

Iryna Shylnikova

UNIVERSITÀ DEL SALENTO
e-mail: iryna.shylnikova@unisalento.it
 <https://orcid.org/0000-0003-4134-0469>

La prosa documentale di Svetlana Aleksievič Tra reportage e memoir collettivo

Abstract

Svetlana Alexievich's Documentary Prose Between the Reportage and the Collective Memoir

This essay offers an analysis of the work of Svetlana Alexievich as the most complete expression of documentary prose, defined as a hybrid narrative and combining the genres of the reportage and the collective memoir. This narrative trend attained full development in Soviet literature during the 1970s and is characterized by a transfer from the author to direct witnesses of the narrated events. While Iryna Shylnikova traces the origins of this trend, a diachronic study of documentary prose allows her to reconstruct Svetlana Alexievich's artistic method. She explains, at the same time, how a recourse to living testimonies on real facts can be transformed into an aesthetic phenomenon. In particular, Shylnikova focuses on *Second-hand Time* in an attempt to establish the core points of the author's poetics.

Key words: Svetlana Alexievich, reportage, documentary prose, collective memoir

Parole chiave: Svetlana Aleksievič, reportage, prosa documentale, memoir collettivo

La prosa documentale come dimensione tra arte e vita.

I concetti di “letteratura” e “realtà” sono categorie basilari cui si rapportano le diverse teorie nell’ambito degli studi letterari. Nel corso del tempo, essi hanno assunto significati diversi in rapporto alle varie epoche e talvolta anche all’interno delle periodizzazioni di una stessa epoca. La distinzione, per esempio, tra “fatto” e “finzione”, tanto importante nel XIX–XX secolo, non era poi così determinante nel periodo precedente quando la fiction letteraria era percepita dal lettore come se fosse realtà. Lo stesso concetto di “realtà” può avere significati differenti nei diversi autori, pertanto si rivela necessario focalizzare l’attenzione sulle modalità specifiche in cui viene declinato il dato reale nelle opere letterarie: esso può essere qualcosa di effettivamente tangibile, corrispondente alla realtà viva; oppure può presentarsi come una generalizzazione dell’esistenza ma non necessariamente della vita concreta; o ancora può ricadere nel fantastico diventando un prodotto di pura finzione ben lungi dalle rappresentazioni del reale o del verosimile (Mestergazi 2008: 3–4).

Nel XX secolo la trasmissione della verità si è tradotta per l’autore in una vera e propria missione di non semplice soluzione se affrontata con i consueti strumenti artistici poiché sempre più forte è la necessità di entrare in relazione con il “dato reale”. Questa tendenza è ravvisabile nelle posizioni di vari scrittori che hanno avvertito il bisogno crescente, e in alcuni casi anche il dovere, di dare testimonianza del proprio vissuto, talvolta drammatico, in una specifica produzione letteraria rappresentata dal reportage narrativo.

Nella comune accezione dei termini, “documentario” e “fiction” sono in contrapposizione, nello stesso modo in cui lo sono “autentico” e “fittizio”. Nella letteratura sovietica e successivamente in quella russa, il genere del reportage narrativo è assimilato alla “prosa documentale” o “narrativa documentale” (in russo *dokumental’naja literatura* o *chudožestvenno-dokumental’naja proza*), che ha fatto il suo ingresso nella critica letteraria in un’epoca ancora precedente e dove ha trovato una sua consolidazione (Mestergazi 2007: 175). Inizialmente con tale definizione si intendevano le memorie, i diari e i quaderni di scrittori le cui opere erano considerate significative dagli studiosi non soltanto per il contenuto ma per l’intrinseco valore artistico. Invero, la critica letteraria non si è mai orientata verso un’interpretazione univoca del concetto di “prosa documentale” ponendo l’accento ora sul valore del dato reale ora sulla componente estetica.

Lidija Ginzburg, per esempio, già nel 1970, fornisce una spiegazione di quello che si intende per narrativa documentale:

Vi è un particolare legame tra la vita e l’arte [*žiznetvorčestvo*] e la letteratura documentale. La letteratura documentale, traducendo la vita nella propria

lingua, è come se al tempo stesso si impegnasse a preservare la natura dei fatti della vita. Se dunque lo *žiznetvorčestvo* costruisce la vita secondo le leggi dell'arte, la letteratura documentale si serve del principio opposto: essa cerca di mostrare le interrelazioni della vita senza il medium della finzione autoriale. Ma l'assenza della finzione non significa assenza di una struttura. La costruzione dell'individuo nella letteratura documentale è subordinata alle rappresentazioni dell'uomo di quella data epoca e ai modelli degli stili dominanti. Proprio in questa soggezione persiste tuttavia la specificità del rapporto documentale tra la realtà e la letteratura (Ginzburg 1970: 84).

Il XX secolo è riuscito a dimostrare come la realtà fosse divenuta più eccentrica della finzione e i fatti più significativi delle parole avendo privato l'uomo, dopo averlo gettato in un abisso di sofferenze, sacrifici e miserie fino ad allora impensabili, di tutto ciò che gli era familiare, di tutto ciò che considerava solido e costante; è innegabile che i trionfi più grandi e le cadute più rovinose si siano rivelate ben oltre ogni umana immaginazione (Mestergazi 2007: 174). La letteratura non è da meno infatti, parallelamente, si registra la sostituzione dell'eroe del romanzo e "del libero mondo delle idee, acquisito nel secolo scorso, con l'orrore fattuale della vita in sommo grado necessario e incombente" (Ginzburg 1999: 327–328); è stata questa concomitanza di fattori a determinare il poderoso sviluppo dell'elemento documentale nella produzione letteraria.

Il riferimento al dato reale, al "fatto", diviene un elemento essenziale del laboratorio artistico degli autori del Novecento i quali percepiscono l'attività scrittorica quasi come lo svolgimento di una missione etica. La realtà russa del XX secolo, che trova il suo riverbero nella prosa del tempo, era infatti così terribile da esigere un nuovo approccio: basti pensare alle narrazioni di un Solženicyŋ o a quelle di uno Šalamov, dove quest'ultimo perorava la causa non di una semplice trasformazione estetica ma di una vera e propria sovversione poiché lo scrittore non poteva più essere considerato un artista *tout court* essendosi ormai trasformato in un testimone (Schmid 2007): "[il suo] non era un compito puramente letterario ma un dovere, un imperativo categorico" (Golubkov 1999: 26).

