

MAGDALENA HORODECKA
Uniwersytet Gdański*

Monologowa forma reportażowa Swietłany Aleksijewicz. Reprezentacja bliskiego Innego w *Czasach secondhand*

Monologue in Literary Journalism by Swietlana Aleksijewicz.
Representation of Close Other in *Second-hand Time*

Abstract

This article proposes an analysis of the Soviet people' image in *Second-hand Time* by Svetlana Alexievich. It discusses the category of the "close Other" (Czapliński). Particular attention is paid to the role of the aesthetics of spontaneity (Czermińska). The techniques of narrative polyphony (Bachtin) were also described. The article proposes the hypothesis, that the motivation of this model of narrative is strengthening the characters' point of view. Simultaneously the reporter appears as involved in the process of transformation of witnesses' consciousness. Reportage thus seems to be a genre which is not only reproducing the story, but also has the performative power. One of its aspects is the psychotherapeutic function of the textual and metatextual communication. The image of the Other in the text thus appears as an identity in the process, which can be seen as an antiorientalist strategy of the narrator.

* Katedra Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej, Instytut Filologii Polskiej
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Wita Stwosza 55, 80–308 Gdańsk
e-mail: horodecka@ug.edu.pl

Reportaż jest gatunkiem o wysokim interkulturowym potencjale (Hejmej 2013: 206). Jego rola jako medium komunikacji między kulturami zdaje się umacniać na początku XXI wieku, o czym świadczy zarówno przyrost publikacji opatrywanych tą kwalifikacją genologiczną, jak i niesłabnące zainteresowanie czytelnicze. Przyznanie w 2015 roku po raz pierwszy w historii literackiego nobla za reportaż stanowi nie tylko kolejną formę awansu tej pogranicznej formy (Grochowski 2014: 123). Jest także momentem, w którym jej monologowa odmiana zostaje zaprezentowana na szeroką skalę, podlega licznym translacjom, dyskusji krytycznoliterackiej, zwraca uwagę międzynarodowej społeczności odbiorców, w tym innych reporterów. Wyróżnienie Swietłany Aleksijewicz może przyczynić się do paradygmatyzacji stosowanej przez nią formy reportażu, istotna wydaje się więc analiza wybranych technik narracyjnych pisarki, które — choć noszą oryginalny rys — wpisują się w tradycję gatunku, dla którego konstytutywne są różne, w tym monologowe, formy prezentowania głosu świadków (Czermińska 2003: 12).

Interesować mnie będzie w tym szkicu interkulturowa perspektywa lektury, dlatego analizie poddałam wątek reprezentacji Innego wyraźnie rysujący się w utworze *Czasy secondhand. Portret czerwonego człowieka* (Aleksijewicz 2015b). Zachodzi tu bowiem, ważna dla interkulturowego ujęcia, dynamika bezpośredniego, interpersonalnego kontaktu między reporterką a jej bohaterami, która skłania do podjęcia rozważań nad studium przypadku (Hejmej 2013: 201) i opisanie sposobu tekstowego mediatyzowania poprzedzających zapis doświadczeń, spotkań, interakcji (Nycz 2012).

Proponuję hipotezę, iż ważną dla sposobu opisu podjętego zagadnienia jest zarówno monologowa forma reportażu Aleksijewicz, jak i pozycja, z jakiej mówi podmiot autorski. Ową pozycję określić można jako kondycję „bliskiego Innego” — oscylującą w tekście pomiędzy dystansem i doświadczeniem wspólnoty z bohaterami. Przypomnijmy, że pojęcie to na polskim gruncie stosował między innymi Przemysław Czapliński, analizując reportaże Ryszarda Kapuścińskiego (Czapliński 2008: 273–292). Badacz wskazuje, że w twórczości autora *Szachinszacha* dominują spotkania z dalekimi Innymi, przedstawicielami „mocnych różnic” — odległych kultur, ras i religii. Bliskiego Innego określa zaś jako człowieka tej samej rasy, często tego samego narodu i wyznania, a jednak Innego (Czapliński 2008: 287).

Twórczość Swietlany Aleksijewicz to zróżnicowany, wieloletni projekt reporterski, w swojej istocie jednak — zaskakująco koherentny, koncentruje się bowiem wokół pytania o doświadczenie zła w jego różnorodnych postaciach (Wójcińska 2015: 149). Z tym pytaniem zaś nierozzerwalnie w twórczości reporterki związane jest zagadnienie wolności — jej ograniczeń i wyzwań. Tym samym dostrzec można w jej projekcie niefikcjonalnego pisarstwa zainteresowanie problematyką filozoficzną. Skupiona na zewnętrżności świata przedstawionego epistemologia dziennikarskiego gatunku łączy się tu bowiem z perspektywą etyczną. Ta zaś staje się kontekstem proponowanej przez Aleksijewicz antropologii *homo sovieticus*.

Sama Aleksijewicz jako podstawowy kontekst swojej twórczości wskazuje sowiecką ideologię i *praxis* (Aleksijewicz 2001b: 13). Zaznaczyć trzeba w tym miejscu, że powracająca w tekście formuła „ludzi sowieckich” to konstrukt unifikujący różnorodne nacje i kultury, które złożyły się na obszar byłego Związku Radzieckiego. Jest ona jednak obecna w historiografii (Heller 1989), staje się także wiodącą dla eksploracji samej Aleksijewicz. Podkreślimy jednak, że wśród rozmówców Aleksijewicz zdecydowanie dominują Rosjanie (choć zdarzają się także przedstawiciele innych nacji — np. Białorusini czy Ukraińcy).

Na dominację wątku sowieckiego i postsowieckiego w pisarstwie Aleksijewicz zwracali uwagę liczni badacze i krytycy literaccy. Joanna Bernatowicz zauważa, że autorka portretuje naiwność człowieka sowieckiego, zarazem okazując głębokie zrozumienie dla jego kondycji. Wpisując zebrane głosy w emotywną poetykę nawiązuje do tradycji rosyjskiego mesjanizmu (Bernatowicz 2014). Z kolei francuska tłumaczka pisarki Sophie Benech podkreślała, że *Czasy secondhand* przynoszą pogłębiony obraz „ludzi radzieckich”, czyli mieszkańców i potomków obszaru byłego ZSRR (Benech 2015). Zdaniem Benech utwór zachęca do pokonywania uprzedzeń, klisz i obiegowych opinii. Wypowiedzi te zdają się iść w różne strony, prowokują trudne do rozstrzygnięcia pytanie, na ile monolityczny jest obraz ludzi sowieckich (w tym Rosjan) konstruowany przez białoruską pisarkę.

