

Adam Mazurkiewicz
(Uniwersytet Łódzki)

Obecność form dokumentalnych w polskiej literaturze pięknej realizmu socjalistycznego

W sztuce socrealistycznej nastąpiło – uwarunkowane okolicznościami pozaartystycznymi – przesunięcie uwagi z wartości estetycznych na inne, umożliwiające manipulację odbiorem. Z tego względu literaturę realizmu socjalistycznego, jak bodaj żadnej innej epoki, należy odczytywać przede wszystkim jako formę upolitycznionej wypowiedzi na temat ówczesnego świata. Co istotne, świat przedstawiony nie był prostym odzwierciedleniem rzeczywistości pozatekstowej, lecz jej szczególną interpretacją¹. Tym samym artyzm utworu zostawał podporządkowany dyktatowi ideologii, zaś wszelkie spory estetyczne nabierały wymiaru politycznego².

Zrozumienie szczególnej relacji, łączącej artystyczną kreację z jej pozaliterackim odpowiednikiem, pozwala dostrzec, w jaki sposób usiłowano utożsamić język literacki z propagandowym. Zdaniem Michała Głowińskiego, socrealizm dążył do uchYLENIA motywacji językowej w kreacji świata przedstawionego. Efektem tego procesu miało być uzyskanie przez nowomowę statusu mowy niemotywowanej, a więc takiej, która może się znaleźć w każdym fragmencie utworu

¹ Podobne przedstawionemu tu postrzeganiu rzeczywistości pozatekstowej i jej literackiego odpowiednika, wywodziło się z uchwały Związku Pisarzy ZSRR, na którego zjeździe w 1934 roku skodyfikowano założenia realizmu socjalistycznego. Zob. *Устав Союз Советских Писателей СССР*, „Литературнае Газета” 1934, nr 56, s. 1. Zadanie upolitycznienia wykładni rzeczywistości postawiono zresztą nie tylko przed sztuką. W opracowaniu historii Polski czytamy: „Historia Polski uczy nas o zmianach, jakie zachodziły w naszej Ojczyźnie od najdawniejszych czasów aż po dzień dzisiejszy. Uczy, jak ludzie w różnych czasach w Polsce pracowali, doskonaląc narzędzia pracy i pomnażając jej wytwory. [...] Poznając przeszłość zrozumiemy, jak długą i ciężką drogę przeszły polskie masy pracujące do dni dzisiejszych, gdy Polska Ludowa, nasza Ojczyzna, obala wyzysk i krzywdę, buduje szczęśliwe życie narodu polskiego, walczy o postęp i sprawiedliwość, buduje socjalizm” (G. Missalowa, J. Schoenbrenner, *Historia Polski*, Warszawa 1953, s. 3).

² Stanisław Burkot lata 1949-1955 jednoznacznie charakteryzuje jako czas zaniechania sporów artystycznych na rzecz jednej, powszechnie obowiązującej wykładni rzeczywistości i jej interpretacji. Zob. S. Burkot, *Realizm socjalistyczny. Doktryna czy wielkie mówienie?*, [w:] tegoż, *Uwikłani w historię. Szkice o literaturze, autorach i utworach z XIX i XX wieku*, Kraków 2008, s. 225-226.

literackiego. W ten sposób nowomowa stałaby się językiem powszechnie obowiązującym w przestrzeni społecznej – nie tylko w wypowiedziach o charakterze propagandowym, lecz również w literaturze³. Postrzeganie dzieła sztuki jako faktu kulturowego o charakterze politycznym miało konsekwencje dla artystycznego kształtu utworu. Kreację literacką starano się zastąpić ukazaniem rzeczywistości pozatekstowej w taki sposób, by jej obraz był zgodny z wytycznymi propagandy⁴. Owa „wymienność” form literackich i pozaliterackich, fikcjonalnych i niefikcjonalnych wynikała w realizmie socjalistycznym z podporządkowania tekstów kultury dydaktyzmowi. Zarówno w odniesieniu do ówczesnej beletrystyki, jak i do literatury faktu obowiązywała, jako kryterium wartościowania, siła perswazji⁵. Pisząc o specyfice socrealistycznych reportaży, Barbara Bogolebska zauważała:

Występująca [...] [w nich – A.M.] dążność moralizatorska obejmowała postawy etyczne, problemy społeczne i państwowe. Preferując aktualną i autentyczną tematykę, reportaże zachęcały do zaangażowania ideologicznego, kreowały socrealistyczną wizję świata i propagowały nowe wartości⁶.

Ranga reportażu w rodzimej literaturze socrealistycznej wynikała z jego miejsca w kulturze ZSRR. Dość chętnie też powoływano się na opinie rzadziej twórców na jego temat. Przykładem słowa Marietty Szaginion, według której reportaż pełnił istotną rolę w przybliżaniu podejmowanej problematyki dzięki ukazywaniu jej w atrakcyjny czytelniczo sposób:

[Reportaż – A.M.] rozczłonkował suchy wiersz dziennika, informujący o tysiący procentach normy, układał z nich jasne, zrozumiałe obrazy czynu, zamknięte w liczbę. Rozwijał przed oczami miejsce akcji, pejzaż bezkresnej ojczyzny naszej, w całej jej niepowtarzalności. Przynosił nam głos nieznan i głos ów stawał się znajomy, bliski [...] tak jakby reportaż był speakerem naszej budowy, towarzyszącym jej głosem⁷.