La letteratura in epoca sovietica segue un particolare processo di sviluppo: essa risulta generata da un'imposizione ideologica proveniente "dall'alto" che sembra aver risolto, almeno in apparenza e con ogni mezzo a sua disposizione, qualsiasi forma di dissenso; nondimeno tale letteratura riesce a toccare i vertici più alti dell'espressione artistica assurgendo a classico. Occorre inoltre aggiungere un dato di fondamentale importanza, che connota in maniera peculiare la produzione sovietica, e che è rappresentato dallo "spazio": gli scrittori e i pensatori, che si trovavano entro i confini della Russia e fuori da essi, i primi come dissidenti e i secondi come migranti-dissidenti, svolgevano il complesso ruolo di protagonisti interni ed esterni.

Le opere di importanti autori chiave, basti pensare a Bachtin e Losev, come pure ad altri filosofi dei primi decenni del XX secolo, pur registrando un certo ritardo nella penetrazione in Unione Sovietica, hanno fatto risuonare con forza il loro messaggio che ha assunto una potenza maggiore e addirittura un valore profetico alla luce degli eventi che si sono susseguiti:

Quando l'uomo è nell'arte, egli è fuori dalla vita, e viceversa. Tra esse non c'è unità e reciproca compenetrazione interiore nell'unità della persona. [...]

La persona deve diventare interamente responsabile: tutti i suoi momenti non devono soltanto allinearsi nella serie temporale della sua vita, ma devono pervadersi a vicenda nell'unità della colpa e della responsabilità.

E non vale il riferimento all'"ispirazione" per giustificare l'irresponsabilità. Un'ispirazione che ignori la vita e dalla vita sia ignorata, non è ispirazione, ma ossessione. [...] il vero loro pathos sta soltanto nel fatto che sia l'arte sia la vita vogliono reciprocamente facilitare il loro compito, scaricare le loro responsabilità, poiché è più facile creare senza dover rispondere della vita, ed è più facile vivere senza tener conto dell'arte.

L'arte e la vita non sono la stessa cosa, ma devono diventare in me unitarie, nell'unità della mia responsabilità (Bachtin 1988: 3–4).

Nella congerie degli eventi del Novecento si viene dunque a creare in Russia un genere letterario del tutto nuovo, indicato di volta in volta come "prosa documentale" (*dokumental'naja literatura*) o "letteratura del fatto" (*literatura fakta*) nel tentativo di collocarlo in un preciso spazio creativo ma del quale è sin dall'inizio indiscutibile il valore estetico, definito innanzitutto dai documenti che sono alla base e che lo pongono in netta contrapposizione alla fiction (Mestergazi 2007: 174). Questo genere considera "documenti" anche le narrazioni e le testimonianze rese da persone reali su avvenimenti significativi da un punto di vista storico e sociale, raccolte da uno scrittore, unite da un filo conduttore e addirittura sottoposte ad una rielaborazione secondo una sequenza specifica che obbedisce ad una tecnica di "montaggio" autoriale. In un simile processo creativo è importante non solo il "fatto" ma la ricerca della "verità" oggettiva raggiungibile mediante la concertazione delle diverse voci, talvolta anche contraddittorie, sulle differenti percezioni della realtà da parte dei personaggi, che divengono coautori a tutti gli effetti. Nella letteratura documentale contemporanea si può individuare, pertanto, un intero filone di opere in cui la descrizione della realtà cede il passo alla parola viva, cioè a quel che racconta il personaggio in cui lo scrittore si imbatte materialmente. Le voci che riempiono lo spazio della narrazione possono essere stralci di interviste, frammenti di discorsi o di conversazioni, monologhi, battute rarefatte; questi elementi sono riuniti in un unico testo strutturato in base ad un criterio che privilegia le dominanti semantiche.

Da ciò derivano le diverse definizioni di “monologo documentale”, “romanzo oratorio”, “prosa epico-corale” (Szewczenko 2017: 250), “letteratura testimoniale” (Lugarić Vukas 2014), “oral history” (*ustnaja istorija*), quest’ultima nell’accezione data da Petr Vail’ (2019).

Alle origini di questo specifico filone, che si inserisce dunque nel flusso più ampio della prosa documentale, troviamo un piccolo gruppo di autori del calibro di Ales’ Adamovič (1927–1994), Janka Bryl’ (1917–2006), Vladimir Kolesnik (1922–1994) e Daniil Granin (1919–2017) i quali, riassegnando una nuova centralità ai processi letterari, hanno al tempo stesso determinato un cambiamento delle dinamiche socio-letterarie in epoca sovietica. A partire dagli anni 70, in opere come *Chatynskaja povest’* (Adamovič 1972), *Klvdija Vilor* (Granin 1976), *Blokadnaja kniga* (Granin, Adamovič 1977–1981), *Ja iz ognennoj derevni*, (Adamovič, Kolesnik, Bryl’ 1977), *Karateli* (Adamovič 1981), per la prima volta, la parola viene data alla gente comune che, da quel momento in poi, parteciperà in prima persona alla stesura del testo. Gli anni 80, continuando la tradizione del decennio precedente, si sono rivelati decisivi per lo sviluppo del genere del reportage memorialistico soprattutto in rapporto alla narrazione degli eventi bellici e allo sviluppo di una nuova ricezione da parte dell’opinione pubblica. Il nuovo modo di rappresentare la realtà, secondo quanto stabilito da Adamovič, oltre ad avere un’ampia diffusione nella letteratura russofona, stimola la messa a punto di nuove strategie e procedimenti artistici volti a preservare la memoria storica ed emotiva del popolo.

Considerata la natura polisemica del genere letterario in questione, non stupisce poi tanto il rifiuto delle tassonomie tradizionali da parte degli autori citati. Per tale ragione l’opera *Ja iz ognennoj derevni* (*Vengo da un villaggio in fiamme*), in cui Adamovič, Bryl’ e Kolesnik raccolgono le testimonianze dirette di quanti avevano assistito alla distruzione dei villaggi bielorusi da parte dei nazisti, sfugge a qualsiasi classificazione di genere testuale per volontà degli stessi autori che, in maniera deliberata, scelgono di chiamarla ora “tragedia documentale” (*dokumental’naja tragedija*) ora “libro-memoria” (*kniga-pamjat’*) senza tuttavia fissarne una definizione univoca. Allo stesso modo, la prima edizione di *Blokadnaja kniga* [*Le voci dell’assedio. Leningrado (1941–1943)*], silloge delle testimonianze degli abitanti di Leningrado sopravvissuti all’assedio, è priva dell’indicazione del genere; solo in seguito gli scrittori la specificarono nel sottotitolo ricorrendo al sintagma “racconto documentale” (*dokumental’naja povest’*) che, pur non essendo nel solco della tradizione, esplicita chiaramente le componenti fondamentali, costituite cioè dalla narrazione e dalla cronaca.