Dla prowadzonych tu rozważań istotne okażą się wybrane zagadnienia i pojęcia teorii literaturoznawczej Michaiła Bachtina. Kluczowe dla wyjaśnienia estetyki reportażu Aleksijewicz są między innymi socjologiczna teoria dzieła literackiego, teoria powieści polifonicznej i kategoria egzotopii — przypomniana i na nowo zinterpretowana przez Ryszarda Nycza (Nycz 2015). Powrócę w dalszej części rozważań do dwóch pierwszych teorii, teraz zaś przybliżę nawiązującą do myśli Bachtina koncepcję Nycza, okazuje się ona bowiem funkcjonalna w opisie strategii reprezentacji Innego w *Czasach secondhand*. Nycz proponuje swoistą wariację formuły „bliskiego Innego”, przekształcając ją w kierunku myślenia o tej relacji w trybie *Inny jak ja*. Jego rozważania idą w stronę pytania o nowy profil badania w tekście relacji międzykulturowych (po kryzysie poetyki relatywizmu kulturowego i multikulturalizmu). Badacz eksponuje ten aspekt relacji ja-Inny, który może prowadzić do pogłębienia naszej samoświadomości. Rozumie ją nade wszystko jako krytyczne samopoznanie własnej wspólnoty i siebie dzięki zajęciu zewnętrznego punktu widzenia i skonfrontowaniu go z wewnętrznym obrazem nas samych. Wydaje się, że między innymi właśnie w takim celu Aleksijewicz opisuje Innych-Rosjan, którzy tak bardzo przypominają autorce własne doświadczenia, a zarazem pozwalają głębiej je przemyśleć. Prowadzi to jednak do paradoksalnej sytuacji, w której wytwarza się linia porozumienia międzyludzkiego i międzykulturowego, a zarazem — skrywane w tekście głównym — poczucie dystansu. Jego śladami są ironiczne formuły tytułu książki i jej poszczególnych rozdziałów (np. *Pociecha w apokalipsie*; *O pięknie dyktatury i o tajemnicy motyla w cemencie*; *Uroki pustki*).

Ów ambiwalentny proces oscylowania między bliskością i świadomością odmienności dokonuje się w niewielkim stopniu na oczach czytelnika, bowiem Aleksijewicz chce prezentować nade wszystko swoich bohaterów, redukując do minimum własny głos. Jawi się jako „zbieracz historii” (Żak 2015), a sama o sobie mówi, że powoli zamienia się w jedno wielkie ucho ukierunkowane na słuchanie drugiego człowieka (Aleksijewicz 2015c). Jej strategię narracyjną określić można jednak, posługując się terminem Krzysztofa Kąkolewskiego jako *obecną nieobecność* (Kąkolewski 1983). W rozważaniach na temat estetyki faktu ten dziennikarz a zarazem teoretyk literatury niefikcjonalnej wyróżniał bowiem kilka ról reportera — podkreślając, iż najczęściej jest on obserwatorem, uczestnikiem, świadkiem lub rekonstruktorem zdarzeń. Aleksijewicz w *Czasach secondhand* daje preferencję obserwacji, słuchaniu i konstruowaniu reportażu z wybranych przez nią fragmentów nagromadzonych opowieści. W prologu reportażu pisarka najpierw wprowadzie wykonuje gest autobiograficzny ujawniający jej uczestnictwo w temacie („czy to byliśmy naprawdę my? Naprawdę ja?”, s. 9), potem jednak z d a j e się znikać czytelnikowi z oczu. Jako narratorka nade wszystko słucha, oddaje głos świadkom-subnarratorom. Reporterka komponuje tekst, łącząc kolejne monologi w dość niespójny zbiór. Śladem jej obecności stają się ograniczone do minimum komentarze autorskie (oznaczone kursywą), montaż, wypowiedzi parentetyczne określające zachowania niewerbalne postaci oraz nadawanie monologom tytułów. Trudniej zaś dostrzec inne jej strategie kompozycyjne czy wyraźnie zaznaczony autorski punkt widzenia. Nie ukrywa jednak (np. w udzielanych wywiadach), że dąży do prezentacji tych fragmentów usłyszanych historii, których nie obciąża, jak to określa, perspektywa banału, rozumianego przez nią jako skupienie na detalach nieistotnych z punktu widzenia fundamentalnych pytań egzystencjalnych. Nie jest jednak do pogodzenia teza o ilustrowaniu „sposobu myślenia zwykłych ludzi” w tej prozie ze świadomością, iż nagrane przez autorkę monologi zostały poddane zaawansowanej redakcji i selekcji. I nie chodzi tu o naturalne zabiegi upłynniania żywej mowy w trybie jej narracyjnego zapisu, ale o wybór zarówno owych *niebanalnych* rozmówców i *niebanalnych* fragmentów ich opowieści. Nie odbieram przy tym autorce prawa do takiej selekcji, raczej stoję tu na stanowisku większej ostrożności w deklarowaniu mocno uogólniających tez krytycznoliterackich o ilustracyjnym czy wręcz mimetycznym charakterze wglądu w mentalności ludzi krajów postsowieckich portretowanych w tej prozie (Żak 2015).

Mimo tego zastrzeżenia *Czasy secondhand* można czytać zarówno jako próbę wspólnego portretu pewnej zbiorowości, jak i rekonstrukcję projektu *homo sovieticus*. Nie pomijajmy jednak — w perspektywie egzotopii — obecności w tym utworze ukrytego obrazu świadomościowej i światopoglądowej przemiany samej Aleksijewicz. Jak już wspomniałam — tekst i autorka zdają się komunikować nam coś zupełnie przeciwnego, zachęcając, by słuchać tylko „chóru głosów”, pomijając rolę dyrygenta i reżysera reportażowych monodramów. Tymczasem w przypadku tej twórczości konstrukcja bohatera oraz całej kolekcji monologów staje się medium, które pozwala odtworzyć autorską sygnaturę.

Legitymizacja świadectwa

Kwestia obecności wątków autobiograficznych w reportażu wzbudza liczne dyskusje. Czasem uznawana jest za niepotrzebne eksponowanie siebie w tekście, w innych ujęciach traktuje się autobiografizm jako strategię uwiarygadniającą głos narratora-reportera. Joanna Jeziorska-Haladyj postrzega ten aspekt twórczości Hanny Krall (która podobnie jak

Aleksijewicz stosuje oszczędne autokomentarze) jako celowe ujawnianie osobistej perspektywy stanowiące w tekście rodzaj legitymizacji świadectwa. Ślady autobiograficzne w reportażu są zdaniem badaczki gwarancją naoczności, pozwalają odbiorcy łatwiej przyjąć to, co w opisywanych historiach niezwykle (Jeziorska-Halady 2013: 119). Z pewnością zbliżoną funkcję pełni autokomentarz w *Czasach secondhand*, szczególnie, iż wielokrotnie powraca tu motyw nieprzekładalności sowieckiego doświadczenia. Aleksijewicz napisze: „Snulałam wspomnienia razem ze swoimi bohaterami. Ktoś z nich powiedział: »Tylko człowiek radziecki może zrozumieć człowieka radzieckiego«” (Aleksijewicz 20015b: 9). Wylania się z tej wypowiedzi cecha opisu „człowieka sowieckiego”. Konstrukcja ten nie pozwala się zdaniem Aleksijewicz poznać w trybie wyłącznie apriorycznym. Wymaga uczestnictwa, bliskości z tymi, o których pisze dziennikarz. Owa perspektywa wewnętrzna, na którą skazuje reporterkę doświadczenie biograficzne staje się atutem, wzmacnia jej wiarygodność w opisie podjętego tematu. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które proponuję określić jako empatyczny paradygmat rzetelności dziennikarskiej. Śladem tej strategii jest psychologiczny potencjał tej prozy reportażowej, który płynnie łączy się z socjologizującymi i filozoficznymi aspiracjami autorki.

