się dystans między bohaterką a doświadczaną rzeczywistością. Jest to jej pierwsze zetknięcie się z problemem, zdecydowanie odbijające się w jej reakcjach. Dominuje w nich uczucie zdumienia dla braku rozwiązań w sytuacjach, które pozornie wydają się nieskomplikowane i łatwe do załatwienia. Dystans

¹³ N. Berg: *Szukam pracy* [w:] *Polskie drogi*, s. 387.

¹⁴ W. Melcer: *Nocuję w przytułku* [w:] *Polskie drogi*.

ten zmniejsza się w refleksji końcowej, gdzie rozpaczliwym i desperackim stwierdzeniem uogólnia narratorka los wszystkich bezrobotnych, z którymi odczuwa silne powinowactwo.

„Zgłaszać się, mówi urzędniczka, a nie zgłosić się. To znaczy przychodzi, przyłaź tu codziennie, Bezrobotny Człowieku, a czy to bezskuteczne przychodzenie potrwa dzień czy rok, czy dwa lata, ty powinieneś przychodzić tak długo, dopóki twoje osłabione nogi mogą nosić wygłodniały i wyczerpany organizm. Wstawaj rano i leć do biura z nadzieją w sercu, i wychodź, stamtąd krokiem starca po usłyszeniu tej samej ciągle odpowiedzi: nic nie ma.”¹⁶

Narratorka reportażu *Nocuję w przytułku* w celu poznania nędzy w jej natragiczniejszym wymiarze wciela się w rolę bezdomnej. Efektem tego eksperymentu jest — niekiedy aż drastyczne w swej sugestowności — studium rozkładu osobowości ludzkiej, pozbawionej materialnych podstaw egzystencji, którego naturalistycznych inspiracji nie trudno zidentyfikować. I tu jednak identyczność sytuacji narratorki z opisywaną grupą społeczną jest pozorna; reporterka tylko raz jeden nocuje w przytułku; jej sytuacja sprawia, że zachowane zostały wszelkie psychologiczne racje dystansu, zewnętrznego punktu widzenia. Powstał pozornie beznamiętny opis, rejestrujący reakcje, oskarżycielski w swej ogólnej wymowie.

Tożsamość narratora i bohatera w dwu ostatnich przykładach realizuje próbę spojrzenia na fakty z pozycji obserwatora znajdującego się w identycznej w danym momencie sytuacji z przedmiotem jego obserwacji. Przykładami wprowadzenia takiej tożsamości w roli konstrukcyjnego czynnika uwierzytelnienia zdarzeń są zawarte w omawianej antologii utwory Fr. Gila *Świadectwo dojrzałości i karta na broń*¹⁶ oraz Z. Uniłowskiego *Dzień rekruta*¹⁷.

Franciszek Gil nadał swemu reportażowi bardzo interesującą konstrukcję fabularną. Utwór ma formę podania skierowanego do Starostwa Grodzkiego we Lwowie z prośbą o udzielenie zezwolenia na posiadanie broni, w związku z wstąpieniem na I rok studiów w Uniwersytecie Jana Kazimierza. Motywacja tej prośby zawiera właściwą relację o sytuacji na uniwersytecie lwowskim w latach poprzedzających wybuch II wojny. Szerząc atmosferę terroru i nienawiści bojówki młodzieży endeckiej czynnie rozprawiła się tam ze swoimi przeciwnikami politycznymi. Autor odwołuje się do konkretnych wypadków pobicia i zamordowania studentów żydowskich lub występujących w ich obronie kolegów, uściślając te dane konkretnymi nazwiskami, datami, opisaniami przebiegów starć. Wobec braku reakcji ze strony władz uczelni,

¹⁶ Berg: *op. cit.*, s. 49.

¹⁶ F. Gil: *Świadectwo dojrzałości i karta na broń* [w:] *Polskie drogi*.