Il racconto “corale” di Svetlana Aleksievič come reportage narrativo

La tradizione di ricorrere a fonti documentarie, intendendo con ciò le testimonianze di avvenimenti storici, mantenutasi viva in Russia fino ai nostri giorni, emerge in maniera dirompente nelle opere di Svetlana Aleksievič, classe 1948, scrittrice e sceneggiatrice bielorusa, russofona, vincitrice di numerosi premi, tra i quali svetta il Nobel per la Letteratura, conferitole nel 2015 “per le sue opere polifoniche, un monumento alla sofferenza e al coraggio nella nostra epoca”¹. La produzione letteraria della scrittrice è rappresentata sia dai numerosi articoli giornalistici, sia da una serie di testi narrativi – *La guerra non ha un volto di donna* [*U vojny ne ženskoe lico*, 1985], *Gli ultimi testimoni* [*Poslednie svideteli*, 1985], *Ragazzi di zinco* [*Cinkovye malčiki*, 1989], *Incantati dalla morte. Romanzo documentario* [*Začarovannye smert’ju*, 1993], *Preghiera per Černobyl’. Cronaca del futuro* [*Černobyl’skaja molitva. Chronika buduščego*, 1997], *Tempo di seconda mano. La vita in Russia dopo il crollo del comunismo* [*Vremja sekond hënd*, 2013] – che vanno a comporre un intero ciclo di prosa documentale cui l’autrice dà il titolo de *Le Voci dell’Utopia* (*Golosa Utopii*). Le opere citate, avendo alla base il medesimo metodo compositivo costituito dalla presa di appunti stenografici, rappresentano, come più volte sottolineato dalla stessa autrice, un’espressione della prosa documentale i cui creatori, Adamovič, Bryl’, Kolesnik e Granin, diventano punto di riferimento costante.

La metodologia artistica, evidente dunque sin da *La guerra non ha un volto di donna*, permette ad Aleksievič di combinare le testimonianze delle donne veterane della Grande Guerra Patriottica per ottenere un insieme organico ed omogeneo. È questa la base da cui si parte per far sì che un’opera possa essere definita espressione della “prosa documentale” (*dokumental’naja proza*) dove il primo termine del sintagma sta ad indicare la componente letteraria che risulta così armonicamente intrecciata a quella documentaria tanto da formare un tutt’uno. In questa prospettiva, il secondo libro, *Gli ultimi testimoni*, definito “racconto documentale”, risulta costituito dalle narrazioni di coloro che hanno conosciuto gli orrori della guerra durante la propria infanzia e adolescenza. Anche *Ragazzi di zinco* è indicato come una narrazione documentaria poiché raccoglie le testimonianze dei soldati che hanno combattuto in Afghanistan, delle loro madri e delle loro mogli. Il capitolo aggiuntivo, dal titolo *Processo a ragazzi di zinco*² (*Sud nad «Cynkovymi mal’čikami»*), inserito

1 Il sito ufficiale del Premio Nobel recita testualmente: “The Nobel Prize in Literature 2015 was awarded to Svetlana Alexievich for her polyphonic writings, a monument to suffering and courage in our time” (<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/summary/>) [accesso: 08.09.2022].

2 La traduzione del titolo è ad opera di chi scrive poiché tale capitolo non figura nell’edizione italiana pubblicata dalla casa editrice E/O (Aleksievič 2021).

a seguito della denuncia fatta da alcuni militari sovietici e dai loro familiari ai danni della scrittrice, reca la didascalia *La storia in documenti (Istorija v dokumentach)* e riporta fedelmente stralci dei documenti, cioè delle denunce, degli articoli di stampa, dei verbali delle udienze e della sentenza finale che hanno accompagnato la vicenda. *Pregghiera di Chernobyl'* possiede, nella predittiva esplicazione che segue, *Cronaca del futuro*, la chiave interpretativa. Si tratta quasi di un viaggio nel tempo l'esperienza compiuta da Aleksievič: ponendosi sulla soglia tra passato e futuro, la giornalista va ad utilizzare le voci dei superstiti al disastro della centrale atomica come monito per le future generazioni che non è escluso possano trovarsi sulla soglia di un conflitto nucleare. Le narrazioni degli abitanti di Černobyl' non riguardano tanto i momenti cruciali dell'incidente quanto le condizioni di vita successive ad esso, le difficoltà estreme di adattamento ad una realtà ignota che potrebbe riguardare il futuro di tutta l'umanità pur appartenendo, nell'attualità del racconto, ad un momento contingente e ad un solo popolo il quale, in un paradosso temporale, vive nel presente la condizione futura.

Nell'ultimo libro, *Tempo di seconda mano*, definito "romanzo documentale" (*dokumental'nyj roman*), la scrittrice pone l'accento su quanto incida, nella struttura dell'intreccio, la componente documentale in relazione alla fiction letteraria. Vi è dunque una differenza di fondo rispetto alla prosa documentale: se quest'ultima può essere intesa essenzialmente come un resoconto sugli avvenimenti storici, l'opera di Aleksievič presenta sì una registrazione in presa diretta di fatti realmente accaduti ma essi risultano legati tra loro da una sorta di ordito autoriale. Il collage che l'autrice compie nei suoi reportage narrativi è dunque il risultato di un preciso progetto estetico e deriva dalla combinazione di un materiale grezzo ed eterogeneo, rappresentato dalle testimonianze dirette, con lo scavo psicologico che si attua mediante un attento lavoro di cesello proprio sulle fonti documentarie.

È evidente, in maniera macroscopica, che il comune denominatore posto alla base dell'intera produzione sia la critica severa al potere dell'apparato statale, lo smascheramento delle malefatte mediante una narrazione polifonica, sulla scia di un'antica tradizione letteraria, ad opera dei vari personaggi cui Aleksievič cede la parola. Ne risulta che i testi del ciclo *Le Voci dell'Utopia*, seguendo l'esempio paradigmatico di Adamovič, riportano in primo luogo proprio le storie sui crimini e su coloro che li hanno subiti sebbene la stessa autrice ponga alcuni distinguo tra le proprie opere e quelle del suo "mentore":

Adamovič e gli altri autori [Kolesnik e Bryl'] di *Ja iz ognennoj derevni* [...] appartenevano ad un tempo in cui si guardava a Stalin come ad un mostro. [...] lo invece, che sono di un'altra generazione, sono attratta dai misteri dell'animo umano, dalla sua natura, dalle problematiche esistenziali. [...] Sono rimasta soprattutto turbata dalla quantità del male che una persona possa ricevere

e sopportare. E non possiamo nemmeno immaginare di cosa sia capace l'uomo (Aleksievič 2019).