By lepiej zrozumieć pozycję, z jakiej zabiera głos narratorka *Czasów secondhand*, przybliżyć trzeba kwestię tożsamości Swietłany Aleksijewicz. Urodzona w 1948 roku w Stanisławowie reporterka jest córką nauczycieli, Białorusina¹ i Ukrainki. Jej dzieciństwo i młodość oraz ważna część pracy zawodowej przypadła na czasy Związku Radzieckiego. W prologu *Czasów secondhand* zaznacza autokrytycznie swoją pozycję partycypacji, a zarazem wyraża dystans wobec projektu antropologicznego *homo sovieticus*: „Wydaje mi się, że znam tego człowieka, że jest mi bliski, że jestem jego sąsiadką, przeżyłam wiele lat tuż koło niego. Ten człowiek to ja” (Aleksijewicz 20015b: 7). Akcentując w prologu własną partycypację, podkreśla wspólnotę doświadczeń, eksponuje podobieństwo, a zarazem ostrożnie sygnalizuje swój obecny punkt widzenia. Komunikuje go tkanka intertekstualna pierwszego rozdziału: użycie cytatów z wypowiedzi Zinowjewa, Lenina i Trockiego (Aleksijewicz 20015b: 9). Pozbawione komentarza wypowiedzi niejako samoczynnie ujawniają wybrane cechy reaktywowanego na oczach reporterki systemu, który na początku XX wieku zniewolił umysły poprzez konsekwentne niszczenie opozycji, strach, degradację wartości ludzkiego życia. Na przełomie XX i XXI marzenie wielu Rosjan o imperium powraca z nową siłą i legitymizuje polityczne *status quo* (metafora „czasu secondhand”), przybiera postać określaną przez badaczy jako nostalgia społeczeństwa posttotalitarnego (Pronykewycz 2016: 135).

Pierwsze zdania reportażu zdają się jednak przeczyć rozpoznaniu, które wieści tytuł. Reporterka zaslania tu pesymistyczną diagnozę współczesności regionu. Zaczyna od pozyskania czytelnika, w prologu nie ryzykuje mocnych ocen. Co znamienne — inicjalne zdania formułowane są w czasie teraźniejszym i liczbie mnogiej: „Żegnamy się z epoką radziecką. Z **naszym** ówczesnym życiem” (Aleksijewicz 20015b: 7, podkreślenia — M.H.). Chwyt ten przypomina rozwiązanie obecne w *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, który decyduje się na legitymizację swojego głosu poprzez opowieść o własnym bezpośrednim spotkaniu z radzieckim systemem władzy (Kapuściński 1993). Skonstruowanie w prologu *Imperium* dziecięcego narratora ujawnia nie tylko strategię percepcji świata właściwe danemu okresowi rozwojowemu. Staje się także figurą retoryczną — *captatio benevolentiae*.

¹ W *Czasach secondhand* Aleksijewicz wspomina, że ojciec studiował w Mińsku dziennikarstwo (Aleksijewicz 20015b: 11).

Rola narratora przemawiającego głosem dziecka, usprawiedliwia naiwny punkt widzenia, pozyskuje życzliwość czytelnika (Horodecka 2010: 245). Mimo użycia takiego rozwiązania formalnego, podniosły się jednak głosy zarzucające reporterowi orientalizację Rosji i wyższościową perspektywę (Waldstein). Aleksijewicz mogła się obawiać podobnego zarzutu lub choćby pytania o prawo do opisu *homo sovieticus*, którego wcieleniem w jej tekście są nade wszystko Rosjanie. Pytanie to nabiera mocy także w perspektywie około dziesięcioletniego pobytu reporterki na emigracji w krajach zachodniej Europy. Nieobecność na Białorusi czyni ją w większym stopniu osobą z zewnątrz.

Akuszerka świadomości

Wyrażna staje się s k o n s t r u o w a n a przez reporterkę dominanta tematyczna. Powracający na kartach tej twórczości „człowiek radziecki” to pewna kategoria syntetyczna, szczególnie produkt socjalizacyjnych i perswazyjnych zabiegów władzy. Aleksijewicz rozumie ten paradygmat, pamięta okres, kiedy była jego częścią, z drugiej strony jednak — współcześnie sytuuje się w opozycji wobec niego, przeszła bowiem rodzaj przebudzenia. Jego znakiem było bolesne rozczarowanie, które prowadzi reporterkę do doświadczenia najważniejszej dla niej wartości: wolności myślenia. O tym aksjologicznym wektorze świadczy często kierowane do rozmówców pytanie: „czym jest wolność?”. Inaczej odpowiadają na nie w Rosji „rodzice” i „dzieci”, przy czym te określenia stanowią figury dwóch pokoleń o niewspółmiernych przeżyciach: „Ci, którzy urodzili się w ZSRR, i ci, którzy urodzili się po jego upadku, nie mają wspólnych doświadczeń. Są ludźmi z innych planet” (Aleksijewicz 20015b: 13). Mimo że ich reprezentanci odmiennie odpowiadają na ponawiane przez reporterkę pytanie, powraca w prologu autorska diagnoza nieumiejętności zagospodarowania wolności. Ważność tej kategorii w systemie filozoficznym Aleksijewicz ujawnia ironia, z jaką krytykuje obecną sytuację:

No i mamy wreszcie tę wolność! Czy takiej właśnie oczekiwaliśmy? Byliśmy gotowi umrzeć za swoje ideały. Walczyć. A zaczęło się życie „jak u Czechów”. Bez historii. Upadły wszystkie wartości poza wartością życia. Życia w ogóle. Nowe marzenia: zbudować dom, kupić dobry samochód, posadzić agrest... Wolność okazała się rehabilitacją mieszczaństwa, zazwyczaj w Rosji prześladowanego. Wolnością Jej Królewskiej Mości Konsumpcji. (Aleksijewicz 20015b: 12)

Jednak ironia i jawna ocena na kolejnych pięciuset stronach polskiego wydania reportażu znikają z tekstu głównego, reporterka, jak to określa, „schodzi z barykady”, co rozumieć można jako radykalną redukcję widoczności głosu i opinii głównego narratora. Warto przytoczyć motywację, którą przypisuje temu zabiegowi pisarka: „Na barykadzie psuje się wzrok, zawężają się źrenice, świat traci barwy. Staje się czarno-biały” (Aleksijewicz 20015b: 16). Barykada byłaby więc alegorią zajęcia stanowiska, zaangażowania w jego obronę, eksponowania siebie, a nie świadków, do których dociera.

