

Tekst przemocy jako problem dla reportażu literackiego. Jakbyś kamień jadła i Dzisiaj narysujemy śmierć Wojciecha Tochmana

„(...) Bo właściwie kim jest ten, kto czyta podobne sceny powtórnie? Filologiem czy kryptosadystą?”¹.

Prawdziwa fikcja (w) reportażu

Spośród wszystkich konsekwentnie powracających problemów teorii literatury tym, który został w ostatnich latach w Polsce najbardziej wyeksploatowany, jest problem fikcjonalności prozy reportażowej². Powodem zainteresowania tematem jest, z jednej strony, wciąż niestabilna w Polsce popularność reportażu na rynku wydawniczym, stymulująca również zainteresowania badawcze społeczności akademickiej, z drugiej zaś – jego związek z innymi przekłętymi problemami nowoczesnego literaturoznawstwa. Chodzi tu przede wszystkim o kwestię referencyjności języka i/lub literatury, *mimesis*, różnicy/braku zasadniczej różnicy między fikcją a niefikcją, paktu autobiograficznego, paktu symulacyjnego, literackiego charakteru tekstów przez wiele lat o literackość nie podejrzewanych czy o relację między estetycznością a etycznością literatury (czy ogólniej – jej związkiem z rzeczywistością społeczno-polityczną).

Być może warto jednak zawiesić na moment teoretyczne rozważania nad reportażem i zastanowić się, jaką wiedzę o pewnym aspekcie świadomości literackiej wspólnej dla części publiczności można wyciągnąć z tekstów poruszających temat fikcjonalności prozy reportażowej, zwłaszcza tych o charakterze krytycznoliterackim (do pewnego stopnia kształtujących jednak ową świadomość). Niewykluczone, że po przyjrzeniu się „wszelkim iluzjom, urojeniom i halucynacjom (...)”, które często dla krytyki literackiej „są (...) faktami komunikacyjnymi”³, udałoby się nie tyle wyjść poza przyświecający współczesnej teorii

¹ R. Koziołek, *Popisy przemocy* [w:] idem, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, wyd. III, Katowice 2015.

² Z ostatnich krajowych prac poruszających ten temat: P. Zajac, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011; J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Warszawa 2013; M. Zimnoch, *Współczesny reportaż w Polsce. Między racjonalizmem a doświadczeniem*, praca doktorska obroniona na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW pod kierownictwem prof. dr hab. K. Wolny-Zmorzyńskiego, <http://depotuw.ceon.pl/handle/item/1619> [dostęp: 10.09.2016]; K. Szczęśniak, *Między reportażem a literaturą: twórczość Wojciecha Tochmana*, Lublin 2016.

³ E. Balcerzan, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej nauki o literaturze*, pod red. W. Boleckiego, R. Nycza, Warszawa 2002, s. 14. O ile Balcerzan zryma się na tę „chorobową” przypadłość krytyki literackiej, o tyle dla celu wstępnego tego artykułu będzie ona cenna. Pewna dowolność, z jaką w ramach recenzji czy też felietonu traktowane są pojęcia o bardzo zróżnicowanych wykładniach teoretycznych, pozwala bowiem dostrzec życie pewnego gatunku literackiego bądź konwencji literackiej w danej społeczności.

reportażu spór „segregacionistów” z „panfukcjonalistami”⁴, ile obejść go i zastanowić się nad recepcją fenomenu kulturowego, jakim jest proza reportażowa w XXI wieku w Polsce.

W kwietniu 2015 roku w „Gazecie Wyborczej” ukazał się esej Zofii Król pod tytułem *Ile warta jest fikcja*. Tekst ten stanowił rodzaj krytycznego komentarza do funkcjonującej zdaniem autorki we współczesnym życiu literackim „sztucznej granicy” między fikcją literacką a reportażem, streszczającej się w prowokacyjnym hasle reklamowym Wydawnictwa Dowody Na Istnienie „ChWDF”, rozwijanym co prawda jako „Chyba Wszyscy Dziękujemy Fikcji”, ale kojarzącym się jednoznacznie z wulgarnymi napisami na murach. Krytyczka tak komentowała wspomniane hasło:

„Wspominam o nim przede wszystkim dlatego, że świetnie streszcza sedno opozycji, która zaostrzała się przez ostatnie lata w polskiej (i nie tylko polskiej) literaturze. Opozycji pomiędzy reportażem a właśnie tak zwaną fikcją, której podkreślanie zawsze leżało w interesie reportażu. Bo dzięki odcięciu się od niemodnej i nieczytanej literatury (...), reportaż mógł sam siebie wylansować jako coś świeżego, nowoczesnego, światowego, wolnego od kurzu i stęchliny (...) Opowiadam się raczej przeciwko (...) wyznaczaniu sztywnej granicy, tworzeniu sztucznej alternatywy, ze względu na którą czytelnicy gotowi są uznać, że reportaż chwyta rzeczy bezpośrednio, opowiada o rzeczywistości w zero-jedynkowym trybie prawdy bądź fałszu albo – tym gorzej – że tak zwana fikcja jest, jeżeli chodzi o poszerzanie znajomości świata i języka, nic niewarta”⁵.