Si osserva tuttavia che Adamovič è stato il primo a fare riferimento al "sentimento di colpa letteraria" a proposito dell'assenza delle donne dalle narrazioni sui fatti bellici nonostante esse siano state sempre in prima linea a combattere e abbiano sopportato, forse più degli uomini, pressioni psicologiche, fisiche e fisiologiche molto violente (*Čto daet nam segodnja pravda o vojne?* 1982: 236). Aleksievič fa propria questa lezione e la concretizza ne *La guerra non ha un volto di donna*: accantonando il concetto dell'opera d'arte in quanto tale, si reca da quelle partigiane che sono state al fronte, non solo per catturarne sul nastro magnetico le voci ma soprattutto per portare alla luce le prove immani che hanno dovuto superare:

In ciò che le donne dicono non vi è affatto, o non vi è quasi mai, quello che siamo abituati a leggere e sentire: gente che si ammazza eroicamente e vince. Oppure soccombe. Qual era la strategia e quali erano i generali. I racconti femminili sono altri e parlano d'altro. La guerra "delle donne" ha i propri colori, i propri odori, la propria esegesi e il proprio spazio di sentimenti. Ha le proprie parole. Non vi sono né eroi né imprese eccezionali, ma semplicemente persone coinvolte nella più disumana delle umane occupazioni. E a soffrire non sono solo loro (le persone!), ma anche la terra, e gli uccelli, e gli alberi. Tutti coloro che vivono con noi su questa terra. E soffrono senza parlare, il che è ancora più terribile (Aleksievič 1985b: 7).

La metodologia cui ricorre Aleksievič in questa sua prima opera è dunque il punto di partenza che le permette, da un lato, di svelare quanto possa essere grande il potere della parola e quale sia il rapporto di quest'ultima con la realtà, dall'altro di comprendere quanto sia importante per una scrittrice rimanere fedele a se stessa senza subordinare la propria interiorità alle leggi della società patriarcale. Secondo una consolidata tradizione antropologica, l'autrice si reca sul posto con il registratore in mano per raccogliere le testimonianze dando così vita ad una nuova dimensione esistenziale fatta di voci, di destini e della sconvolgente realtà degli stati psichici. Svetlana Aleksievič crea così un proprio genere, che si va riconfermando in ognuna delle sue opere da cui emerge una struttura compositiva assolutamente originale, un vero e proprio sistema creativo complesso che diviene il personale laboratorio artistico definito anche come "romanzo delle voci" (*roman golosov*) (Markova 2009: 188). Il metodo principale di cui si avvale l'autrice nell'organizzazione dell'opera letteraria è il montaggio, utilizzato per combinare in maniera strategica i frammenti letterari (interviste, dati, documenti, articoli) con l'obiettivo di acuire e sublimare la narrazione, quasi a voler rappresentare il carattere di estrema fram-

mentarietà di una realtà lacerata. In tal senso i nessi semantici profondi esistenti tra i singoli segmenti narrativi hanno più importanza delle connessioni spaziali e temporali, oggettive e soggettive; l'opera è così contraddistinta da tratti assolutamente nuovi come la frantumazione, l'assenza di rapporti causa-effetto, la non linearità, l'autoriflessione e l'intensa emotività. Il modo di procedere di Aleksievič ha dunque molto in comune con l'esistenzialismo francese per la rilevanza che nella narrazione assumono le categorie della paura, dell'angoscia, dell'autocoscienza, della morte, del suicidio. Al centro del suo interesse resta sempre l'uomo alle prese con le situazioni di violenza estrema, con i propri limiti, con quello che in lui vi è di grande e di terribile.

Il principio che regola la combinazione delle "voci narranti" è quello del legame sequenziale per cui assistiamo ad un susseguirsi di storie che entrano in relazione tra loro in vario modo. Svetlana Aleksievič nelle sue opere documentali crea pertanto una particolare "immagine del tempo" basata sul materiale dell'esperienza della vita altrui a partire innanzitutto dal riconoscimento dell'importanza della storia individuale che, ricomponendosi in un intreccio più grande ed entrando in sinergia con le altre storie, contribuisce alla creazione della Storia collettiva. In questa prospettiva un ruolo importante è anche giocato dalla memoria che diviene un'altra fondamentale componente strutturale; essa, insieme alla saturazione psicologica che ne deriva, porta ad una narrazione che va al di là della realtà storica trasformando i ricordi del singolo in fatti dal significato universale. L'autrice spinge perciò il suo impegno creativo a garantire che ciascuna delle parti costitutive delle sue opere possa essere percepita come una parte autonoma in grado di funzionare in maniera indipendente. Le narrazioni dei personaggi che, a prima vista, sembrano essere ridotte a piccoli frammenti o a frasi minime, in realtà sono organizzate secondo un principio olistico che, nella poetica di Svetlana Aleksievič, risponde alla necessità di rappresentare l'esistenza dei singoli senza lacerazioni o frammentazioni interiori. Le voci si trasformano in un coro al quale prende parte anche l'autrice; ne scaturisce una polifonia del tutto nuova che ha spinto la critica ad approcciarsi alle opere di Aleksievič tenendo in debito conto il suo particolare punto di vista e la sua particolare presenza all'interno del testo anche quando sembra essere del tutto assente. In quest'ultimo caso il lettore percepisce la scrittrice non rivelata nella parola bensì nella trasmissione del "sentimento" incarnato nel pensiero così che lo spazio testuale è rivelatore della pluridiscorsività dei destini umani. Per tale ragione è importante la funzione di mediazione svolta dall'autrice in ascolto delle diverse narrazioni alle quali ella imprime inevitabilmente un input mnemonico per portare allo scoperto la tragedia dell'evento in sé e della sua eco nella percezione prima individuale e poi universale (Sivakova 2014: 149).

[...] quella che viene definita come "concretezza documentale" è intessuta da molte voci. La percezione dell'esattezza e del distinguo genera il molteplice...

Le molte versioni delle narrazioni e delle confessioni generano la versione del tempo. Essa è formata dalla totalità dello spazio temporale, dalla totalità delle sue voci. La versione è più un autoritratto dell'anima che della realtà. Il genere su cui lavoro lo definisco proprio "storia dei sentimenti". Per me il dato è il sentimento! Di libro in libro si va costruendo un'enciclopedia dei sentimenti, della vita interiore delle persone del mio tempo; di quelle generazioni che ho fatto in tempo ad incontrare prima che scomparissero, di quelle che mi sono passate accanto e di quelle nuove che spero ancora di incontrare sul mio cammino... è così che nasce un libro su chi siamo stati, su ciò che per noi era il bene e ciò che era il male, su come abbiamo amato, sul perché ci siamo ammazzati a vicenda... (Aleksievič 2007: 4)³.