Dla reporterki poszukującej bohaterów do konstruowanej przez siebie opowieści istotna jest ich różnorodność oraz siła przeżywania i narratywizowania doświadczenia sowietyzmu. Kluczowa dla zrozumienia prozy Aleksijewicz staje się więc kategoria (samo) świadomości. Słowo to powraca w jej wypowiedziach autotematycznych, pojawia się także w kontekście sowietyzmu na kartach *Cynkonych chłopców*. To tu pojawia się sugestywne zaprzeczone porównanie: „świadomość nie jest jak legitymacja partyjna, nie można jej oddać do archiwum” (Aleksijewicz 2015a: 284). Tu także reporterka — ze względu na

proces, który jej wytoczono po publikacji reportażu o żołnierzach rosyjskich walczących w Afganistanie, emocjonalnie formułuje oceny oparte właśnie o kryterium świadomości: „Nie przerabiamy swojej przeszłości, zawsze wszyscy jesteśmy ofiarami. Może dlatego wszystko się powtarza (...). Nie mamy doświadczeń z wchodzeniem w siebie, do własnego wnętrza...” (Aleksijewicz 2015a: 289).

Ten brak odsłania jeden z ważnych celów reportażu Aleksijewicz. Autorkę określić można bowiem mianem akuszerki świadomości, a w sposobie jej pracy dostrzec podobieństwo do stosowanej przez Sokratesa metody majeutycznej. Z tą koncepcją związane jest wpisane w tę prozę przekonanie, że prawda rodzi się w dialogu zmierzającym do werbalizacji traumatycznych doświadczeń. W *Cynkowych chłopcach* Aleksijewicz przytacza zdanie, które pada w czasie procesu: „(...) ja przyszłam rozmawiać z matkami. Prosić je o wybaczenie za to, że prawdy nie dało się wydobyć bez bólu” (Aleksijewicz 2015a: 284). Towarzyszenie „rodzeniu prawdy” oznaczać musi pewien styl rozmowy, w którym szuka się sposobu na przekierowanie narracji z trybu powierzchownego relacjonowania doświadczeń i skierowania jej w stronę pogłębionej autoanalizy. Stąd ważność w laboratorium pisarki pytań o charakterze filozoficznym (np. o rozumienie wolności), a także wytrwale otwieranie bohaterów na relacjonowanie sytuacji granicznych. Zgodnie z teorią Karla Jaspersa prowokują one bowiem do stawiania sobie podstawowych pytań o sens egzystencji (Jaspers 1990). W koncepcji Aleksijewicz stanowisko to potwierdza wypowiedź: „(...) poszukuję człowieka wstrząśniętego albo w stanie urzeczenia, dla którego świat jest tajemnicą, nie wszystko jest tak po prostu zrozumiałe (Wójcińska 2015: 153).

Samoświadomość jest jednak także procesem, przebiegającą w czasie interpretacją swojej historii. Niebagatelne znaczenie ma tu język. W tej perspektywie podkreślić trzeba związek pisarstwa Aleksijewicz z tradycją historii oralnej, która zmierza do uruchomienia intersubiektywnych procesów rozumienia, projektowania siebie na kogoś, kto nas słucha, a tym samym intensywniejszego doświadczania własnej podmiotowości (Frank 2002: 44). Z punktu widzenia relacji między autorką a jej rozmówcami ma to istotne znaczenie, gdyż odbiera reporterce pozycję hegemoniczną, oceniającą, przyznającą sobie prawo do uniwersalizowania, uogólniania i syntetyzowania doświadczeń „za kogoś” i w „czymś imieniu”. Aleksijewicz pomaga rozmówcom zinterpretować swoje miejsce w sowieckiej codzienności, narracja staje się dla nich sposobem rozumienia świata. Wobec dużej skali społecznego wstrząsu spowodowanego rozpadem ZSRR, zagubienia indywiduum w nowej rzeczywistości, wysłuchana przez reporterkę opowieść to także najbardziej elementarna forma terapii. Aleksijewicz nie zależy na tym, by podsuwać jakiegokolwiek rozwiązania, wręcz przeciwnie — dąży do ukazania pluralizmu stanowisk i doświadczeń.

Dowodzi tego także intencjonalne eksponowanie zmienności bohaterów, które ujawnia się np. w rozdziale *O staruszcze z kosą i pięknie dziewczynie*. Jego strukturę tworzą dwa rozbudowane monologi głównego bohatera — Aleksandra Łaskowicza, pochodzące z różnych okresów jego życia. Reporterka nagrywa z nim dwie rozmowy, które dzieli kilkuletni przedział czasowy i znacząca różnica kondycji psychoduchowej. W pierwszej części monolog przenika ponura, dramatyczna tonacja skupiona wokół wspomnień czasów żołnierskich, okresu zdeptanej godności. Druga część wprowadza zupełnie odmienny nastrój tworzony przez opowieść tego samego bohatera, któremu miłość przywróciła sens życia. Przykład ten skłania do sformułowania hipotezy, iż reporterka zakłada pewien model bohatera (snującego refleksję) a zarazem buduje obszerną kolekcję zindywidualizowanych życiorysów.

Projekt *homo sovieticus*, który w ten sposób odtwarza w tekście, nie jest tu monolitem, zbiorem abstrakcyjnych cech. Jawi się poprzez indywidualne wcielenia, które dopiero na meta poziomie, po przeczytaniu wielu monologów, układają się w pewną syntezę. Konstruuje ją jednak raczej umysł czytelnika, narratorka bowiem nie formułuje podsumowań.

Estetyka spontaniczności

Michał Bachtin podkreślał, że istota sztuki jest immanentnie społeczna, bowiem pozaartystyczne środowisko, oddziałując na sztukę z zewnątrz, zyskuje w niej bezpośredni wewnętrzny oddźwięk (Wołoszynowa, Bachtin 2009: 97). Można zauważyć, parafrazując tytuł artykułu Wołoszynowa i Bachtina² *Słowo w życiu i słowo w poezji*, że u Aleksijewicz mamy do czynienia z niezwykłą bliskością „słowa w życiu” i „słowa w reportażu”. Metafora „słów w życiu” rozumiana jest tu zarówno jako społeczny kontekst, który uobecnia się w dziele, a także jako wpływ zewnętrznych instancji nadawczych modelujących komunikację literacką w utworze.

Opisałam już rolę, którą wybiera dla siebie reporterka jako świadek świadectw, (Mach), teraz przyjrzyjmy się, w jaki sposób przedstawia kolejnych bohaterów. W jednym z wywiadów podkreśla rolę reportażu w reprezentowaniu różnorodnych ludzkich doświadczeń: „Długo szukałam gatunku, który oddawałby sposób, w jaki moje uszy słyszą, a oczy widzą rzeczywistość. W końcu odnalazłam się w takim sposobie pisania, w którym ludzkie głosy mówią same za siebie. (...) W tym ustnym zapisie powstaje historia kraju, ich wspólna historia, w obrębie której każda z osób ujmuje w słowa opowieść własnego życia” (Aleksijewicz 2015d: 16). Ta deklaracja skłania do tego, by po pierwsze — poddać refleksji wyraźnie forsowaną przez reporterkę koncepcję estetyki spontaniczności, która oparta jest na założeniu pełnej przezroczystości narracji bohaterów. Po drugie zaś — zadać trzeba kluczowe dla tej prozy pytanie o formę i funkcję zastosowanej tu metody perspektywistycznej opartej na prezentacji wielu punktów widzenia.