¹⁷ Z. Uniłowski: *Dzień rekruta* [w:] *Polskie drogi*.

a nawet występowania objawów aprobaty dla tego rodzaju ekscesów, student uczęszczający na zajęcia do tej uczelni powinien posiadać broń, aby móc ją wykorzystać w razie potrzeby do obrony własnej. Swoje obawy dotyczące stanu zagrożenia zdrowia i życia na terenie uczelni petent popiera oficjalną dokumentacją rzeczników państwowych, potwierdzającą te dane. Podanie zostaje zaopatrzone we wszelkiego rodzaju znamiona, nadające mu charakter urzędowego dokumentu: utrzymane jest w specyficznym stylu, zawiera podpis, datę, wzmiankę o załącznikach. Materiał faktograficzny przytoczony niezwykle dokładnie ujęty został w konstrukcję fabularną, która dość jednoznacznie kwalifikuje tę formę do zjawisk literackich. Nie zachodzi tu nawet identyczność narratora i autora, jeżeli nie brać pod uwagę tożsamego nazwiska firmującego podanie.

Podobne zjawisko zachodzi w utworze Zbigniewa Uniłowskiego. Narrator w tym opowiadaniu staje się przede wszystkim bohaterem. Pisarz wcale nie podkreśla, że ów nieszczęśliwy rekrut to właśnie Zbigniew Uniłowski, chociaż bez trudu możemy w jego sylwetce odnaleźć sporo rysów autobiograficznych (literat itp.). Konstrukcja narratora — jak się zdaje — nie pozostaje bez znaczenia dla naszej tezy o „nieprzynależności” utworu do form reportażowych. *Dzień rekruta* nie mieści się w poetyce reportażu jako gatunku jeszcze z tego względu, że z materiału rzeczywistości realnej stworzył Uniłowski autonomiczny obraz literacki, nie zaś wyłącznie sprawozdanie z życia koszarowego. Autobiograficzny charakter opowiadania utożsamiono z reportażem, nie bacząc, że autor wcale nie manifestuje dokumentarnego charakteru utworu: rezygnuje z określenia miejsca akcji — nazwy jednostki wojskowej, prawdziwych nazwisk oficerów i podoficerów czy innych sygnałów, które stwarzałyby przynajmniej pozory możliwości weryfikacji komunikowanych faktów. Wprowadza natomiast obce strukturze reportażu elementy snu (początek opowiadania) i do maksymalnych granic fabularyzuje tok narracji.

W obydwu utworach komentarz odautorski włożony jest w usta bohaterów, którzy wyrażają go w sposób bezpośredni lub w formie niewypowiedzianych refleksji oceniających zjawisko. Ten sposób interpretowania rzeczywistości należy również do literackich metod wyrażania tendencji.

VI

Metoda konstruowania centrum orientacji niezależnego od sytuacji narratora stanowi podstawę wyróżnienia grupy utworów, w których funkcja narratora ograniczona jest tylko do prezentowania rzeczywistości. Taka sytuacja w reportażu jest w ogóle niemożliwa, ponieważ

kategoria pośrednika w przekazywaniu zdarzeń tkwi immamentnie w strukturze tego gatunku. Poza tym w epice dziewiętnastowiecznej konstrukcja narratora abstrakcyjnego, ukrytego za płaszczyzną fabularną, wiąże się ze sprawozdawczo-informacyjnym celem narracji¹⁸, podczas gdy w wypadku reportażu omawianego okresu dominują elementy interpretacyjno-oceniające i mimo nieobecności pośrednika komentarz odautorski realizuje się zawsze wyraźnie. Jako materiał ilustracyjny mogą tu służyć utwory G. Jareckiej *Święto i Okrucieństwo*, Z. Goździejewskiej *Wyplata*, A. Olchy *Paka* czy A. Degala *Konkwistadorzy z ulicy Bonifraterskiej*.¹⁹