Alla luce di quanto detto, ogni elemento, persino ogni dettaglio delle opere di Aleksievič deve essere considerato sia in riferimento all'esistenza del singolo personaggio, a ciò che ha vissuto e agli avvenimenti che hanno influenzato il suo destino, sia in riferimento all'architettura del testo. La narrazione condotta in prima persona, percepita perciò dai lettori come una prova di autenticità documentale, come un racconto "vivo", fa da contraltro alla rigida struttura dell'opera attraversata dalla tensione dell'autrice che è sempre alla ricerca di quell'elemento in grado di chiarire le ragioni della ferocia e dell'umanità dell'individuo. Aleksievič ricostruisce la mappa della storia del proprio Paese partendo dalla narrazione del destino dei singoli uomini, gli unici in grado di rappresentare la portata dell'evento mediante la forza esercitata dalla propria memoria e dal proprio dolore:

Ho scritto cinque libri, ma alla fine sono quasi quarant'anni che lavoro a unico libro. A una cronaca russo-sovietica: rivoluzione, Gulag, guerra, Černobyl', il tramonto dell'"impero rosso". Ho seguito l'epoca sovietica. Alle nostre spalle lasciamo un mare di sangue e un'enorme fossa dove sono sepolti i nostri fratelli. Nei miei libri il "piccolo uomo" racconta se stesso. Il granello di sabbia della storia. Non viene mai interrogato, sparisce senza lasciar traccia, porta i suoi segreti nella tomba.

Mi avvicino a coloro che non hanno voce. Li ascolto, li sento, origlio. La strada rappresenta per me un coro, una sinfonia. È un peccato infinito che molte cose dette, sussurrate o urlate finiscano nel nulla, esistendo soltanto per un breve lasso di tempo. Nell'essere umano e nella vita umana ci sono molte cose di cui

³ La traduzione del frammento è ad opera di chi scrive poiché la versione italiana di *Cinkovye mal'čiki*, pubblicata dalla casa editrice E/O con il titolo *Ragazzi di zinco* (Aleksievič 2018), risulta priva dell'introduzione dell'autore (*Večnyj čelovek s ruž'em*), presente, a sua volta, solo in alcune edizioni in russo (Aleksievič 2007: 1–5).

l'arte non ha mai parlato, di cui non ha la più pallida idea. Tutte queste cose appaiono in un istante e poi scompaiono, e oggi scompaiono in maniera particolarmente rapida. La nostra vita è diventata molto veloce. Flaubert diceva di se stesso di essere "un uomo-piuma", io posso dire di me stessa: sono una donna-orecchio (Aleksievič 2021: 12–13).

Un presente braccato dal passato

L'ultimo libro del ciclo *Le Voci dell'Utopia* è costituito dalla cronaca narrativo-documentale *Tempo di seconda mano*⁴ (Aleksievič 2018) dove si analizza la nascita dell'*homo sovieticus* e il suo perdurare nella realtà attuale.

Una riflessione approfondita merita già il titolo che, nell'originale russo *Vremja sekund chénd* (Aleksievič 2013b), presenta il secondo sintagma traslitterato direttamente dall'inglese e connotato in maniera negativa proprio per via della combinazione con il primo sintagma *vremja*. La locuzione *sekund chénd* potrebbe essere considerata semplicemente un realia, cioè "un vocabolo o un nesso lessicale che non ha equivalente nella LA, poiché indica un oggetto, un concetto o un fenomeno che si riscontra solo nella vita quotidiana, nella cultura o nella storia del paese di LP" (Dobrovol'skaja 1997: 40). In effetti le co-occorrenze del sintagma *sekund chénd* fanno riferimento esclusivamente all'ambito dell'abbigliamento usato mentre per altri contesti si ricorre alle espressioni russe *b/u*, acronimo di *byvšee v upotreblenii*, o *po-deržannyj* perfettamente corrispondenti alla locuzione inglese. L'autrice, dunque, nella narrazione del tempo della Russia contemporanea, utilizza la combinazione *vremja + sekund chénd* forse in maniera provocatoria per mettere in evidenza come il mondo di negazione sistemica dell'Unione Sovietica non sia affatto scomparso con la dissoluzione di quest'ultima ma, al pari di un vecchio abito di seconda mano, si adatti in un certo qual modo alle fattezze dell'uomo russo odierno. La scrittrice esplora il tema del tempo e dell'avvicendamento delle epoche storiche, dei grandi cambiamenti avvenuti nella vita dei "piccoli uomini" che diventano uno dei focus centrali del testo insieme alle loro reazioni rispetto al nuovo ordine che si va costituendo nel XX–XXI secolo. In questa oscillazione tra passato prossimo e presente, Svetlana Aleksievič mette a nudo la realtà post-sovietica evidenziando la pervicace persistenza della psicologia dell'"uomo rosso".

4 Inizialmente l'opera di Aleksievič fu pubblicata in una versione ridotta nella rivista *Družba narodov*, precisamente nella rubrica *Proza.doc*, con il titolo *Vremja second-hand. Konec krasnogo človeka* (Aleksievič 2013a).

Il testo risulta costituito da due parti, la prima ha il titolo de *L'Apocalisse come consolazione*, mentre la seconda *Il fascino del vuoto*. Entrambe raccolgono due capitoli di cui i primi sono intitolati nel medesimo modo, *Da voci di strada e conversazioni in cucina*, ma con riferimenti cronologici differenti: per la prima parte è preso in considerazione il decennio che va dal 1991 al 2001 con un focus particolare sulla brusca e “apocalittica” transizione dal comunismo al capitalismo e su svariate reminiscenze dell'URSS. La seconda parte fa riferimento al decennio compreso tra il 2002 e il 2012 e affronta il vuoto che la nuova epoca ha determinato nella società russa ad ogni livello. I quattro capitoli raccolgono complessivamente una serie di testimonianze, ordinate per argomento, dove sono affrontati e discussi i temi più disparati: *Di come ci siamo innamorati e poi disamorati di Gorby*, *Di come gli oggetti abbiano lo stesso valore delle idee e delle parole*, *Di come siamo cresciuti in mezzo a carnefici e vittime*, *A proposito della bellezza della dittatura e del segreto della farfalla nel cemento*, *A proposito di un tempo nel quale chi uccide crede di servire Dio*, *A proposito di una bandierina rossa e di un'ascia sempre pronta*, *A proposito di come le persone sono di colpo cambiate dopo la fine del comunismo*, *A proposito del coraggio e del futuro ecc.*

Aleksievič fa incetta di testimonianze quasi ghermendole sulla strada dall'uomo e della donna del socialismo: il timbro dell'*homo sovieticus* risuona ancora inconfondibile in quei territori appartenuti all'impero sovietico e che ora sono stati nazionali indipendenti (Aleksievič 2016: 7). Nonostante la trasformazione politica, quelle voci sono rimaste immutate, non hanno dimenticato, chiedono di essere ascoltate e appartengono a individui di diverse generazioni, di varia estrazione sociale, a partire dai diseredati e dagli emarginati per giungere agli arricchiti dell'ultima ora, agli speculatori che hanno raggiunto il successo sfruttando le anse di un “tempo sospeso”. Per quanto l'autrice infatti stabilisca in maniera chiara i limiti cronologici della narrazione a circa un ventennio (1991–2012), nell'opera si susseguono continue fasi di dilatazione e compressione temporale, di analessi e prolessi.