Zacznijmy od zarzutu hipermimetyzmu, wiąże się bowiem z estetyką spontaniczności. Sformułował go Marek Bieńczyk, który konstatuje: „(reportaż) przyniósł i przynosi wiele nadzwyczajnych książek, ważnych społecznie, staje się zarazem, nolens volens, przekleństwem literatury, gdyż zaraża ją (...) swoim bezpośrednim, udawanym lub prawdziwym chwytem rzeczywistości za nogi, swoim imperatywem spotkania z tym, co za oknem. Jest to często pisanie poza estetyką, czy też posługujące się estetyką efektowną, ale płytką” (Bieńczyk 2015: 19). Owo „chwytność rzeczywistości za nogi”, które Bieńczyk nazywa pisanem poza estetyką, można jednak określić jako wybór pewnej konwencji. Przydatny okazuje się tu punkt odniesienia, którym w polskiej literaturze jest *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Przy wszelkich istotnych różnicach (odmienny kontekst historyczny, dominacja jednego narratora w całym tekście czy wreszcie różnica genologiczna) zestawienie tego utworu z *Czasami secondhand* pozwala uchwycić istotne rozwiązanie formalne, wspólne obu tekstom. Jest to stylizacja na monolog wypowiedziany, którą Małgorzata Czermińska określiła terminem „estetyki spontaniczności” (Czermińska 1976: 276).

² Artykuł opublikowany w 1926 roku jest pracą naukową Walentina Wołoszynowa zaliczaną przez komentatorów do tzw. prac „deuteroachtinowskich”, czyli powstałych co najmniej przy współudziale Bachtina a opublikowanych jedynie pod nazwiskiem Wołoszynowa. Por. przypis redaktorski [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 1, s. 94.

Wskażmy cechy estetyki spontaniczności, którą posługuje się Aleksijewicz. Słowo pisane jest tu echem wcześniej nagranych na kasetę tekstu mówionego. Oralność jako ważny wymiar warsztatu pracy reportera staje się sposobem uruchomienia w bohaterach pamięci zdarzeń i wysiłku ich zrozumienia. W samym tekście odnajdziemy jednak nieliczne sygnały obecności słuchacza (zwroty kierowane przez bohaterów do reporterki). W najmniejszym zaś stopniu — jeśli kierować się kryteriami wyodrębnionymi przez Michała Głowińskiego, oralność tekstów Aleksijewicz poświadczają retoryczne elementy stylu i kolokwialny charakter składni (Głowiński 1963). Rzecz jasna zakładać tu należy także wpływ tłumaczenia na język polski. Znaczące jest jednak porównanie pod tym względem tekstów Aleksijewicz i jej poprzednika, na którego często się powołuje, białoruskiego dziennikarza Alesia Adamowicza. W jego reportażu *Ja zę spalonej wsi...: świadectwa ocalonych* (Adamowicz 1978), poszarpany, chaotyczny żywioł mowy bohaterów białoruskich wsi jest w większym niż u Aleksijewicz stopniu nasycony oralnością. Adamowicz używa anakolutow, pozwala wybrzmieć powtórzeniom, wahaniom głosu. Można więc zakładać, że autorka *Czarnobylskiej modlitwy* redukuje ten aspekt narracji swoich rozmówców, prawdopodobnie nie widząc potrzeby zatrzymywania uwagi czytelnika na odtwarzaniu w zapisie gatunków mowy świadków, by użyć innego pojęcia Bachtina. Aleksijewicz nie próbuje nachalnie powielać w składniowej, leksykalnej, fonicznej czy kompozycyjnej warstwie zapisu mówionego charakteru opowieści bohaterów. Byłaby to w jej rozumieniu niepotrzebna „zabawa w literaturę” (Wójcińska 2015: 150). Z jednej strony więc bliskie jest tej prozie założenie autora *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, że „gadanina”, to jedyny sposób, w jaki można opisać silne przeżycie. Zestawienie Aleksijewicz i Białoszewskiego pozwala dostrzec różnicę odcieni owej estetyki spontaniczności, która dla białoruskiej reporterki będzie oznaczała zastosowanie monologicznej formy relacji bohaterów przy jednoczesnej rezygnacji z fonicznych i składniowych eksperymentów naśladujących lub odtwarzających rzeczywisty przebieg oralnego charakteru tych rozmów.

Polifonia

Chcę tu zaproponować połączenie w analizie prozy reportażowej Aleksijewicz kategorii estetyki spontaniczności z towarzyszącą jej i nadrzędną wobec niej funkcją, którą odsłania dążenie do polifonizacji mowy bohaterów. Najpierw jednak wypada odróżnić potoczne i teoretycznoliterackie zastosowanie tej kategorii. Warto zauważyć, że często nieco zbyt pospiesznie używa się w odniesieniu do pisarstwa Aleksijewicz kategorii polifoniczności osadzonej w muzycznych asocjacjach (takie odniesienie znalazło się między innymi w noblowskim uzasadnieniu przyznanej reporterce nagrody³). O jej reportażach mówi się między innymi, iż układają się w chóry głosów, tworzą oratorium (Benech). Mamy tu do czynienia z klasyczną wersją stereotypu muzycznej analogii (Hejmej 2003). Ów stereotyp powstaje z zupełnie pozamuzycznych asocjacji, które wywołuje lektura kolejnych reportaży-monologów.

³ Por. uzasadnienie przyznania Nagrody Nobla: „The Nobel Prize in Literature 2015 was awarded to Svetlana Alexievich for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time”. Cyt. za: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/, [dostęp: grudzień 2016 r.].

Wrażenie chóralności, które proponują liczni recenzenci tej twórczości bierze się prawdopodobnie z dążenia autorki do ukazania pewnego portretu zbiorowego⁴. Widoczne jest tu założenie konstruowania syntetycznego obrazu „człowieka sowieckiego” układanego z opisów jego indywidualnych wcieleń. Warto przy okazji podkreślić, że Aleksijewicz nie stosuje w tym celu konstrukcji postaci syntetycznej sformułowanej przez Melchiora Wańkowicza (Wańkowicz 1973), który tworzył w swych reportażach bohaterów, sklejając jeden los z wielu życiorysów. Synteza, obraz pewnej zbiorowości, do którego jak się zdaje zmierza reporterka, gromadząc indywidualne świadectwa, powstaje tu na innej zasadzie. Jej istotą jest powracanie wątków, które na różne sposoby wybrzmiewają w życiu wybranych bohaterów. Żadnemu z nich nie odbiera reporterka jednostkowości, podmiotowej integralności, choć jednocześnie — w całości zbioru monologi kolejnych świadków nie funkcjonują jako w pełni autonomiczne całości. Każdą — czy to rozbudowaną opowieść-monolog, czy też kolekcję krótkich fragmentów, wpisuje reporterka w całość mozaiki portretów „człowieka czerwonego”. Nasuwa się tu analogia z teorią puentylizmu w reportażu, sformułowaną przez Wańkowicza (Wańkowicz 1965), trafniejsze wydaje jednak posłużenie się inną wizualną metaforą. Puentylizm zakłada bowiem, że jednemu życiorysowi odpowiada jedna barwna plamka na obrazie, która składa się np. na pejzaż. To porównanie gubiłoby jednak ważność podmiotowości pojedynczych głosów gromadzonych przez reporterkę. Bliższa jej strategii jest stosowana we współczesnej fotografii technika tworzenia obrazu z wielu zdjęć ludzkich twarzy, zwana fotomozaiką (ang. *image mosaics*) lub obrazem z obrazów.