³ Zob. M. Głowiński, *Literatura wobec nowomowy*, [w:] tegoż, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991, s. 45. Oczywiście słowa te nie oznaczają, by zabieg zawłaszczenia języka artystycznego przez nowomowę powiódł się. Nowomowa bowiem, choć wpłynęła na język literatury, nie była zdolna zawładnąć nim w sposób całkowity. Rychło też, pod wpływem uwarunkowań społeczno-politycznych, nowomowa przestała wpływać na sposoby wyślowienia rzeczywistości. Zob. W. Wielopolski, *Młoda proza polska przełomu 1956*, Wrocław 1987; tu zwłaszcza rozdział *Walka na języki*, s. 123-172.

⁴ Sygnalizowany tu proces mariażu literatury faktu i beletrystyki charakterystyczny jest nie tylko dla twórczości socrealistycznej. Można postrzegać go jako dominantę przemian XX-wiecznych koncepcji literackości. Opozycja „dokumentu” i „literatury”, stanowiąca jedną z elementarnych kategorii porządkujących, została porzucona na rzecz wprowadzenia w obręb literatury dyskursów uznawanych dotychczas za „nieliterackie”. Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentalne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999, s. 5.

⁵ Zob. L. Wołanowski, *Kontrasty i porównania*, „Nowa Kultura” 1952, nr 11, s. 8.

⁶ B. Bogolebska, *Dydaktyzm reportaży socrealizmu*, [w:] tejże, *Między literaturą i publicystyką*, Łódź 2006, s. 25.

⁷ Cyt za.: J. Lam, [rec. *Listów z MDM i Pożegnania z Ferdynandem Garinaux i innych opowiadań francuskich* Jerzego Pytlakowskiego], „Nowa Kultura” 1953, nr 9, s. 6.

Odtwarzając w reportażu rzeczywistość zgodnie z jej propagandowym obrazem, sięgano po aktualną tematykę, związaną z przemianami polityczno-społecznymi. Za pretekst do ukazywania „awansu społecznego” i korzyści płynących z nowego ustroju służyły np. sprawozdania z wycieczek do ZSRR (*Co widzieliśmy na Ukrainie Radzieckiej* (1950) oraz *Z dziennika podróży do Związku Radzieckiego* Jacka Wołowskiego (1950))⁸. Ich uczestnicy stawali się świadkami sukcesów komunizmu, potwierdzającymi „prawdziwość” kreowanej przez propagandę wizji poprzez zastosowanie formuły „i ja tam byłem”. Pośród „relacji z rzeczywistości” nie brakło też fabularyzowanych opowieści poświęconych Nowej Hucie (*Jesteśmy z Nowej Huty* Janiny Dziarnowskiej (1951); *Któregoś dnia w Nowej Hucie* Bronisława Wiernika (1953)) oraz autoreferatów, przybliżających sukcesy produkcyjne (np. *Moje życie i praca* Franciszka Apryasa (1949); *Jak wykonałem 721 % normy* Czesława Zielińskiego (1949)).

Takie, jak przywołane wyżej, „sprawozdania z rzeczywistości” promowane były głównie na łamach „Nowej Kultury” (najważniejszego i najbardziej wpływowego socrealistycznego tygodnika społeczno-literackiego) jako alternatywa dla twórczości „formalistycznej”, w której fikcyjność świata przedstawionego i uporządkowanie naddane stanowiły wyznaczniki literackości tekstu⁹. Relacje te miały również istotny wpływ na postrzeganie społecznych zobowiązań beletrysty-

⁸ Osobnym zjawiskiem był nurt reportażu fotograficznych, w których łączono walory fotografii dokumentalnej z komentarzem słownym. Publikowane były one w ramach serii „Biblioteki fotoreportażowej CRZZ”, opracowywanej przez Olgierda Budrewicza (także we współpracy z Markiem Holzmanem) w latach 1952-1955. Niekiedy też, jak w wypadku tomu relacji *Co widzieliśmy na Ukrainie Radzieckiej*, pojawiają się w ramach przekazu werbalnego zdjęcia, mające charakter reportażu fotograficznego, opatrzone nacechowanym propagandowo komentarzem.

Fotoreportaż traktowany jako gatunek dziennikarski odzwierciedla rzeczywistość w szczególny sposób, oscylując między informacją i publicystyką (zob. R. Kowalczyk, *Prasa lokalna w województwie poznańskim w latach 1989-1998*, Poznań 1999, s. 31). Z tego względu jest to gatunek szczególnie podatny na manipulację propagandową, ponieważ zdjęcie zostaje opatrzone komentarzem ukierunkowującym interpretację fotografii. Możliwe jest również wówczas podejrzenie o nieetyczne motywy fotoreporterów, przekraczających standardy dziennikarskie dla własnej korzyści (zob. K. Kobre, B. Brill, *Photojournalism. The professionals' Approach*, Amsterdam-Boston 2004, t. 1, rozdz.: *Ethics*, s. 298-333; E. H. Spence, A. Alexandra, A. Quinn, A. Dunn, *Media, Markets, and Morals*, Chichester 2011, s. 173).

⁹ To jeden z punktów odniesienia dla powojennej literatury faktu. Innym było międzywojenne pamiętnikarstwo. Zestawiając ją z pamiętnikami ogłaszanymi po wojnie, akcentowano różnicę. W przedmowie do pamiętnika Józefa Boka czytamy: „Wspomnienia [te] należą do nowego typu pamiętników robotniczych. W okresie międzywojennym wydawano również pamiętniki robotników. [...] Były to jednak wspomnienia robotników pozostających pod wpływem wrogiej klasie ideologii mieszczańskiej [...]. Przy pomocy takich wydawnictw socjologia mieszczańska chciała fałszować oblicze ideologiczne polskiej klasy robotniczej. [...] Jakże inny od tamtych pamiętników, przesyconych drobnomieszczańskim egotyzmem i egoizmem, tak bardzo ubogich w problemy ogólne, jest pamiętnik Boka, wspomnienia, w których autor występuje jako jednostka ściśle związana ze społeczeństwem i myśląca przede wszystkim o nim” (L. Rudnicki, *Przedmowa* [w:] J. Bok, *Na Uralu. Wspomnienia robotnika polskiego w ZSRR 1940-1945*, Warszawa 1951, s. 20).