Le voci narranti sembrano immerse in una dimensione atemporale e in uno spazio artificiale, cioè in un mondo fittizio dove le idee e le convinzioni preconcepite hanno la meglio sulla realtà. La vita viva, non deturpata dal risentimento, riemerge solo in quei momenti dominati dai sentimenti forti, laddove vi è la lacerante percezione della mancanza, della perdita dei grandi affetti che, estranei ad un presente doloroso, sembrano appartenere solo al passato divenendo così fonte di eterno dolore per gli uomini di “seconda mano”.

È interessante riflettere sulle rimembranze dei protagonisti che, con passione, difendono strenuamente i principî del comunismo a trent'anni dalla caduta dell'URSS. I racconti, spesso pregni di rancore, si snodano intorno alle ingiustizie, alle vessazioni subite e nondimeno l'epoca sovietica è vagheggiata come un periodo mitico quasi a dimostrazione del potere ancora forte esercitato sulle menti

(Morozova 2014). Proprio quest'atteggiamento nei confronti del socialismo, dell'ideale comunista, di quella libertà tanto agognata e mai raggiunta, di sentimenti contraddittori e oscillanti tra illusione e disillusione, del culto della persona e della missione sociale che la parola e la letteratura erano tenute a svolgere, sono i temi predominanti che realizzano la coesione e la coerenza testuale. Persino il suicidio diventa uno degli argomenti utilizzati dalla scrittrice per dare spazio a coloro che, avendo fatto dell'idea socialista il principio fondante della propria vita, vi hanno rinunciato in nome di essa stessa:

[...] lo Stato è diventato il loro universo, rimpiazzando ogni altra cosa, perfino la loro stessa esistenza [...] non sono stati capaci di abbandonare la grande storia, di lasciarsela alle spalle e cercare di essere felici in qualche altro modo. Di tuffarsi a capofitto... scomparendo in un'esistenza privata, come succede al giorno d'oggi, in cui vediamo le cose piccole prendere il posto di quelle grandi (Aleksievič 2018: 8).

Il tema della guerra, o meglio delle guerre, è il *fil rouge* che attraversa tutto il testo: lo ritroviamo nei ricordi di chi ha vissuto nei tempi e nei luoghi dei conflitti, di chi vi ha partecipato combattendo in prima persona e in nome di un forte sentimento patriottico, di chi ne ha sentito semplicemente parlare dalle precedenti generazioni e di chi vive ancora nella cieca convinzione che possa essere la guerra a portare la pace nel paese e fra i popoli mentre in realtà è ancora l'"uomo rosso" a parlare, prigioniero delle stesse convinzioni di un tempo:

In generale noi siamo dei militi. Quando non stavamo combattendo ci preparavamo a farlo. Non abbiamo mai vissuto in altro modo. È da qui che viene la nostra psicologia guerresca. Anche in tempo di pace tutto era come in guerra. Batteva il tamburo, garriva la bandiera... e il cuore ci balzava fuori dal petto... Non ci si rendeva conto della propria schiavitù, e addirittura la si amava (Aleksievič 2018: 9).

L'opera ripercorre inoltre un altro conflitto che si realizza nello scontro tra la realtà post-sovietica e il passato più prossimo, in altri termini tra presente e passato, tra l'oggi dominato da un nuovo ordine costituito e il mondo sovietico ormai disgregato. Ne derivano contraddizioni profonde che, attraversando e compenetrando i destini di milioni di persone, portano alla luce come il terreno di scontro tra i due mondi sia rappresentato dall'*homo sovieticus*, destinato a diventare la vittima principale. La disgregazione dell'URSS, avviata dalla *perestrojka*, non ha investito infatti solo le strutture politiche ed economiche del Paese ma ha coinvolto l'intera società sin dalle fondamenta, provocando una polarizzazione a livello di coscienza rispetto

alla percezione del mondo e alla relazione dell'individuo con esso. Per le voci narranti di Svetlana Aleksievič, il "passato" e il "presente" non sono categorie cronologico-temporali o semplici risultanze dei cambiamenti geografici e politici avvenuti all'interno della Russia, piuttosto occorre considerarle espressione dello slittamento delle coordinate esistenziali determinata dai profondi conflitti interiori e dai nodi insoluti a seguito dall'abissale divergenza tra i vecchi ideali e la nuova realtà. Se consideriamo la *perestrojka* come uno sbarramento, il "passato" è quel mondo che ha il fulcro nell'uomo sovietico, nel suo apparato esistenziale, fatto di ideali e di sogni utopistici, ma anche impregnato della drammaticità del quotidiano. Il "presente" è qualcosa di totalmente nuovo che fa piazza pulita di ciò che lo precedeva riempiendo di nuovi significati gli ideali di libertà, denaro, potere, disuguaglianza sociale, quest'ultima come categoria oppositiva a quella pretesa uguaglianza che l'URSS aveva innalzato a proprio vessillo. Per tali ragioni la narrazione viene condotta sia da voci intrappolate nel "vecchio" mondo, sia da chi ha trovato rifugio nel "nuovo", avendo tratto un vantaggio del tutto materiale da quelle opportunità che si sono andate creando. Eppure tutti sono immersi in uno spazio scisso dal momento che è venuto meno il legame tra il "prima" e il "dopo", tra quel "vecchio" mondo, che non ha più un futuro, e il "nuovo" cui è preclusa l'esperienza del passato (Gurska e Kovalenko 2019: 1813–1814).

Il conflitto sociale e la sua natura ambivalente si manifestano ancora una volta nella rappresentazione dei "carnefici" e delle "vittime". Come più volte evidenzia Aleksievič, sebbene i cambiamenti politici e sociali abbiano portato ad una profonda e lucida rilettura degli eventi storici, alla riabilitazione dei prigionieri politici, alla *glasnost'*, alla libertà di parola, la società non è ancora in grado di pronunciare la condanna unanime e definitiva del comunismo giacché sia i "carnefici" che le "vittime" erano parte integrante e integrata del sistema e dello stato:

Dopo Stalin reagiamo agli ammazzamenti e al sangue versato in modo diverso da un tempo: ricordiamo la nostra gente che ammazzava altri come loro... E gli stermini di massa di persone che neanche sapevano per quale colpa li uccidessero... È rimasto in noi, accompagna la nostra vita. Siamo cresciuti in mezzo ai carnefici e alle loro vittime... Una convivenza per noi normale. Non ci sono confini tra tempo di pace e stato di guerra. Siamo permanentemente in guerra [...] Perché non abbiamo fatto il processo a Stalin?... [...] Per giudicare Stalin bisognava chiamare a giudizio i nostri congiunti, i nostri conoscenti (Aleksievič 2018: 44).