W wymienionych utworach centrum zainteresowania stanowi człowiek i jego sytuacja. Problem przedstawiany jest tu w ścisłym związku z jego konsekwencjami dla losu jednostki, przepuszczony zostaje niejako przez filtr jej doświadczeń i oddziaływań. Jest to typowo literacki punkt wyjścia charakteryzujący się nie tylko literackim przedstawieniem postaci, ale również literackim „krecjonizmem”, ponieważ w żadnym z wymienionych utworów nie występują realne i konkretne osoby postawione w realnych i konkretnych sytuacjach, lecz ich fikcyjne uogólnienia. Postać centralną każdego reportażu poznajemy za pośrednictwem kilku epizodów, budowanych na ogół w sposób dramatyczny, w czym łatwo dostrzec pokrewieństwo z klasyczną nowelistyką. Wszystkie te epizody łączą się w łańcuch logiczny, o którym trudno byłoby wyrokować, czy ma charakter wyłącznie „porządkujący”, problemowy, czy też służy stopniowaniu ekspresji literackiej. Te dwa aspekty konstrukcji wiążą się ze sobą w sposób nierozdzielny. Powstaje dzięki temu coś na kształt nowel, które opierając się na uogólnionym materiale autentycznym, demonstrują swą tezę poprzez silnie spointowane losy jednej postaci.

VII

Omówimy jeszcze jeden sposób występowania komentarza realizującego się przez dobór obrazów. Treścią reportażu Jana Brzozy *Beton*²⁰ jest opis pracy na budowie, przy betonowaniu stropów. Autor ukazuje sytuację bezosobową, w formie relacji w trzeciej osobie narratora wszechwiedzącego. Narrator jest nieujawnionym i nieokreślonym obserwatorem konsekwentnie przedstawiającym ludzi jako przedmioty na pod-

¹⁸ M. Jasińska: Narrator w powieści [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967.

¹⁹ G. Jarecka: *Święto, Okrucieństwo*; Z. Goździejewska: *Wyplata*; A. Olcha: *Paka*; A. Degal: *Konkwistadorzy z ulicy Bonifraterskiej* [w:] *Polskie drogi*, Warszawa 1962.

²⁰ J. Brzoza: *Beton* [w:] *Polskie drogi*.

stawie czysto zewnętrznych cech i zachowań. Utwór nie zawiera elementów publicystycznych, pozbawiony jest sytuacji fabularnej, stanowi tylko obraz wyteżonej, gwałtownej pracy. Ukazuje walkę człowieka z potężną i oporną materią, przy czym najbardziej fascynuje autora praca. Głównym komponentem konstrukcyjnym jest tempo, rytm działania, który maszyna narzuca robotnikowi. Uzyskuje się go przez niezwykłą ekspresję słowa, stosowanie zdań pojedynczych, równoważników, powtórzeń, onomatopei, aliteracji. Człowiek pozostaje w cieniu, jest bezosobowy, bezszktałtny, uwielokrotniony. Powtarza się w szeregu takich samych wyuczonych gestów i ruchów. Bohaterem pierwszoplanowym jest praca. W ten sposób realizuje się sens utworu — ukazanie wyzysku robotników, pozornie bez żadnego komentarza. Na tym tle uderza znamienna pointa wyrażająca błogosławieństwo wykonywania morderczej pracy w porównaniu z losem bezrobotnych.

W reportażu Brzozy widać próbę realizacji założeń *Lefu*, przeciwstawienia się oficjalnym kierunkom prozy poprzez stworzenie nowego typu bohatera: rytmu i tempa pracy. Zaangażowanie ideowe uwydatnia się w sposób całkowicie literacki, przez obrazowanie, wybór i odpowiednie kojarzenie faktów. Osoba reportera nie istnieje; utwór jest zupełnie zobiektywizowaną relacją. Granica między reportażem a prozą realistyczno-opisową została tu zatarta całkowicie.