Pisząc o polifonii reportażu, warto przywołać sformułowane przez Marka Millera cechy polifonicznej powieści reportażowej (Miller 2011). Choć u Aleksijewicz nie mamy do czynienia z beletryzacją gatunku, bliskie tej prozie okazują się założenia badacza, który definiuje polifoniczność jako komponowanie tekstu z wielu samodzielnych i równoprawnych głosów, wieloperspektywiczne opowiadanie o faktach i wydarzeniach, które rzeczywiście miały miejsce oraz są ważne dla pewnej społeczności. Jeśli ich zestawianie dąży do ukazania różnorodności punktów widzenia i języków, mamy zdaniem Millera do czynienia z dialogowym poszukiwaniem prawdy, co jest jednym z celów twórczości Aleksijewicz. Nie pasuje jednak do jej pisarstwa założenie Millera, iż w przypadku polifonicznej prozy reportażowej mamy do czynienia z unikaniem formułowania w tekście zdania autorskiego i skupieniem się wyłącznie na cytowaniu słów uczestników zdarzeń (Miller 2011: 89).

W mojej propozycji lektury pisarstwo Aleksijewicz jest polifoniczne nade wszystko dlatego, że pozwala wybrzmieć różnym świadomościom, ujawniając nierzadko głęboką różnicę między reporterką i jej bohaterami, a także między poszczególnymi wcieleniami *homo sovieticus*. Przypomnijmy, że Michail Bachtin dostrzegł wśród badaczy twórczości Dostojewskiego tendencję do analizy poglądów jego bohaterów, których osobowości traktowali oni jako samodzielne, często przeczące sobie filozofematy. Pośród nich, jak zauważa Bachtin, wcale nie na pierwszym miejscu, odnajdujemy także filozoficzne poglądy samego autora (Bachtin 2009: 153). Bohater jest tu samodzielnym autorytetem, a nie przedmiotem nadrzędnej wizji autora. Intencjonalność mowy bohaterów Dostojewskiego rozsądza „monologową płaszczyznę powieści”, „prowokuje do bezpośrednich odpowiedzi, jakby

⁴ Podobny zamysł wpłynął na inny reportaż, który często porównuje się do chóru głosów. Mam na myśli *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego. Tu jednak spójny, monolityczny obraz zbiorowości oraz redukcja cech indywidualnych dworzan Hajle Sellasiego skłania w większym stopniu niż proza Aleksijewicz do użycia metafory chóru, a tym samym przekonuje o homofonicznej konstrukcji narracji (Horodecka 2010: 176).

bohater był nie przedmiotem słowa autorskiego, lecz pełnowartościowym i równoprawnym podmiotem własnego słowa” (Bachtin 2009: 159). Ową wielość samodzielnych i nie łączących się ze sobą głosów i świadomości określa Bachtin mianem polifoniczności prozy Dostojewskiego.

Czy w przypadku reportażu Aleksijewicz mamy do czynienia z tak rozumianą polifonicznością? Z pewnością bohaterowie są najważniejszymi instancjami narracyjnymi tej prozy. Mimo że mamy świadomość istnienia narratora głównego utożsamianego z reporterką na mocy paktu autobiograficznego (Lejeune), jej słowa wyraźnie ustępują miejsca dominującym monologom bohaterów. Zachowane w różnojęzycznych wydaniach utworu odróżnienie za pomocą kursywy głosu reporterki od narracji bohaterów ujawnia jej dbałość o rozdzielenie perspektyw, niechęć do ingerencji w narrację bohaterów. Choć jak to wykazała przeprowadzona już analiza w istocie jest to także niechęć do ujawniania własnej ingerencji w redakcję tych tekstów.

Jednak — paradoksalnie — ukrywanie działań redakcyjnych nie odbiera tym tekstom polifoniczności, ważniejsza jest tu bowiem nie korekta językowa i selekcja wątków, ale postawa reporterki, którą implikują kolejne opowieści. Znamionuje ją dążenie do tego, by jak najwierniej oddać nie tyle przebieg, ile sens danej opowieści, towarzyszące rozmówcom emocje. Pisarka wyraźnie stara się nie zaburzać potoczności historii oralnych. Tym samym dba także o ową polifoniczność formy, która pozwala czytelnikowi na wrażenie *bezpośredniego* obcowania ze światem bohatera, konfrontowania się z jego poglądami i przeżyciami. Kryterium nasycenia polifonicznością jest więc także skala indywidualności, siła osobowości postaci, którą reprezentuje tekst.

Prawda reprezentatywnej próby

Reporterka deklaruje: „Do każdej książki rozmawiam z pięćsetką ludzi, wybieram potem sto-dwieście osób, różnych zawodów, w różnym wieku, o różnych poglądach. Jeśli pojawia się fałsz, to na skrzyżowaniu tych opowieści ulega samospaleniu od wysokiej temperatury prawdy” (Wójcińska 2015: 156). Metafora temperatury prawdy ujawnia myślenie o ważnej w warsztacie dziennikarskim weryfikacji świadectwa rozumianej tu jako konfrontacja licznych relacji.

Co byłoby w tej perspektywie fałszem? Być może pojedynczy głos różniący się od statystycznej większości? Taka interpretacja się narzuca, dlaczego jednak mniejszościowe stanowisko ma zostać uznane za fałszywe ze względu na niepodzielanie go przez większość? Zakładać można, że Aleksijewicz chodzi tu nade wszystko o wiarygodność i rzetelność obrazu, który buduje z setek relacji, a nie na podstawie kilku spotkań. Jednak wyeksponowanie kryterium ilościowego uznać można za ryzykowne. Stanowi ono także jeden z powodów pewnej formalnej niezborności tej prozy, która zdaje się nie wytrzymywać mnogości przywoływanych monologów. Hipermimetyzm i towarzysząca mu redukcja komponenty artystycznej, o których wspominał Bieńczyk, jest konsekwencją prymatu tego założenia.

Warto przy okazji zauważyć, że kategoria reprezentatywności jest ściśle związana z wyborem pewnej teorii prawdy, której poszukuje autorka w swojej niefikcjonalnej twórczości. Owa teoria zakłada przekonanie, iż należy zmierzać do zdobycia świadectw od grupy reprezentatywnej dla całej populacji. Grupę taką socjologowie konstruują, posługując się różnorodnymi metodami zmierzającymi do stworzenia próby reprezentatywnej, zakładając, że jej zbadanie pozwoli zgromadzić wiedzę na temat całej populacji (Franfort-Nachmias

2001: 197). W socjologii za grupę reprezentatywną uważa się zbiorowość liczącą około tysiąca osób (Luszniewicz: 25), zwłaszcza jeśli tak zwana społeczność generalna, której zbiorowość reprezentatywna ma być odzwierciedleniem jest liczna. Kryteria wyboru osób są ściśle określone przez metodologię badań socjologicznych, zakładają między innymi probabilistyczność wyboru, dążenie do proporcjonalnej dla całej populacji reprezentacji osób różnej płci, wieku, pochodzenia etnicznego, wykształcenia i zamieszkania. Istotne jest bowiem, by pomiędzy rzeczywistą populacją a próbą reprezentatywną istniał bardzo wysoki stopień odpowiedniości.