Tra le ultime interviste-testimonianze è emblematica quella di Tanja Kulešova, dal titolo *A proposito del coraggio e del futuro*. La studentessa ventunenne narra la tragica esperienza vissuta per aver partecipato alle proteste pacifiche di Minsk,

nel dicembre 2010, in occasione delle elezioni del presidente bielorusso. La giovane donna ha pagato a caro prezzo l'aver contestato i brogli elettorali alla macchina burocratica: è stata arrestata, malmenata, percossa, rinchiusa in prigione per trenta giorni ed infine espulsa dall'università. L'intervista è dunque un atto d'accusa mosso dalla scrittrice al proprio Paese per il quale sembra impossibile l'accesso a un futuro democratico giacché i "vecchi sistemi" imperano ancora nel presente animati persino da nuova linfa:

C'è chi mena le mani, chi scrive falsità sui giornali, chi si occupa degli arresti, chi emette le condanne. Ci vuole così poco per rimettere in moto la macchina staliniana. [...] Poi andrà come sempre... senza dubbio. Diranno che hanno eseguito gli ordini, che non sapevano niente, che loro non c'entrano niente (Aleksievič 2018: 660–661).

Con il *Tempo di seconda mano* Aleksievič, oltre a prefiggersi l'arduo compito di dimostrare la ragione per cui l'uomo sovietico continui pervicacemente a guardare alle proprie spalle attratto da un mondo privo di libertà, cerca anche di chiarire se la società post-sovietica si trovi immersa in un loop temporale o stia tornando in maniera definitiva alla vecchia matrice comunista (Bykov 2019). Questi obbiettivi sono raggiunti attraverso un procedimento artistico che pone in primo piano un lavoro di immedesimazione profonda per giungere alle radici identitarie di un popolo, nel tentativo di fornirne una ridefinizione ontologica; questo sembra spiegare anche il motivo della presenza del sottotitolo, *La fine dell'uomo rosso*, nella versione originaria dell'opera. L'autrice viviseziona pertanto il testo narrativo esaminandolo nelle sue componenti più essenziali, sviscerandone anche i significati più nascosti per giungere ad una trattazione esaustiva e completa del problema preso in esame; e nonostante ciò guarda al presente con fredda diffidenza avvertendo la presenza di un pericolo concreto che si ripropone a distanza di trent'anni (Kózk 2020: 108):

Nella società si è manifestata una forte "domanda" di Unione Sovietica. Ha ripreso vigore il culto di Stalin. La metà dei giovani dai 19 ai 30 anni considerano Stalin "un grandissimo uomo politico". Un nuovo culto di Stalin nel paese in cui Stalin ha sterminato non meno gente di Hitler?! È tornato in moda tutto ciò che è sovietico. [...] Rinascono idee di vecchio stampo; quella del grande impero, del pugno di ferro, della peculiare via russa... [...] Il presidente ha altrettanto potere del segretario generale di prima. Un potere assoluto. E invece del marxismo-leninismo, l'ortodossia... [...] Prima della Rivoluzione del Diciassettesimo, Aleksandr Grin ebbe a scrivere: "Il futuro si è per così dire spostato da dove dovrebbe essere." Sono passati cent'anni e di nuovo il futuro non è al suo posto. Siamo entrati in un tempo "di seconda mano" (Aleksievič 2018: 18–19).

Bibliografia

- Adamovič Aleksej, Granin Daniil (1993): *Le voci dell'assedio. Leningrado 1941–1943*. Trad. di C. Di Paola. Ugo Mursia Editore, Milano.
- Adamovič Ales' (1972): *Chatynskaja povest'*. "Družba narodov" 1972, n. 9, pp. 76–194.
- Adamovič Ales' (1981): *Karateli: Radost' noža, ili Žizneopisanija giperboreev*. Mastackaja literatura, Minsk.
- Adamovič Ales', Granin Daniil (1979): *Blokadnaja kniga*. Sovetskij pisatel', Moskva.
- Adamovič Ales', Granin Daniil (1981): *Blokadnaja kniga. Čast' vtoraja*. "Novyj mir" 1981, n. 11, pp. 38–203.
- Adamovič Ales', Granin Daniil (1977): *Glavy iz blokadnoj knigi*. "Novyj mir" 1977, n. 12, pp. 25–158.
- Adamovič Ales', Granin Daniil e Bryl' Janka (1977): *Ja iz ognennoj derevni*. Mastckaja literatura, Minsk.
- Aleksievič Svetlana (1985): *Poslednie svideteli*. Molodaja gvardija, Moskva.
- Aleksievič Svetlana (1985a): *U vojny – ne ženskoe lico*. Mastckaja literatura, Minsk.
- Aleksievič Svetlana (1985b): *U vojny ne ženskoe lico*. WebKniga.
- Aleksievič Svetlana (1991): *Cinkovye malčiki*. Molodaja gvardija, Moskva.
- Aleksievič Svetlana (1994): *Začarovannye smert'ju*. Slovo, Moskva.
- Aleksievič Svetlana (1997): *Černobyl'skaja molitva*. Ostož'e, Moskva.
- Aleksievič Svetlana (2002): *Preghiera per Černobyl'. Cronaca del futuro*. E/O, Roma.
- Aleksievič Svetlana (2003): *Ragazzi di zinco*. E/O, Roma.
- Aleksievič Svetlana (2005): *Incantati dalla morte. Romanzo documentario*. E/O, Roma.
- Aleksievič Svetlana (2007): *Cinkovye malčiki*. Vremja, Moskva. Online: <https://library.khpg.org/files/docs/1319616042.pdf> [accesso: 10.09.2022].
- Aleksievič Svetlana (2013a): *Vremja second-hand. Konec krasnogo čeloveka*. "Proza. Doc" 2013 nn. 8, 9. Online: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2013/9/vremya-second-hand-konecz-krasnogo-cheloveka.html> [accesso: 01.09.2022].
- Aleksievič Svetlana (2013b): *Vremja sekond chënd*. Vremja, Moskva.
- Aleksievič Svetlana (2014): *Tempo di seconda mano. La vita in Russia dopo il crollo del comunismo*. Bompiani, Milano.
- Aleksievič Svetlana (2015): *La guerra non ha un volto di donna. L'epopea delle donne sovietiche nella Seconda Guerra Mondiale*. Bompiani, Milano.
- Aleksievič Svetlana (2016): *Gli ultimi testimoni*. Bompiani Milano.
- Aleksievič Svetlana (2019): *Svetlana Aleksievič: «Nikto v strašnom sne predstavit' ne mog, čto èto na 25 let»*. Online: <https://mbk-news.appspot.com/sences/svetlana-aleksievich/> [accesso: 15.09.2022].
- Aleksievič Svetlana (2021): *Perché sono discesa all'inferno?* Trad. di O. Malatesta. Catelvecchio, Roma.