VIII

Na zakończenie rozważań analitycznych należałoby zwrócić uwagę na dwa utwory, których znikomy stopień nasycenia elementami publicystyki uniemożliwił zakwalifikowanie ich do omówionej grupy utworów, a które również nie mogą być zaliczane do form reportażowych. Są to szkice M. Dąbrowskiej *Tydzień w Lubelskiem* i Z. Nałkowskiej *Polskie drogi*.²¹ Cechą wspólną tych utworów jest motyw podróży, który zapewne zdecydował o włączeniu ich do twórczości reportażowej. Jakkolwiek element podróźniczy stanowi podstawowy wyznacznik pewnego typu reportażu, to w tych utworach został pozbawiony swojej zasadniczej funkcji organizującej konstrukcję fabularną. Informacyjno-poznawczy cel relacji z podróży został tu zastąpiony dominacją elementów refleksyjnych spowodowanych zmianą miejsca i otoczenia.

Utwór Dąbrowskiej jest opisem podróży oraz tygodniowego pobytu na lubelskiej wsi. Zasadniczą cechą tego opisu jest nadrzędność kategorii narratora determinująca konstrukcję utworu oraz jego horyzont poznawczy. Narratorka jest współuczestniczką zdarzeń, jej relacja do

²¹ M. Dąbrowska: *Tydzień w Lubelskiem*; Z. Nałkowska: *Polskie drogi* [w:] *Polskie drogi*.

tyczy kręgu zjawisk znajdujących się w najbliższym zasięgu poznawczym (to co widzi, z czym się musi zetknąć, co wie z relacji ludzi, z którymi się kontaktuje) i to jest źródłem jej wiedzy o faktach. Subiektywizm w przedstawianiu rzeczywistości uwydatnia się brakiem proporcji między zewnętrznymi faktami a osobistą sytuacją narratorki oraz przewijającym się komentarzem oceniającym. Ten sposób widzenia faktów ma charakter pamiętnikarski, utwór odbiera się jako szczegółowy dziariusz podróży. Właściwości te podkreśla także duży dystans czasowy między sytuacją narracyjną i fabularną. Dystans ten wyczuwa się w obojętnym sposobie prezentacji zdarzeń, bez jakiegokolwiek zaangażowania emocjonalnego, które mogło ulec przytłumieniu perspektywą czasu. Perspektywa ta dość wyraźnie zarysowuje się w pewnym momencie, gdy na zasadzie skojarzenia pojawia się refleksja oddalona czasowo od zdarzeń, które ją wywołały.

„Tymczasem dzień zrobił się cudownie piękny. O siódmej odjechałyśmy wronym konikiem Świzzera, dziękując z serca za gościnę. Minęłyśmy niebieskie domki z podcieniami, siedzibę pracowitych Krasów, Miazgów, Dudków i Sajów. Minęłyśmy olbrzymie żurawie drapiące niebo, ulice, leżące miękko i cicho pod orzechowym cieniem — piwonie i orliki, wyglądające zza płotu — staroświeckie bramy ślicznej roboty, rozpostarte pod gontowym daszkiem. I spod lipy, stojącej na rozstaju wyjechałyśmy w opite nocnym deszczem pola — na gładziutką, zawianą szafirowym powietrzem szczybrzeszyńską szosę.

W cztery miesiące potem brat Wandy odebrał sobie życie.”**

Wszystkie cechy tego utworu sytuują go na zdecydowanie innej niż reportażowa płaszczyźnie. Rozbieżność z wymaganiami poetyki reportażu zaznacza się już w kwestii zasadniczej — w stosunku do faktów, które są autentyczne, ale nie stanowią centrum zainteresowania autorki skoncentrowanej na utrwaleniu własnych wrażeń z pobytu.