Zaobserwowana przez Król opozycja jest w pewnym stopniu pokłosiem obecnego w polskiej krytyce literackiej od co najmniej lat osiemdziesiątych⁶ dyskursu, który najłatwiej można by określić jako „wołanie o drugą *Lalkę*”. Chodzi tu o zgłaszanie przez część krytyków i pisarzy zapotrzebowania na powrót do tradycji wielkich objętościowo, realistycznych, skupionych na fabule powieści o czasach współczesnych, rzekomo zaprzepaszczonej przez tak zwaną literaturę postmodernistyczną⁷. Proza reportażowa dotykająca problemów ważnych tu i teraz, diagnozująca polską rzeczywistość

⁴ Spór ten nieoczekiwanie przeniósł się na łamy prasy wysokonakładowej po premierze książki Artura Domońskiego *Kapuściński non-fiction*. Według Pawła Zajasa w dyskusji na jej temat dało się wyodrębnić dwa obozy: „zwolenników hybrydyczności gatunkowej” reportażu oraz „obrońców etyki warsztatowej literatury faktu” (P. Zajas, *Wokół „Kapuściński non-fiction”. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2, s. 268).

⁵ Z. Król, *Ile warta jest fikcja*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,17804445,Ile_warta_jest_fikcja.html [dostęp: 02.09.2016].

⁶ Czyli od schyłkowego okresu rewolucji artystycznej Henryka Berezę i początku „kariery autentyku”. A. Skrendo, *Revolucja i normalność. Henryk Berezę wobec paradoksów modernizmu* [w:] *(Nie)przezroczyście normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. H. Gosk, B. Karwowskiej, Warszawa 2014, s. 352.

⁷ Z nowszych i bynajmniej nie jednoznacznych głosów w tej dyskusji zob. M. Jakubowiak, *Nie na temat*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6358-schematy-nie-na-temat.html> [dostęp: 02.09.2016]; P. Karwowski, *Mieszczanin czeka na powieść, powieść szuka mieszczaucha*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5551-mieszczanin-czeka-na-powieść-powieść-szuka-mieszczaucha.html> [dostęp: 02.09.2016]; J. Dukaj, *Lament miłośnika cegieł*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 263; idem, *Za długie, nie przeczytam... Operacja na mózgu*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 34; *Raport o stanie świata przedstawionego*, „Znak” 2012, nr 686–697.

powojenną⁸, miałyby wówczas dla części odbiorców stanowić remedium na „postmodernistyczne” powieści Doroty Masłowskiej, Jerzego Pilcha, Magdaleny Tulli czy Sławomira Shutego.

Co ważne – prawie wszyscy wymienieni przed chwilą pisarze reprezentują opisywany przez Włodzimierza Boleckiego i Przemysława Czaplińskiego „nieepicki” czy też „poetycki” model prozy, w którym interferencja wielkich figur semantycznych (fabuły, elementów świata przedstawionego...) tworzonych na poziomie relacji międzyzdaniowych zostaje zakłócona przez „interferencję elementów mniejszych od zdania”, hamujących płynną lekturę tekstu⁹. Wiara w „chwytanie rzeczy bezpośrednio” przez prozę reportażową, którą krytykuje Król, ufundowana jest z kolei na modelu prozy o proveniencji realistycznej, podporządkowanemu wehikularnej funkcji języka – przekazywaniu pewnego komunikatu tak, jak przekazuje się komuś telegram¹⁰.