- Aleksievič Svetlana (2022): *Una battaglia persa*. Trad. di C. Zonghetti. Adelphi, Milano.
- Anninskij Lev (2014): *Slepjaščaja t'ma Svetlany Aleksievič*. "Zolotoe runo" 2014, n. 1.
Online: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=10540> [accesso: 10.09.2022].
- Bachtin Michail (1988): *Arte e responsabilità*. In: *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. A cura di M. Bachtin. Einaudi, Torino.
- Bykov Dmitrij (2019): *Programma Nobel' s Dmitriem Bykovym na telekanale Dožd'*.
Online: http://www.limonow.de/myfavorites/DB_NOBEL.html#2019.03.04 [accesso: 01.09.2022].
- Čto daet nam segodnja pravda o vojne?* (1982). "Družba narodov" 1982, n. 5, pp. 230–238.
- Dobrovolskaja Julija (1997): *L'ABC della traduzione*. Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.
- Ginzburg Lidija (1970): *O dokumental'noj literature i principach postroeniia charaktera*.
"Voprosy literatury" 1970, n. 7, pp. 62–91.
- Ginzburg Lidija (1999): *Zapisnye knižki. Novoe sobranie*. NaučKniga, Moskva.
- Golubkov Michail (1999): *Aleksandr Solženicy'n. V pomošč' prepodavateljam, staršeklassnikam, abiturientam*. Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva.
- Granin Daniil (1976): *Klavdija Vilor*. "Zvezda" 1976, n. 6, pp. 85–130.
- Gurska Karolina, Kovalenko Aleksandr (2019): *Vremja i prostranstvo v knige S. Aleksievič "Vremja sekond chënd": struktura chdožestvennogo konflikta*. In: *Russkoe slovo v mnogojazyčnom mire: Materialy XIV Kongressa MAPRJAL (g. Nur-Sultan, Kazachstan, 29 aprelya – 3 maja 2019 goda)*. A cura di N.A. Boženkova et al., Sankt-Peterburg.
- Kózka Michał (2020): *Posthumanizm homosovietica, czyli obraz dehumanizacji w reportażach Swietłany Aleksijewicz Czarnobyłska modlitwa oraz Czasy second-hand. Koniec czerwonego człowieka*. "Sensus Historiae" 2020, n. 1, Vol. XXXVIII, pp. 99–109.
- Krylov Vjačeslav (2014): *Dokumenti dolžen žit' po zakonam iskusstva (istorija «Domašnego» socializma v knige Svetlany Aleksievič «Vremja second-hand»)*. "Filologija i kul'tura. Philology and Culture" 2014, n. 3 (37), pp. 250–253.
- Lopata Aleksandra (2021): *Obraz 1990-ch v knige S.A. Aleksievič «Vremja sekond hënd»*.
"Tempus et Memoria" 2021, n. 3, T. 2, pp. 73–81.
- Lugarić Vukas Danijela (2014): *Witnessing the Unspeakable: On Testimony and Trauma in Svetlana Alexievich's "The Wars's Unwomanly Face" and "Zinky Boys"*. "Kul'tura I tekst" 2014 (18), n. 3, pp.19–39.
- Markova Tatjana (2009): *Modifikacii romannogo slova na rubeže XX–XXI vekov*. In: *Dergačevskie čtenija – 2008: Russkaja literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: Problema žanrovych nominacij: materialy IX Meždunar. nauč. konf. Ekaterinburg, 9–11 okt. 2008 g. V 2 t. T. 2*. A cura di A.V. Podčinenov, Izd.vo Ural. un-ta, Ekaterinburg, pp. 186–188.
- Mestergazi Elena (2007): *O termine dokumental'naja proza*. "Vestnik TGU" 2007, n. 11 (55), pp. 174–177.

- Mestergazi Elena (2008): *Chudożestevnaja slovesnost' i real'nost' (dokumental'noe načalo v otečestvennoj literatura XX v.)*. Rossijskaja Akademijskaja Institut mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo, Mosca.
- Morozova Tat'jana (2014): *Ljudi bedy i stradanij*. "Znamja" 2014, n. 4, Online: <https://znamlit.ru/publication.php?id=5540> [accesso: 15.09.2022].
- Schmid Ulrich (2007): *Ne-literatura bez morali. Počemu ne čitali Varlama Šalamova*. Trad. A. Sudakov. "Osteuropa" n. 6, pp. 87–105.
- Sivakova Natal'ja (2014): *Cikl Svetlany Aleksievič «Golosa Utopii»: osobennosti žanrovoj modeli*. "Gumanitarnye nauki" 2015, n. 1 (82), pp. 148–151.
- Svetlana Aleksievič, *V poiskach večnogo čeloveka*. Online: <http://alexievich.info/> [accesso: 10.09.2022].
- Szewczenko Ludmiła (2018): *Poëtika dokumentalizma v knige Svetlany Aleksievič Vremia second hand*. "Slavia Orientalis" 2018, T. LXVII, n. 2, pp. 249–265.
- The Nobel Prize in Literature 2015*. Online: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/summary/> [accesso: 08.09.2022].
- Vail' Petr (2008): *Istoria ustnaja i častnaja*. Online: <https://www.svoboda.org/a/449920.html> [accesso: 07.09.2022].

Abstrakt

Między reportażem a pamiętnikiem zbiorowym Proza dokumentalna Swietłany Aleksijewicz

Niniejszy esej ma na celu analizę twórczości Swietłany Aleksijewicz jako najpełniejszego wyrazu prozy dokumentalnej, czyli narracji hybrydowej z formami reportażu i pamiętnika zbiorowego. Ten nurt narracyjny w pełni rozwinął się w literaturze sowieckiej w latach siedemdziesiątych i charakteryzuje się przeniesieniem przez autora słowa na bezpośrednich świadków rozgrywających się wydarzeń. Diachroniczne studium prozy dokumentalnej pozwala zrekonstruować metodę artystyczną Swietłany Aleksijewicz, wyjaśniając jednocześnie, w jaki sposób odwołanie się do żywych świadectw, dotyczących rzeczywistych faktów, może przekształcić się w zjawisko estetyczne. Szczególny nacisk zostanie położony na próbę rekonstrukcji struktury reportażu *Czas secondhand*.

Słowa kluczowe: Swietłana Aleksijewicz, reportaż, proza dokumentalna, pamiętnik zbiorowy