ki¹⁰. Przykłady mariażu literatury reportażowej i pięknej można odnaleźć przede wszystkim w utworach grup artystycznych, których twórczość była inspirowana realiami znanymi pisarzom z codziennej pracy. Literaci zrzeszeni w Załodze Nr 1 (działała w latach 1950-1952) oraz Robotniczym Zespole Literackim „Budujemy” (funkcjonował w latach 1950-1953) pisali utwory z pogranicza beletrystyki i reportażu, zaś ich opowiadania można uznać dziś za egzemplifikację zarówno klisz artystycznych, jak i wpływu ideologii na rozwiązania fabularne (świadectwem relacji, jaka łączyła sztukę i rzeczywistość pozatekstową, pozostaje zwłaszcza twórczość ugrupowania „Budujemy”). Literatura miała bowiem naśladować życie, odrzucając właściwą sobie specyfikę. Toteż artystyczne dokonania epoki socrealizmu pozostawały w cieniu decyzji władz, zaś estetyczny aspekt dzieła literackiego podporządkowany został wymogom propagandy. Zadaniem pisarza było nie tylko obrazowanie przemian społeczno-politycznych, lecz również czuwanie nad ich kierunkiem, wespół z działaczami partyjnymi.

Utożsamienie piękna literatury z „prawdziwością”, rozumianą jako wierność rzeczywistości pozatekstowej, uniemożliwia estetyczny dyskurs w sposób inny, niż naznaczony piętnem refleksji nad użytecznością społeczną dzieła sztuki¹¹. Za refleks postulatów wiązania sztuki z życiem należy uznać wypowiedź anonimowego uczestnika dyskusji o Braunowskich *Lewantach*:

W książce Brauna pokazana jest grupa starych rutyniarzy, nie chcą oni przyjąć ulepszeń. Kaczor i Markowski pokazali, że jak nitować podwójnie, to będzie szybciej, a jak szwejsować, to jeszcze szybciej. I co się okazało? Okazało się, że statek „Nowa Huta”, spawany automatami, kiedy stanął oko w oko z żywiółem morskim, umiał stawiać im czoło dzielniej, niż statki państw kapitalistycznych. To nas podniosło na duchu – okazało się, że zdaliśmy egzamin¹².

Traktowanie literackiej kreacji jako punktu odniesienia dla rozwiązywania realnych problemów związanych z konstrukcją i technologią budowy statków świadczy nie tylko o niskiej kulturze literackiej uczestnika dyskusji. To przede wszystkim – zakładany *implicite* – sposób lektury zgodny z postulowanym przez działaczy partyjnych, w którym miarą wartości dzieła artystycznego staje się jego mimetyczny charakter w stosunku do postulowanej wizji rzeczywistości.

¹⁰ Tadeusz Konwicki, podnosząc rangę autentycznej relacji, zauważał: „«Autentyk» [...] jest nie najgorszym pomostem do literatury. Wypełnia doraźnie białe plamy w naszym atlasie wiedzy o życiu współczesnym. [...] Żyjemy w czasach nieubogich, zaledwie cząstkę tego bogactwa dostrzega literatura zawodowa. Więc dla przyszłych pisarzy pozostaje jeszcze spory plac ćwiczebny do prób. Ale należy je realizować z szeroko otwartymi oczami, które muszą dostrzegać tych najbliższych ludzi i te najbliższe sprawy. A nie jakiś tam daleki i zamącony majak pseudoliteracki” (T. Konwicki, *Jak napisać pierwsze opowiadanie?*, „Nowa Kultura” 1953, nr 7, s. 3).

¹¹ Ma rację Terry Eagleton, określający socrealizm mianem jednego z najbardziej niszczących w historii nowoczesnej ataków na kulturę artystyczną (T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticisms*, Berkeley 1976, s. 38: „One of the most devastating assaults on artistic culture ever witnessed in modern history”).

¹² Za: M. Wisłowska, *O „Lewantach” na Stoczni Gdańskiej*, „Nowa Kultura” 1953, nr 16, s. 8.

Referencyjny, wobec rzeczywistości pozafikcyjnej, charakter dzieła literackiego, traktowany jako wyznacznik jego wartości, bywał uobecniany w utworze głównie poprzez łączenie dokumentu z beletrystyką. Jest to strategia stosowana zdecydowanie częściej. Powstałe dzięki temu mariażowi hybrydy gatunkowe cechuje niedookreślenie genologiczne. Elementy literatury faktu nakazywałyby traktować je jako teksty reprezentujące nurt dokumentalny i wyłączać z obrębu refleksji nad literaturą socrealistyczną. Jednakże w utworach tych ważną rolę odgrywa fabuła. Postacie, wzorowane na autentycznych pierwowzorach, ukazywane są w fikcyjnych sytuacjach, zaś sposób prezentowania wydarzeń uwypukla czynnik akcji. Niekiedy – jak w wypadku *Kamiennej róży* Marii Klimas-Błahutowej (1953) – losy postaci, stanowiącej realny punkt odniesienia dla fikcyjnej kreacji, są ukształtowane tak, aby stanowiły *summę* doświadczenia pokoleniowego. Bywa jednak, iż relacja fikcji i rzeczywistości jest odwrócona: w *Kolonii Burkat* Leszka Golińskiego (1955), fikcja uogólnia i uwypukla tendencje obserwowane przez czytelnika w pozaliterackiej rzeczywistości. W notce odautorskiej, dołączonej do powieści czytamy:

Może ktoś z was znajdzie Burkat na mapie, a może go tam wale nie ma. Może ktoś z was zna Derbienia, a może to postać fikcyjna, może wcale nie istniał. Nie o to chodzi. Na małym skrawku Polski Ludowej, w małym jej zakątku starałem się ukazać fragment życia. [...] Rozglądnijcie się wokół siebie. Dalsze losy Burkatu obserwować możecie w każdej wsi, w każdej niemal szkole. [...] Uchwycony na kartach tej książki fragment narodzin nowego [...] niech będzie hołdem złożonym tysiącom Derbienów — nauczycieli Polski Ludowej, w tysiącach dalekich, zagubionych na mapach Burkatach¹³.