Hasło „Chyba Wszyscy Dziękujemy Fikcji”, którym reklamuje się wydawnictwo Wojciecha Tochmana i Mariusza Szczygła, byłoby zatem również ironicznym podziękowaniem prozie fikcjonalnej za to, że w odczuciu pewnej części czytelników była tak hermetyczna – bez tego reportaż nie mógłby przejąć pewnych historycznych funkcji polskiej prozy realistycznej¹¹. Korzystając w tym miejscu z nomenklatury Janusza Sławińskiego, można by powiedzieć, że opisana wyżej wizja „literatury upragnionej”, opozycyjna wobec nurtu modernistycznej lub postmodernistycznej awangardy prozatorskiej, stanowi „efekt podjęcia (...) jakichś możliwości *implicite* (...) zawartych” w tradycji literackiej, ale przez pewien czas „nie dostrzeganych lub zapomnianych”¹². Tym samym zgłaszane przez część publiczności literackiej żądania względem powrotu do realizmu powieściowego są

⁸ Przykładami książek reportażowych wydanych w latach dwutysięcznych, które spełniają tę funkcję, są: J. Hugo-Bader, *Skucha*, Wołowiec 2016; M. Kącki, *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, Wołowiec 2015; F. Springer, *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2011; idem, *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni*, Wołowiec 2013; A. Bikont, *My z Jedwabnego*, Wołowiec 2004; P. Smoleński, *Pochówek dla rezuna*, Wołowiec 2001. Tematem na osobny artykuł jest związek między popularnością reportażu diagnostycznych czy też uwidaczniających określone elementy polskiej historii i kultury a relatywną poczytnością psychoanalitycznych prac Andrzeja Ledera (*Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014) i Jana Sowy (*Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011), stawiających sobie bardzo podobne cele.

⁹ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 8; P. Czapliński, *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5 (oba autorzy powołują się rzecz jasna na artykuł Janusza Sławińskiego *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967). O wyczerpaniu się tego modelu prozy (przynajmniej w jego aktualnych realizacjach) świadczy fakt, że środowisko młodej krytyki literackiej skupiające się wokół takich czasopism, jak „Przerzutnia”, „Fragile” czy „Odra”, poświęca uwagę w znacznej mierze poezji najnowszej, a nie prozie fikcjonalnej.

¹⁰ „W sensie semiologicznym *vehiculum* jest komunikatem tak zbudowanym, aby ograniczając własne znaczenie, mogło przekazać znaczenie zawarte w przenoszonym komunikacie. Słowa są *vehiculum*, gdy powiadają o rzeczach i stanach tak, że to, o czym powiadają, posiada zamierzoną doniosłość, nie zaś organizację brzmieniowo-znaczeniową”. J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę* [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 27.

¹¹ Pojawiające się w artykule pojęcia „realizmu”, „konwencji realistycznej” lub „realizmu prozatorskiego” oznaczają wartość poznawczą, przedmiotowość oraz iluzję rzeczywistości danych tekstów. Zob. H. Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku* [w:] idem, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 44.

¹² J. Sławiński, *Odbiorca i odbiór w procesie historycznoliterackim*, „Teksty” 1981, nr 3, s. 27. To oczywiście jedna z możliwych wykładni popularności literatury *non-fiction*. Inną, skoncentrowaną na przemianach medium oraz gatunku, prezentuje w tym samym numerze „Tekstualiów” Katarzyna Frukacz.

bezasadne¹³, ponieważ „ostatni pisarze i czytelnicy zainteresowani udanym realistycznym literackim wyrazem uciekli w stronę *non-fiction* (...)”¹⁴.

Wspomniana „ucieczka” konwencji realistycznej „w stronę *non-fiction*”, będąca (być może) efektem kryzysu poznawczego nadwiślańskiej ponowoczesności, nie obyła się oczywiście bez znaczących modyfikacji. Dziewiętnastowieczny powieściopisarz z nurtu realistyczno-naturalistycznego najprawdopodobniej świadom był budowania „fikcji literackiej z rezultatów (...) możliwie obiektywnej obserwacji otaczającej rzeczywistości”¹⁵, lecz nie oznaczało to dla niego konieczności kurczowego trzymania się sfery faktograficznej. Funkcja wehikularna języka służyła mu po prostu do tego, aby w sposób przekonujący tworzyć efekt rzeczywistości i pozwolić odbiorcy na śledzenie fabuły¹⁶. Natomiast współczesny reporter, nie wierząc w „obiektywność” narracji auktorialnej oraz pisarza-badacza¹⁷, korzysta jednocześnie ze swoistej wersji języka „przezroczyściego”, który podporządkowany jest funkcji poznawczej samego komunikatu („mówieniu, jak było”, dominującemu nad arystotelesowskim „mówieniem, jak mogło być”). Jak pisała Joanna Jeziorska-Hałady: „*non-fiction* nie jest gorszą krewną powieści, a raczej jej poważniejszym wcieleniem”¹⁸.