Właśnie o taką adekwatność, swoiste odwzorowanie ogromnej społeczności ludzi sowieckich w obszernych zapisach monologów wielu świadków zabiega reporterka. Z oczywistych powodów metoda socjologiczna jest tu jednak niemożliwa do zastosowania, bowiem Aleksijewicz kieruje się intuicyjnym rozumieniem kategorii różnorodności społecznej swoich rozmówców. Podkreśla — w trybie owych socjologicznych aspiracji — iż, pisząc *Czasy secondhand*, podróżowała po całej Rosji i krajach byłego ZSRR. Nie jest jednak możliwe odzwierciedlenie etnicznej różnorodności w próbie, którą roboczo konstruuje. Nie chodzi mi przy tym o sztuczne tworzenie wobec reportażu takiego wymogu socjologicznej rzetelności opartej na reprezentatywności próby, a jedynie o ukazanie nieco utopijnych ambicji, które deklaruje dziennikarka. Nie odbieram też stosowanej przez nią metodzie możliwości poznawczych. Chcę jedynie zwrócić uwagę, iż wiedza, którą otrzymujemy, nie jest reprezentatywna dla ogromnej społeczności dotkniętej oddziaływaniem systemu komunistycznego na terenie ZSRR.

Odzyskiwanie podmiotowości

Dążenie do uzyskania reprezentatywności obrazu *ludzi sowieckich* próbuje Aleksijewicz wzmacniać redakcją monologów postaci. W przytaczanych przez nią opowieściach wyrażenie powracają pewne stałe cechy jej rozmówców. Jest to paradoksalnie związane w podjętym wcześniej wątku polifoniczności narracji Aleksijewicz, gdyż ów dominujący rys osobowości ludzi sowieckich przechyła wrażenie czytelnika w kierunku homofonicznej, jednogłosowej struktury świadomości wielu z nich. Z jednej strony bowiem jako czytelnicy wsłuchujemy się w kolejne, niezwykle zindywidualizowane opowieści świadków, z drugiej — widzimy stałe ogniwa mechanizmu zniewalania ich umysłów, a także wspólne wielu poczucie rozczarowania. I choć tonacja frustracji jest zawsze jednostkowa, to jej powtarzalność w kolejnych monologach-portretach ujawnia zgodnie z intencją autorki liczne cechy wspólne ludzi sowieckich. Jeśli do tego zbiorowego portretu dodamy właściwość nadrzędną projektu *homo sovieticus*, jaką była instrumentalizacja osoby przez system, masowa kolektywizacja — nie tylko jako kategoria ekonomiczno-produkcyjna, ale także filozoficzna (Tischner 1992), okaże się, że wielu bohaterów — inaczej niż bohaterowie prozy Dostojewskiego, niesie jeden filozofemat, określa się wobec jednej ideologii. Skoro zaś *homo sovieticus* nie był podmiotem swoich działań, to świadomość, którą ujawnia w narracji nie jest świadomością niezależnych podmiotów. Lekturowe spotkania z kolejnymi bohaterami, którzy mówią do nas w reportażach sprawia wrażenie obcowania z osobami o różnym stopniu upodmiotowienia. Wydaje się, że skala ich dramatu mierzy się w jakimś stopniu skalą porażki lub wytrwałości w odzyskiwaniu własnego „ja”.

Najbardziej wytrwałym podmiotem, którego walkę obserwujemy na kartach tych reportażów jest sama Aleksijewicz. To reporterka — podejmując przez lata upartą pracę

gromadzenia opowieści — przekonuje o możliwości realizacji własnej, twórczej wizji, niezależnej od sowieckiej ideologizacji. To ona także — wybierając słuchanie swoich bohaterów, których wcześniej pacyfikowano i zastraszano — przywraca im godność, inicjując sytuację swobodnej, niczym nieskrępowanej ekspresji w słowie mówionym. Dokonuje się tu w planie metatekstowym polifonizacja tej prozy — nie tyle na poziomie prezentowanej w tekście świadomości bohaterów, ile w trybie relacji nawiązywanych w czasie zbierania materiałów między reporterką i jej bohaterami. Tekst staje się świadectwem pewnego stylu i filozofii komunikacji, który proponuje reporterka swoim rozmówcom. Charakter tej relacji, mimo że ma miejsce w przestrzeni pozatekstowej, którą Bachtin określa jako środowisko towarzyszące literaturze, odbija się w przebiegu opowieści (Wołoszynow, Bachtin 2009: 102). Jej dynamika, swoista wylewność odzwierciedla zaufanie, które udało się pozyskać reporterce. A musiała ona pokonać szczególną barierę — zmienić sposób porozumiewania się, w którym wychowani byli ludzie sowieccy, kulturę nacechowaną mową propagandy i nadzorem budzącym nieufność.

Być może decyzją autorki, która ma największy wpływ na otwartość jej rozmówców jest jednak pozwolenie im na doświadczanie i narratywizowanie swoich emocji. W modelu dziennikarstwa proponowanym przez Aleksijewicz emocji bohatera nie traktuje się bowiem jako zagrożenia dla wiarygodności świadectwa (Frus 1994: 98), ale jako medium pozwalające na odblokowanie stłumionych obszarów osobowości. Jeśli dostrzeżemy ten wymiar reportażu swoiście przywracający bohaterom mowę, okaże się, że w istocie jego fundamentem jest etyczna postawa podmiotu autorskiego, przyczyniająca się nie tylko do opisu systemu sowieckiego, ale także — działająca na przekór jego mechanizmom. Jej fundamentem jest wyrazista aksjologia Aleksijewicz, budowana na przekonaniu o godności każdego człowieka. Wyraźnie pobrzmiwa ten rodzaj myślenia w swoiście antyorientalistycznej deklaracji pisarki: „Nie podoba mi się nutka pogardy w określeniu »homo sovieticus«, skoro kwituje się w ten sposób dziesiątki milionów ludzi. Oni przeżyli ogromną tragedię, więc jak mogłabym mówić o nich z lekceważeniem” (Aleksijewicz 2015d: 16).