Podobną strategię uwypuklenia realnych tendencji poprzez ukształtowanie tworzywa literackiego w taki sposób, by żywioł fikcji literackiej stawał się pretekstem do snucia refleksji na temat prawidłowości historycznych można odnaleźć w tomie opowiadań Stanisława Banasia *Przebudzenie* (1953)¹⁴.

Dość często stosowaną strategią pisarską było wprowadzanie, utrzymanego w poetyce reportażu, „wykładu” na temat procesów technologicznych prowa-

¹³ L. Goliński, *Kolonia Burkat*, Warszawa 1955, s. 240. Połączenie żywiołu fabularnego i publicystyki nie było – w opinii recenzentów – trafne. K. Kuliczowska zarzuca Golińskiemu brak przemyślenia wątku fabularnego. Pisze: „Cała faktura powieściowa [...] trąci sztucznością, a nawet efekciarstwem, które przecież Golińskiemu, jako publicyście jest najzupełniej obce” (K. Kuliczowska, „*Kolonia Burkat*” – Golińskiego, „*Życie Literackie*” 1955, nr 22, s. 9).

¹⁴ O debiutanckim tomie prozaika Henryk Bereza pisał entuzjastycznie: „Jest w «Przebudzeniu» wnikliwa wiedza o życiu na wsi, jest właściwe zrozumienie konfliktów, dokonującej się na wsi rewolucji, jest wreszcie piętno żywiołowego, jeszcze nie dojrzałego artystycznie realizmu w spojrzeniu na rzeczywistość. Bezpretensjonalna, na poły reportażowa opowieść [...]. Gdyby Banaś zamierzał poświęcić się pisarstwu – a myślę, że powinien – przeanalizowanie wielu problemów sztuki byłoby koniecznym etapem jego pracy. Przed pisarstwem, służącym budowie socjalizmu na wsi, otwierają się przecież olbrzymie perspektywy i olbrzymie zadania” (H. Beraza, *Na marginesie debiutu Banasia*, „*Nowa Kultura*” 1953, nr 12, s. 6).

dzionego przez narratora obserwującego niejako *in statu nascendi* to, co opisuje (*Kampania znaczy walka* Mirosława Kowalewskiego (1950)). Równie popularne, co stylizacja na erudycyjny wykład jest też – jak w powieściach: *Kampania znaczy walka* Kowalewskiego, *Lewanty* Andrzeja Brauna (1952), oraz *S/T Samson wychodzi w morze* Janusza Meissnera (1952) – ukazywanie pracy współczesnych autorowi ludzi w sposób, który można byłoby określić mianem popularyzacji zawodu: w powieści Kowalewskiego zobrazowano wysiłek cukrowników, Brauna: stoczniovców, zaś Meissnera: rybaków dalekomorskich.

Niezależnie od różnorodnej tematyki przywołane tu utwory łączy akcentowanie wysiłku bohaterów dla osiągnięcia coraz wyższych norm, zgodnie z motywowanymi ideologicznie postulatami wprowadzania socjalistycznej dyscypliny pracy. Sami protagoniści i prawdopodobieństwo ich kreacji podporządkowani są dokumentalnie ukazaniem ich wysiłkowi. Z tego względu utwór Kowalewskiego otwiera wielostronicowy opis pracy cukrowni, motywowany fabularnie wędrówką jednego z bohaterów po kombinacie, w trakcie której odwiedza on kolejne wydziały.

Szczególnie wiele problemów natury genologicznej dostarcza forma, określana mianem reportażu literackiego. Reprezentuje ją – zdaniem Grzegorza Lasoty – *Początek powieści* Mariana Brandysa (1951). Jak pisze krytyk, jest to

niemal dokumentalny obraz budowy pierwszego socjalistycznego miasta, Nowej Huty, przy jednoczesnym przedstawieniu fikcyjnych postaci i fikcyjnych zdarzeń, stanowiących wyraz literackiej typizacji¹⁵.

Z podobnej, jak czyni to Lasota, perspektywy można rozpatrywać kolektywną twórczość Robotniczego Zespołu Literackiego „Budujemy”. Opublikowane utwory tego zespołu ukazują, w jaki sposób fikcyjna sytuacja nabiera znamion autentyzmu, dzięki wprowadzeniu realnie istniejących postaci. Metodę tę można odnaleźć również w *Przy budowie* Tadeusza Konwickiego (1950) oraz w opowieściach Kazimierza Koźniewskiego zebranych w tomie *Reportaż pedagogiczny* (1953). Określenie tytułowe nie ma charakteru genologicznego, to raczej aluzja do *Poematu pedagogicznego* Antoniego Makarenki¹⁶; podobna też jest tematyka obu utworów: ukazanie procesu dorastania młodzieży do socjalistycznego społe-

¹⁵ G. Lasota, *Początek wielkiej powieści*, [w:] tegoż, *Kierunek natarcia. Szkice – recenzje – polemiki*, Warszawa 1953, s. 66. Por. opinię Jerzego Lovella, w której dezawuuje on walory łączenia beletrystyki i dokumentu: „Nie mają nic wspólnego ani z reportażem, ani w ogóle z jakimkolwiek rodzajem literatury owe «beletryzowane» artykuły gazetowe, podsuwane w prasie jako «reportaże literackie», co dzień ściskają nam gardło spazmami mdłości” (J. Lovell, *Co z reportażem? – Podyskutujmy*, „Życie Literackie” 1955, nr 7, s. 2).