Podobnie jak utwór Dąbrowskiej szkic Nałkowskiej również nacechowany jest subiektywizmem. Jednak opis nic nie znaczącej miejsciny u Dąbrowskiej pełni inną funkcję niż owiany bogatą tradycją historyczną Nowy Sącz Nałkowskiej. Tam — służy on tak charakterystycznej dla autorki *Gwiazdy zarannej* rejestracji przejawów życia we wszelkich jego odmianach; natomiast dla Nałkowskiej pobyt w Nowym Sączu stał się przygodą intelektualną spowodowaną niezwyklej scenarią. Historia ewokowana na każdym kroku sprzyja rozmyśleniom na temat kultury, sztuki, ludzkiego losu. Przesycenie intelektualizmem powoduje, że nawet pojawiające się w utworze problemy społeczne (nędzarka handlująca wyrobami drewnianymi na ulicy) potraktowane zostały marginesowo — funkcjonują jedynie jako element opisywanego tła. Operowanie opisem i refleksją stanowi o statyczności utworu, pozbawieniu go momentów dramatycznych nie tylko w sensie spięć konfliktowych,

** M. Dąbrowska: *Tydzień w Lubelskiem*, s. 77.

ale i w dosłownym — ruchu działania, akcji. Zdynamizowanie ujawnia się w warstwie intelektualnej. Zaskakuje czytelnika rozległością porównań i analogii, zmusza do myślenia. Autentyczne, prawdziwe jest w nim tylko miejsce twórczego zamysłu. Już bowiem opis miasta jest tak nasycony elementami subiektywnymi, że przestaje pełnić funkcję przewodnika, a staje się pretekstem do rozmyślań. Czynnikiem łączącym poszczególne ogniwa i epizody staje się miejsce jako punkt wyjścia i refleksja jako istotna treść i punkt docelowy zamierzenia autorskiego.

IX

Wnioski z dokonanych analiz unaocniają dosyć wyraźnie elastyczność i niesprecyzowany charakter pojęcia „reportaż”, funkcjonującego w dwudziestolecu międzywojennym. Odnosi się wrażenie, że konkretne wymagania rzeczywistości, widząc w literaturze narzędzie społecznego oddziaływania, powołały do życia tę formę twórczości dużo wcześniej niż zdążyły się ustalić jej wyznaczniki strukturalno-gatunkowe. Eksponowano w niej zasadniczą cechę — tożsamość stosunku obrazu świata zewnętrznego do jego wersji odtworzonej w utworze literackim. Dzięki tej właściwości reportaż w oczach pisarzy posiada ogromną moc oddziaływania i tym samym może stanowić tak postulowaną w programach formę „literatury stosowanej”. Realizując ten aspekt w twórczości zastępują fikcję fabularną materiałem faktograficznym, nie eliminując jednak innych sposobów oddziaływania literackiego poprzez stylistykę czy kompozycję. Tak więc nie zmieniają literackiej struktury utworu, lecz wzbogacają ją o warstwę dotychczas nie uwzględnianą. Wyzyskanie konstrukcji narratora — współuczestnika jako gwaranta tej prawdziwości zdarzeń nie jest w historii literatury zabiegiem nowym. Element unaocnienia fabuły w roli czynnika uwierzytelnającego służył zwiększeniu sugestywności już w osiemnastowiecznej powieści.

Nawiązanie do tej tradycji historycznoliterackiej przy omawianiu okresu międzywojennego, nie jest przypadkowe. Wydaje nam się, że znaczenie tych okresów w dziejach literatury jest równej wagi; podobnie jak wiek XVIII formował nowy rodzaj epiki nieporadnej i niekształtnej początkowo, a zajmującej naczelną pozycję w hierarchii twórczości pisarskiej już w wieku następnym, tak literacką zasługą lat międzywojennych będzie „pasowanie” dziennikarskiego „neofity” na gatunek *sensu stricto* literacki.