Podkreślić więc trzeba w finale tych rozważań, iż przewagę nad syntetycznymi rozpoznaniem zyskuje w lekturze niezwykła indywidualizacja bohaterów. Idiomatyczność ich głosów wzmacnia intymność, decyzja podzielenia się opowieściami o miłości, pasji, bólu po stracie dziecka — które toczą się by tak rzec w sowieckiej scenografii. Koncepcja reportażu Aleksijewicz jest tu nade wszystko terapeutyczna. Mimo wyjściowych pytań o socjologiczne i filozoficzne zabarwienie („kim są ludzie sowieccy”, „jak rozumieją wolność”), istota prezentowanych relacji polega na poszukiwaniu sensu jednostkowej, głęboko zranionej egzystencji. Reporterka poprzez wsłuchiwanie się w losy rozmówców wzmacnia w nich dokonujący się powoli proces upodmiotowienia. Wiąże się to zarazem z umieraniem kolektywnego „ja” i stopniowym rodzeniem samoświadomego indywiduum. Dzięki temu, jak stwierdzi jeden z bohaterów: „Mija czas i ból staje się wiedzą” (Aleksijewicz 20015b: 229). Reportaż staje się więc w ujęciu Aleksijewicz gatunkiem odsłaniającym swoją performatywną, a także swoiście katarctyczną funkcję. Obraz Innego w tekście jawi się tu jako tożsamość w procesie, co pozwala mówić o antyorientalistycznej pozycji narratora w dziele, pozycji ufundowanej na doświadczeniu wspólnego naznaczenia uczestnictwem w projekcie *homo sovieticus*.

Bibliografia

- Adamowicz Aleksander, Bryl Janka, Koleśnik Włodzimierz (1978), *Ja ze spalonej wsi...: świadectwa ocalałych*, przeł. M. J. Kononowicz, J. Litwiniuk, Pax, Warszawa.
- Aleksijewicz Swietłana (2001), *Urzęczeni śmiercią*, Świat Książki, Warszawa.
- (2010), *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, Czarne, Wołowiec.
- (2012), *Czarnobylska modlitwa*, Czarne, Wołowiec.
- (2013), *Ostatni śniadankowie. Utwory solowe na głos dziecięcy*, Czarne, Wołowiec.
- (2014), wywiad dla Radia Svaboda, <http://www.svaboda.org/a/27295914.html> [dostęp: 10.12.2016].
- (2015a), *Cynkowi chłopcy*, Czarne, Wołowiec.
- (2015b), *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka*, Czarne, Wołowiec.
- (2015c), mowa noblowska, https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/presentation-speech.html [dostęp: 16.12.2016].
- (2015d), *Trudno być człowiekiem*, ze Swietlaną Aleksijewicz rozmawia Waclaw Radziwinowicz, „Książki”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 4(19).
- Bachtin Michail (2009), *Polifoniczna powieść Dostojewskiego (zarys problemu)* [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 1, red. D. Ulicka, Universitas, Kraków.
- Benech Sophie (2015), *An Opera With a Chorus*, trans. A. Kaplan, „The Nation”, 14.12.
- Bernatowicz Joanna (2014), *The Solitary Voice*, „New Eastern Europe”, October 2014 r., <https://www.neweasterneurope.eu> [dostęp: 15.06.2016].
- Białoszewski Miron (1971), *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, PIW, Warszawa.
- Bieńczyk Marek (2015), *Jak real żąda książki*, „Książki”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 4, grudzień.
- Czapliński Przemysław (2008), *Kłopoty z nowoczesnością* [w:] *„Życie jest z przenikania...”. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, oprac. B. Wróblewski, PIW, Warszawa.
- Czermińska Małgorzata (1976), *Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie (o „Pamiętniku” Mirona Białoszewskiego)* [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- (2003), *„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej*, „Teksty Drugie”, nr 2–3.
- Filipkowski Piotr (2010), *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Franfort-Nachmias Chava, Nachmias Davis (2001), *Metody badawcze w naukach społecznych*, przeł. E. Hornowska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Frank Manfred (2002), *Podmiotowość i indywidualność* [w:] *Świadomość siebie i poznanie siebie*, przeł. Z. Zwoliński, Terminus Akademia, Warszawa.
- Frus Phyllis (1994), *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and Timeless*, Cambridge UP, Cambridge.
- Gessen Masha (2015), *The Memory Keeper. The Oral Histories of Russia's New Nobel Laureate*, „New Yorker”, 26 October.
- Głowiński Michał (1963), *Narracja jako monolog wypowiedziany* [w:] *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, Ossolineum, Wrocław.
- Hejmej Andrzej (2003), *Stereotyp(y) muzyki w literaturze*, „Przestrzenie Teorii” nr 2.
- (2013), *Komparatystyka. Studia literackie — studia kulturowe*, Universitas, Kraków.

- Heller Michał (1989), *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Wydawnictwo Pomost, Warszawa.
- Horodecka Magdalena (2010), *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Jaspers Karl (1990), *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, przeł. D. Lachowska, A. Wolkowicz, PIW, Warszawa.
- Jeziorska-Haladyj Joanna (2013), *Kto mówi w reportażu* [w:] *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, IBL PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard (1978), *Cesarz*, Czytelnik, Warszawa.
- (1993), *Imperium*, Czytelnik, Warszawa.
- Kąkolowski Krzysztof (1983), *Wokół estetyki faktu* [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brooks, PWN, Warszawa.
- Lejeune Philippe (2001), *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków.
- Luszniewicz Andrzej (1979), *Metody wnioskowania statystycznego*, PWE, Warszawa.
- Mach Anna (2016), *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Warszawa-Toruń.
- Miller Mark, (2011), *Polifoniczna powieść reportażowa*, „Studia Medioznawcze” nr 2(45).
- Nycz Ryszard (2012), *Poetyka doświadczenia. Teoria-nowoczesność-literatura*, IBL PAN, Warszawa.
- (2015), *Inny jak ja (Trzy i pół glosy do aktualnego teoretycznie i praktycznie problemu)* [w:] „Teksty Drugie”, nr 6.
- Pronkewycz Oksandr (2016), *„Sowiecka nostalgia” o nowy rosyjski imperializm w kontekście teorii pokoleń* [w:] *Posttotalitarny syndrom pokoleń w literaturach Europy Środkowej, Wschodniej i Południowej końca XX-początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych*, Biblioteka Porównań, Poznań.
- Rosner Katarzyna (2003), *Narracja, tożsamość, czas*, Universitas, Kraków.
- Suchanek Lucjan (1999), *Homo sovieticus-światła przyszłości — gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Tischner Józef (1992), *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Znak, Kraków.
- Waldstein Maxim (2002), *Observing Imperium: A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuściński's Account of Soviet and Post-Soviet Russia*, „Social Identities”, no 3.
- Wańkiewicz Melchior (1965), *Prosto od krony*, Iskry, Warszawa.
- (1973), *Wańkiewicz krępi. Z Melchorem Wańkiewiczem rozmawia Krzysztof Kąkolowski*, Czytelnik, Warszawa.
- Wójcicka Agnieszka (2015), *Perspektywa mrówki. Rozmowy z reporterami świata*, Czarne, Wołowiec.
- Wołoszynow Walentin (2009), *Słowo w życiu i słowo w poezji. Przyczynek do zagadnień poetyki socjologicznej*, przeł. A. Pomorski [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, tom 1, Kraków.
- Żak Elżbieta (2015), *A Writer of the Common People*, „New Easter Europe”, no 1.