¹⁶ Makarenko (a poprzez niego – jako autora – również *Poemat...*) zostaje przywołany w jednym z reportaży jako wzorzec postępowania z „trudną” młodzieżą. Zob. K. Koźniewski, *Reportaż pedagogiczny*, Warszawa 1953, s. 36. Pojawia się też w *Archipelagu ludzi odzyskanych* Igora Newerlego jako punkt odniesienia do „targów” o wysokość posagu dla jednej z wychowanic zakładu w Bartoszykach (Tamże, s. 258-259).

czeństwa¹⁷. Mało satysfakcjonujące dla dzisiejszego czytelnika są również próby lektury reportaży fabularyzowanych, w których żywioł fabularny uzupełniony został referowaniem wydarzeń, stanowiących oś fabularną (*Niebieskie okulary: reportaże z Huty «Częstochowa»* Ireny Jarochońskiej (1952); *Spotkania* Kamili Chylińskiej (1954); *Jesteśmy z Nowej Huty* Janiny Dziarnowskiej).

Ze szczególnym mariażem literatury faktu i beletrystycznej fikcji mamy do czynienia w wypadku tomów, w których reportaż został przepleciony prozą: *Traktory zdobędą wiosnę* Witolda Zalewskiego, *Zapalonych pochodni* Waldemara Babinicza (1954) oraz *Uwaga! człowiek* Józefa Kuśmierka (1955). W każdym z przywołanych tu tomów obok konwencjonalnych reportaży pojawiają się teksty reprezentujące literaturę piękną, zgodnie z jej wyznacznikami: fikcjonalnością świata przedstawionego, uporządkowaniem naddanym tworzywa językowego i traktowaniem funkcji estetycznej komunikatu jako prymarnej. Czytelnik, skonfrontowany ze zbiorami niejednorodnych genologicznie tekstów, zmuszony jest zmieniać obraną strategię lekturową, dostosowując ją każdorazowo do wymogów utworu; nie może czytać każdego z nich w ten sam sposób (tj. jako reportaży lub beletrystyki). Wciąż jednak, jak się wydaje, ma do czynienia z literaturą; jak zauważają autorzy *Słownika realizmu socjalistycznego*, samoświadomość twórcy reportażu i jego sprawność jako literata góruje nad utożsamianiem dziennikarstwa z rejestracją faktów¹⁸. Z tego względu układ materiału podporządkowany zostaje regułom literackości.

Symptomatyczne dla łączenia beletrystyki i dokumentaryzmu są słowa towarzyszące jednemu z utworów Kuśmierka ze wspomnianego tu tomu:

Będąc w Miliczu przed pięciu laty, zetknąłem się tam ze sprawą Adachów. Napisałem reportaż umieszczony w „Trybunie Dolnośląskiej”. W dwa lata później napisałem opowiadanie, prawie w niczym nie zmieniając faktów, dając tylko – poza Adachową – inne nazwiska bohaterom. Teraz, po pięciu latach, wracam do tej sprawy. Teraz już wszystkie fakty i nazwiska są prawdziwe¹⁹.

W jaki sposób – w obliczu deklaracji Kuśmierka – traktować prezentowany czytelnikowi tekst? Czy jest to zjawisko z kręgu publicystyki, czy też raczej literatury pięknej? Lektura *Sprawy Adachowej biedy* nie daje jednoznacznej odpowiedzi.

Zabiegi łączenia dokumentu z beletrystyką nie zawsze spotykały się z akceptacją krytyki literackiej, zwłaszcza wywodzącej się ze środowisk sceptycznych wobec doktryny socrealizmu. Przykładem jest wypowiedź Wacława Sadkowskiego, związanego z „Przeglądem Powszechnym”, na temat wspomnianego tomu Józefa Kuśmierka. O zbiorze Sadkowski pisał:

¹⁷ Z tej perspektywy można odczytywać nie tylko utwory prozatorskie i reportażowe, lecz również socrealistyczną poezję; przykładem służy cykl poetycki Andrzeja Brauna *Reportaż serdeczny* (1951), ukazujący przemiany mentalności i obyczajowości społecznej mieszkańców powojennej Polski, „dorastających” do życia w społeczeństwie komunistycznym.

¹⁸ Hasło: *Reportaż*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 291.

¹⁹ J. Kuśmierk, *Sprawa Adachowej biedy*, [w:] tegoż, *Uwaga! człowiek*, Warszawa 1955, s. 192.

Materiał reportażowy, publicystyczny nie został [...] przetrawiony na modłę artystyczną, skonstruowany w jakąś literacką, oryginalną kompozycję. Autor przedstawił go metodą bezpośredniej dziennikarskiej relacji nieco stylizowanej na prozę, ale w końcu pozostającej w ramach reportażu. W wyniku tych skomplikowanych zabiegów [...] powstały jakieś dziwolągowe utwory, które – możliwie precyzyjnie – można by nazwać opowiadaniem o reportażu, czy o pracy reportera w terenie. [...] Przykład Kuśmierka wykazuje, że próba przejścia spacerkiem z reportażu do prozy – szkodzi tylko pierwszemu, drugą zniekształca²⁰.