O tym uświadomionym lub po prostu domyślnym zadłużeniu zaświadcza chociażby fragment z tekstu Adama Leszczyńskiego, poświęconego wspominatej już książce Artura Domostawskiego *Kapuściński non-fiction*:

„Czytelnicy, może prostodusznie, odróżniają »fikcję« od »literatury faktu«. Można się na tę naiwność i prostoduszność zżymać, ale nie wypada jej wykorzystywać. Reporter wie, że tworzy literaturę; czytelnikom pozwala wierzyć, że przedstawia rzeczywistość”¹⁹.

Fragment ten jest ważny z dwóch powodów. Po pierwsze – w odróżnieniu od wielu współczesnych wypowiedzi krytyczno- i teoretycznoliterackich lub autokomentarzy reporterów – Leszczyński nie twierdzi, że proza reportażowa wsparta jest na „pakcie”, „kontrakcie” lub „umowie” między autorem a czytelnikiem, czyli relacji, w której obie strony znają doskonale ograniczenia i reguły konwencji literackiej, jaką jest literatura *non-fiction*²⁰. Wręcz przeciwnie, dziennikarz wprost stwierdza, że punktem odniesienia

¹³ Kwestię przetrwania konwencji realistycznej w literaturze popularnej należy w tym miejscu pominąć jako zbyt-
nio wykraczającą poza tematykę artykułu.

¹⁴ P. Karwowski, op. cit.

¹⁵ H. Markiewicz, op. cit., s. 45.

¹⁶ Na gruncie polskim tego dotyczyły wszak dyskusje wokół Beldona Dygasińskiego oraz archaizmów i dialektyzmów w prozie Konopnickiej. Zbyt osobliwy język zdaniem części krytyków i pisarzy mógł bowiem odciągać uwagę czytelników od tego, co jest przedstawiane/wytwarzane.

¹⁷ Oto jedna z wielu możliwych do zacytowania wypowiedzi współczesnych polskich reportażystów, które to potwierdzają: „Piszemy subiektywnie. Reportaż obiektywny nie istnieje”. W. Tochman, *Ladne kwiatki*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16215732,Ladne_kwiatki.html [dostęp: 13.09.2016].

¹⁸ J. Jeziorska-Hałady, op. cit., s. 87. Warto wspomnieć, że badaczka formułuje ten sąd w odniesieniu do amerykańskiego nurtu reportażu *New Journalism*, którego główny teoretyk, Thomas Wolfe, wprost inspirował się XIX-wieczną powieścią realistyczną.

¹⁹ A. Leszczyński, *Kiedy reporter jest nie fair*, http://wyborcza.pl/1,76842,7607358,Leszczyński_Kiedy_reporter_jest_nie_fair.html?disableRedirects=true [dostęp: 17.09.2016].

²⁰ Jak pisze polski badacz reportażu zainspirowany klasycznymi badaniami Philippe’a Lejeune’a, „Proza niefikcyjna jest (...) efektem pewnego sposobu pisania i lektury, które są rezultatem obustronnej umowy (...) zawartej między autorem a czytelnikiem. (...) Dla czytelnika autor ten jest wytwórcą określonego typu tekstów i osobą społecznie odpowiedzialną, której można zaufać”. P. Zojas, *Jak świat prawdziwy...*, op. cit., s. 26.

są dla niego czytelnicy nieświadomieni teoretycznie, którym reporter-pisarz „pozwała wierzyć” w „przedstawienie rzeczywistości” – pomimo posiadania przez siebie wiedzy, że „tworzy literaturę”. Nośnikiem owej wiary jest, rzecz jasna, konwencja prozy korzystającej z realistycznego, „przezroczystego” języka, który stara się za pomocą środków *stricte* literackich zaprzeczyć własnej literackości. Zdaniem cytowanego już Piotra Karwowskiego na tym polega podstawowa iluzja literatury *non-fiction*: „[n]ie chce [ona – ł.Ż.] przestać udawać, że swój efekt zawdzięcza prawdziwości świata, a nie literackiemu przedstawieniu”²¹.

Dyskusje na temat etycznych zasad „kontraktu prawdy”, związków między reportażem a rzeczywistością oraz możliwej zawartości literatury i/lub fikcji w reportażu literackim bardzo często rozchodzą się jednak z odbiorem czytelnicznym (tak profesjonalnym, jak amatorskim), który wyczytać można z różnych świadectw lektur. Przykładem jest dyskusja wokół książki Andrzeja Muszyńskiego *Cyklon*, traktującej o sytuacji w Birmie.