РЕЗЮМЕ

Развитие очерка в междувоенный период положило начало литературно-критической дискуссии вокруг проблемы, рассматриваемой в

пределах жанра или творческого метода. Многоаспектный характер проблемы, разнообразие взглядов и неточная терминология часто приводили к недоразумению. Эпитетом „очерковый“ наделялись кроме произведений, отвечающих требованиям поэтики этого жанра, и те формы, которые только использовали фактографический материал вместо художественного вымысла. Знаменательным свидетельством этих тенденций является антология междувоенного очерка „Польские дороги“, в которой согласно предпосылкам редакции были собраны самые значительные произведения этого жанра. Большая же часть собранных в антологии произведений не укладывается в категориях очерка, а недоразумение, возникшее из зачисления их к этому жанру, является результатом смешения жанровых понятий с элементами художественной техники.

На основе иллюстрирующего материала в работе обсуждаются главные признаки этих псевдоочерковых произведений, которые свидетельствуют о их принадлежности к традиционной эпике: проникнутый субъективностью способ использования фактографического материала, роль авторского комментария, специфическая категория рассказчика.

Выводы из проведенных анализов свидетельствуют о эластическом, неточном характере понятия „очерк“, функционировавшего в период междувоенного двадцатилетия. Создается впечатление, что конкретные требования действительности создали эту форму значительно раньше, чем установились ее структурно-жанровые признаки. На первый план в ней выдвигался основной признак: тождественность между отношением образа внешнего мира к его версии, воспроизводимой в произведении, благодаря которой очерк получил возможность общественного воздействия и мог быть так часто требуемой в программах „прикладной литературой“. Реализуя этот аспект в творчестве, писатели подменяют художественный вымысел фактографическим материалом, не исключая, однако, и других способов художественного воздействия (при помощи стилистики или композиции). Таким образом, писатели не изменяют структуру произведений, но обогащают ее до сих пор не учитываемым художественным пластом.

R É S U M É

Le développement du reportage dans la période d'entre les guerres a initié une discussion des critiques littéraires sur le problème considéré dans les catégories du genre ou de la méthode créatrice. Le caractère de ce problème, ayant plusieurs aspects, la diversité des positions et la terminologie imprécise étaient souvent la cause de fréquents malenten-

du. L'épithète „reportage” — à côté des oeuvres remplissant les exigences de la poésie de ce genre — se rapportait aussi à ces formes qui se servaient simplement de matériel factographique à la place de la fiction littéraire. Un témoignage caractéristique de ces tendances est présenté par l'anthologie du reportage de cette époque, intitulée *Polskie drogi (Chemins polonais)*, contenant — selon les principes de leur rédaction — les positions les plus typiques de ce genre. La plupart d'eux n'entre pas dans les catégories de reportage, et le malentendu au sujet de leur qualification à ce genre littéraire est la conséquence de la confusion des notions de genre avec les éléments de la technique artistique.

Se fondant sur le matériel d'exemples, l'auteur a présenté les traits caractéristiques de ces ouvrages étant des quasi-reportages. Ces traits qui permettent de les compter aux oeuvres épiques traditionnelles ce sont : la façon subjective de se servir du matériel factographique, le rôle du commentaire d'auteur, la catégorie spécifiquement façonnée du narrateur.

Les conclusions des analyses faites permettent de constater l'élasticité et le caractère imprécis de la notion de „reportage”, actuelle dans la période en question. On a l'impression que les exigences concrètes de la réalité aient construit cette forme beaucoup plutôt que ne se sont fixées ses désignations de structure et d'espèce. On y exposait le trait fondamental — l'identité du rapport de la présentation du monde extérieur à sa version reproduite dans l'ouvrage, grâce à laquelle le reportage augmentait sa force d'influence sociale et pouvait devenir une forme de „littérature appliquée”, si postulée dans les programmes. En réalisant cet aspect dans l'oeuvre, les écrivains remplacent la fiction de fable par le matériel factographique, sans éliminer pourtant d'autres façons d'influence littéraire, par la stylistique ou la composition. Ainsi donc, ils ne changent pas la structure littéraire de l'oeuvre, mais ils l'enrichissent y ajoutant une couche jusqu'alors non envisagée à un tel degré.