Próbą przełamania ograniczeń reportażu socrealistycznego zdaje się takie ukształtowanie materiału, by imitował on inny gatunek: przykładem *Na pirackiej wyspie* Bronisława Wiernika. Autor oddał w nim głos swym bohaterom – marynarzom ze statku „Praca”, internowanym w 1953 roku przez władze Tajwanu. Usuwając się w cień, kieruje – na wzór reportera radiowego – rozmową poprzez krótkie wtrącenia, zapowiadające kolejne poruszane przez rozmówców tematy. Zyskuje w ten sposób wrażenie obiektywnego słuchacza, wiernie przekazującego zasłyszaną opowieść. Wykorzystana konwencja reportażu radiowego służy w *Na pirackiej wyspie* wzmożeniu u czytelnika poczucia autentyczności przekazu: opowiadającymi są uczestnicy zdarzeń, zaś obrona przez Wiernika formuła reportażu pozwala na dostosowanie zapisu do potrzeb innego medium, radia. Wskazuje na to brak narracji i skrótość opisu²¹.

Interesującym – z uwagi na implikacje genologiczne, jak i rozwiązania edytorskie – dopełnieniem dla omawianej tu strategii łączenia reportażu z beletrystyką jest powieść *Archipelag ludzi odzyskanych* Igora Newerlego. Jest to tekst traktowany przez odbiorcę jako literacki, zaś elementy obce gatunkowo zostają najczęściej zasygnalizowane poprzez ich wyodrębnienie graficzne. W ramach fabuły pojawia się w tej powieści reportaż, funkcjonujący samodzielnie, jako element „opowieści szkatułkowej” (opowieść o losach rybackiej spółdzielni wydzielona jest z tekstu powieści Newerlego dzięki zabiegowi lektury reportażu przez jednego z bohaterów). Ze względu na rozwój fabuły są to wtręty mało istotne, służące raczej podbudowie ideologicznej. *Obrona placówki Plusk* to w istocie relacja z rozwoju mazurskiej rybackiej spółdzielni. Pojawiają się w niej motywy charakterystyczne dla ówczesnej twórczości: kułak, spiskujący przeciw grupie rybaków dążącej do wprowadzenia kolektywnych połowów, brak zrozumienia mieszkańców wsi dla korzyści płynących ze wspólnego gospodarowania, rola partii w budzeniu świadomości klasowej.

Wprowadzając w obręb wypowiedzi fikcjonalnej obcy genologicznie element (w powieści Newerlego jest nim reportaż), autor decyduje się na rozbieżność

²⁰ W. R. [właśc. Waław Sadkowski], [rec. J. Kuśmierk, *Uwaga! człowiek*], „Przegląd Powszechny” 1952, t. 233, nr 3, s. 220.

²¹ Reportaż radiowy, jako szczególny sposób informowania o rzeczywistości, doceniono już w epoce. Zofia Krzyżanowska, na marginesie omawiania jednego z reportażu, pośród walorów tej formy akcentowała autentyzm przekazu. Zob. Z. Krzyżanowska, *Między autentyzmem a ułomnością*, „Nowa Kultura” 1955, nr 29, s. 7.

rodności stylu lektury. Z jednej strony czytelnik ma świadomość konwencji wspomnieniowej (pierwsza część *Archipelagu...* utrzymana jest w tonie pierwszoosobowej relacji głównego bohatera, będącego zarazem narratorem, który w części drugiej usuwa się, by następnie pojawić się w zakończeniu), z drugiej zaś – sytuacja lektury reportażu zmusza go do przyjęcia jako „cytatu z rzeczywistości” tego, czego dowiaduje się o rybackiej spółdzielni. W ten sposób, wraz z czytającym bohaterem, staje się świadkiem przemian zachodzących w mazurskiej wiosce.

Z perspektywy genologii, można by utwory, łączące – niczym *Archipelag ludzi odzyskanych* Newerley`ego – różne typy wypowiedzi, potraktować jako szczególną odmianę zjawiska, dla którego kuszącym punktem odniesienia byłaby sylwa²². Dokument „legitymizowałby” w niej elementy fikcjonalne, służąc wywołaniu odbiorcy wrażenia lektury „autentyku”²³. Zachodzi jednak obawa, czy określenie to nie byłoby, w kontekście literatury socrealistycznej, używane w sposób prowadzący do nieporozumień. Podobieństwu zewnętrznemu nie towarzyszy bowiem w twórczości tej analogiczność motywacji estetycznej. Sylwa to wyraz poszukiwania „formy bardziej pojemnej” (określenie Czesława Miłosza). Tymczasem w literaturze socrealistycznej łączenie różnych porządków genologicznych miało na celu głównie uprawdopodobnienie opowieści poprzez odwołanie się do konwencji form faktograficznych²⁴.

Na szczególny status kategorii teoretycznoliterackich w ramach kultury socrealistycznej wskazywał Jerzy Smulski, według którego ówczasie w praktyce twórczej i refleksji teoretycznej operowano pojęciami z zakresu genologii, nie

²² Ryszard Nycz, przybliżając przemiany we współczesnej „sztuce słowa”, zauważał: „Sylwiczne teksty zawierają zwykle szereg – częściowych – instrukcji koherencyjnych. Kompozycyjna motywacja różnorodności tematycznej realizowana bywa zazwyczaj poprzez przywołanie stosownych konwencji gatunkowych. [...] Duże znaczenie dla skutecznego działania chwytu uprawdopodobnienia ma wprowadzenie takich typów piśmiennictwa użytkowo dokumentalnego, których celem jest pełny opis odpowiedniego odcinka rzeczywistości” (R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 63, 82).

²³ Nie jest to cecha poetyki jedynie rodzimych utworów socrealistycznych. Analogiczną metodę spotykamy w literaturze radzieckiej; reprezentatywnym przykładem służy w podobnym celu, uwiarytelnienia opowieści, *Szpak ptak wiosenny* Siergieja Dmitriewicza Mstisławskiego. Wprowadzanie w zbeletryzowaną opowieść o Nikołaju Ernestowiczu Baumanie cytatów z historycznie potwierdzonych dokumentów i listów uwiarytelnia wizję pisarza.

²⁴ Jest to właściwość literatury socrealistycznej, która pojawia się – motywowana podobnie jak sylwa, odmiennie – również współcześnie. Współwystępowanie fikcji i dokumentu oraz eseju Ryszard Nycz rozpatruje jako efekt „ontologicznej niestabilności”, znamiennej dla literatury nowoczesnej, podważającej „czystość” genologiczną literatury (jako przykład realizacji polifoniczności form gatunkowych literackich i pozaliterackich Nycz podaje wczesno dwudziestowieczną prozę awangardową i twórczość Tadeusza Różewicza). Zob. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 35-46.

przykładając zarazem do nich większej wagi, o ile nie były one motywowane względami pozaartystycznymi. Toteż tradycyjne kategorie gatunkowe i rodzajowe są przydane w opisie literatury lat 1949-1956 jedynie w ograniczonym zakresie²⁵. Określają bowiem nie tyle punkty odniesienia do – przywoływanej pozornie za ich pośrednictwem – tradycji literackiej, co sposób, w jaki owa tradycja zostaje podporządkowana wymowie ideologicznej utworu.

Lektura przywołanych wyżej, migotliwych gatunkowo, utworów zdaje się potwierdzać opinię badacza. Być może beletrystykę do literatury faktu zbliżały – prócz „kariery dokumentu” w twórczości socrealistycznej – również tendencje do uproszczenia języka artystycznego. Niekiedy, jak w *Zgodnie z prawem* Jacka Bocheńskiego, mamy do czynienia z językiem w pełni imitującym codzienny²⁶. Programowy antyestetyzm (rozumiany tu jako celowa rezygnacja z wartości artystycznych na rzecz prostoty przekazu i podporządkowania go ideologii), cechujący całą literaturę realizmu socjalistycznego ma źródło nie tylko w postulatach szczecińskiego Zjazdu Pisarzy z 1949 roku. Wymóg prostoty stylu, nawiązującego do literatury faktu, można odnaleźć już wcześniej w wypowiedziach twórców i animatorów kultury związanych ze środowiskami lewicowymi. Jako przykład postulowanych przez te środowiska tendencji w sztuce służą słowa Jacka Bocheńskiego z 1944 roku; prognozując przyszłe życie kulturowe w odrodzonej Polsce pisał:

Potrzeba będzie takiej literatury, która użyźni najszerze warstwy. Literatura da moralną pożywkę całemu społeczeństwu [...], musi stać się nieoficjalną szkołą etyczną społeczeństwa, musi je z padołów doprowadzić do wyżyn [...]. Do duszy demokratycznego społeczeństwa musimy dotrzeć słowem wysoce wartościowym, natchnionym a pełnym prostoty i zdrowego estetyzmu. [...] Wysiłkiem pełnym poświęcenia i miłości wychować nowe kadry czytelnicze, wychować ludzi o godnym poziomie duchowym, umysłowym i moralnym. Niech to będą dzieci naszej odrodzonej kultury, niech będzie to nowe, młode, zdrowe pokolenie²⁷.

Problem dookreślenia przynależności gatunkowej wielu utworów z kręgu literatury socrealistycznej jest tym trudniejszy, iż niejednokrotnie nazwy ugrunto-

²⁵ Zob. J. Smulski, *Literatura polskiego socrealizmu. Wybrane problemy genologiczne*, [w]: tenże, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 42.

²⁶ Andrzej Lam wskazywał na tę cechę stylu Bocheńskiego jako szczególnie wartościową: „Styl [...] nie urzeka niczym szczególnym, jest na ogół oschły, rzeczowy, zdania mają budowę jak najprostszą, zamykają się w maksymalnie skróconych okresach, przypominających niekiedy tekst poboczny realistycznego dramatu” (A. Lam, [rec. *Zgodnie z prawem* Jacka Bocheńskiego], „*Twórczość*” 1953, nr 6, s. 217). Postulat uproszczenia języka dotyczył zresztą nie tylko prozy. Znacząca jest pochwała tomu wierszy Janiny Brzostowskiej *Plomień w cierniach* (1947). Recenzujący go Bohdan Ostromięcki zauważał: „Wśród wierszy Brzostowskiej uderza unikanie efektów skomplikowanych i poszukiwań formalnych, które mogłyby razić sztucznością. [...] Do najlepszych też wierszy należą te, w których we właściwy autorce sposób wyraża się jej życie i odczuwania najbliższe” („*Nowiny Literackie*” 1948, nr 6, s. 2).

²⁷ J. Bocheński, *W sprawie popularyzacji literatury*, „*Odrodzenie*” 1944, nr 2-3, s. 10.

wane tradycją teoretycznoliteracką pełniły wówczas funkcję dowartościowującą zjawiska artystyczne. Taką rolę pełnił reportaż, traktowany w rodzimej twórczość – na wzór radziecki – jako wyraz uspołecznienia i postulowanego przez decydentów socrealizmu upolitycznienia literatury. Jako zjawisko mające oddawać złożoność przemian społeczno-obyczajowych, zachodzących w kulturze komunistycznej, służył podnoszeniu rangi utworu, kreowanego zgodnie z zasadami zarezerwowanymi dla poetyki literatury faktu. Na tę właściwość rodzimej (przeciwstawianej naturalizmowi) twórczości socrealistycznej, poddanej dyktatowi ideologii wskazywał Henryk Bereza:

Dokumentalność, burżuazyjny „obiektywizm”, pozytywistyczny empiryzm – to najistotniejsze znamiona klasyczne metody naturalistycznej [...] przeciwstawnej metodzie ideowej i partyjnej sztuki socjalistycznej, nie uchylającej się od interpretacji i oceny zjawisk rzeczywistości²⁸.

Niekiedy trudno zresztą jest dokonywać wiążących rozstrzygnięć genologicznych z uwagi na tendencję do synkretycznego traktowania *quasi*-gatunków przez twórców literatury socrealistycznej. Przykładem służy pieśń masowa oraz *quasi*-oda, w której – zdaniem Zbigniewa Choynowskiego – treści godne pochwały stały się życzeniem, obiektem propagandowej manipulacji, zatracając możliwość komunikacji autora z odbiorcą²⁹. Choynowski wprawdzie intencjonalnie słowa te odnosi do twórczości Jarosława Iwaszkiewicza (m.in. wierszy: *Oda do Francji* (1949); *Na wydobywie pancernika „Gneisenau”* (1952)), jednakże jego konstatacje można uogólnić; eksplikowana przez badacza prawidłowość znajduje potwierdzenie bowiem nie tylko w poezji, lecz również prozie i zjawiskach pogranicznych tego okresu. Tym bardziej, iż – wbrew normatywnemu charakterowi poetyki realizmu socjalistycznego – twórcy i krytycy związani z tą doktryną traktowali genologiczne podziały w sposób swobodny, dostosowując wykorzystywane terminy do własnych celów³⁰. Dość często też wykazują przy tym lekceważenie dla tradycji. Przykładem niefrasobliwości genologicznej jest tom *Rewolucja trwa* Andrzeja Wydrzyńskiego (1952): autor opatruje go podtytułami *Powieść filmowa* (na okładce) i *Opowieść filmowa* (na stronie tytułowej). Z podobną niekonse-

²⁸ H. Bereza, *Przeciw naturalizmowi w prozie*, „Nowa Kultura” 1954, nr 10, s. 1.

²⁹ Zob.: Z. Choynowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 162.

³⁰ Sygnalizowany tu problem, będący samoistną kwestią badawczą, można rozpatrywać w kontekście immanentnych cech nowomowy. Michał Głowiński, opisując to zjawisko, zauważa, iż nowomowę cechuje przede wszystkim element oceniający. Narzucanie wartości jest w niej często ważniejsze, niż adekwatność relacji między zjawiskiem a jego językowym ekwiwalentem. Z tego względu znaczenie terminu może być dowolnie modyfikowane, zależnie od aktualnych potrzeb używającego go (Zob. M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, s. 8, 13). Interesującą analizę zawartości semantycznej wybranych terminów pojawiających się w partyjnych dokumentach PZPR zawiera opracowanie *Komitet Wojewódzki ogniem władzy ludowej. Studium postaw aktywu partyjnego opracowane pod kierunkiem Marcina Kuli na przykładzie zapisów posiedzeń KW PZPR w Gdańsku w latach 1949-1953*, red. M. Kula, Warszawa 1997, s. 197-205.

kwencją terminologiczną spotykamy się również w wypadku omawiania jednego z utworów Witolda Zalewskiego, *Traktory zdobędą wiosnę* (1950); omawiając ją Maciej Koliba stosuje wymiennie zarówno terminy niedookreślone genologicznie („opowieść”), jak i obarczone tradycją teoretycznoliteracką („szkic”, „reportaż”)³¹.

Socrealistyczna „zagłada gatunków” (określenie Stanisława Balbusa³²) wyrażała się dowolnością sięgania do określeń bez baczenia na konsekwencje związane z przywołaniem danego terminu. Tradycyjne nazwy gatunkowe były krytyce literackiej i propagatorom socrealizmu przydatne jedynie o tyle, o ile umożliwiały dowartościowanie utworu, odnajdując dlań punkt odniesienia w akceptowanej ideologicznie przeszłości. Twórczość, w której żywioł faktograficzny i literacki stapiał się w całość, wydaje się reprezentatywna dla owej tendencji.

Adam Mazurkiewicz

Presence of documentary forms in Polish literature of the socialist realism period

(Summary)

The article is dedicated to ways in which authors of the socialist realism novel used the poetics of the non-fiction literature (mainly reportage). Perceiving a work of art as a cultural fact of political character had serious consequences. The literary creation was to be replaced by a reportage storyline. The outer reality was depicted in accordance with top-down guidelines of propaganda. Two strategies were used: linking poetics of documentary with belles lettres and incorporating elements typical of non-fiction literature to fiction.

At the same time genological “light-heartedness” of authors of socialist realism makes it now difficult to decide about typological affiliation of those works.

³¹ Zob. M. Koliba, [recenzja: W. Zalewski, *Traktory zdobędą wiosnę*], „Twórczość” 1950, nr 7, s. 150. Nie jest to odosobniony przykład recenzenckiej niekonsekwencji; Adam Mausenberg, recenzując tom Józefa Kuśmierka *Uwaga, człowiek!*, dowolnie stosuje terminy „reportaż” i „nowela” („Twórczość” 1952, nr 2, s. 150). Szerzej zasygnalizowany tu problem omawia Jerzy Smulski w artykule poświęconym genologicznym uwarunkowaniom literatury socrealistycznej. Zob. J. Smulski, dz.cyt., s. 38-39.

³² Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 6-18.