Otóż krótko po premierze reportażu ukazała się jego recenzja autorstwa Michała Lubiny, doktora nauk społecznych w Instytucie Bliskiego i Dalekiego Wschodu Uniwersytetu Jagiellońskiego, który precyzyjnie wykazał, że na sto stron książki Muszyński popełnia czterdzieści bardzo poważnych błędów faktograficznych i merytorycznych²². Lubina odniósł się zatem w swojej krytyce do tych elementów *Cyklonu*, które – podążając za Nestorowiczem oraz przynajmniej niektórymi badaczami reportażu – stanowią o przynależności książki Muszyńskiego do, *nomen omen*, „literatury faktu”²³. Jak zauważył Adrian Stachowski, „Tekst birmanisty z UJ-otu jest (...) dokładną odwrotnością stylu, w jakim pisze o książkach rodzimych reporterów większość recenzentów z naszego podwórka”. Pomimo bowiem inflacji literatury przedmiotu próbującej uszczegółowić różnicę między literaturą reportażową a fikcją literacką okazuje się, że w praktyce recenzenckiej kryteria wartościowania powieści fikcjonalnych oraz reportaży są prawie identyczne. W przytoczonym przez Stachowskiego fragmencie z internetowej recenzji *Cyklonu* jej autor zachwala zdolność Muszyńskiego do uwodzenia czytelników językiem bliskim poezji i stwierdza:

„Świadomość, że błędy merytoryczne są w tekście, w ogóle nie popsują mi radości z czytania. Oczywiście, nie powinno ich tam być, to w końcu literatura faktu, fakty są ważne, ale jednocześnie trudno je zapamiętać. Mnie na przykład nie udało się zapamiętać ani jednego nazwiska, ani jednej daty”²⁴.

Widać zatem, że w ramach konwencji prozy reportażowej funkcjonującej we współczesnym życiu literackim istnieje taki tryb lektury, który skupia się na „radości z czytania”. Jest on bliski modelowi lektury powieści z zajmującą fabułą, barwnymi postaciami oraz

²¹ P. Karwowski, op. cit.

²² Niestety, tekst Lubiny pt. *Niepoważny cyklon. Recenzja książki Andrzeja Muszyńskiego* nie jest już dostępny w Internecie.

²³ W rozdziale wstępnym swojej książki Paweł Zajas przekonująco opisuje zarówno historię tego pojęcia, jak i problemy metodologiczne, których ono przysparza (P. Zajas, *Jak świat prawdziwy...*, op. cit., s. 11–13). Z kolei Mateusz Zimnoch, korzystając z teorii Nelsona Goodmana, Itamara Eveno-Zohara i Romana Ingardena, czyni z opozycji faktu i fikcji centralne kategorie dla swojej pracy (M. Zimnoch, op. cit., s. 50–64).

²⁴ R. Hetman, [recenzja *Cyklonu* A. Muszyńskiego], <http://czytamrecenzuje.pl/recenzja/436/cyklon> [dostęp: 21.09.2016].

nadbudowanym nad planem zdarzeń (najogólniej pojętym) sensem figuratywnym. Stachowski traktuje ten sposób czytania z wyraźną dezaprobatą:

„(...) większość recenzentów reportaży (...) nie potrafi ocenić, czy reporter jest w swoim pisaniu rzetelny. Potrafi za to ocenić język, sposób prowadzenia narracji, metafory – słowem »literackość« reportażu, która stała się głównym kryterium jakości”²⁵.

Według niego podobne świadectwa odbioru, jak przytaczana recenzja *Cyklonu*, każą zadać pytanie o to, „po co właściwie czytelnicy literatury faktu sięgają po reportaże”, skoro dla części z nich ważniejszy od „pracy w terenie i na źródłach” jest interesujący język i wartka narracja²⁶. Podobne zjawisko – w odniesieniu do recepcji *Imperium* – krytykował Paweł Zajas w książce *Jak świat prawdziwy stał się bajką*. Według badacza hybrydyczność gatunkowa dzieł Kapuścińskiego sprawia, że literaturoznawcy doceniają w nim przede wszystkim wysokoartystycznego pisarza, tworzącego „metaforyczne uogólnienia, skupiające jak w soczewce zasadnicze cechy przedstawianego świata” czy „realistyczne, kulturowe fikcje”²⁷.

Można by potraktować podobieństwo zachodzące między odbiorem powieści fikcjonalnej i prozy reportażowej (marginalizację sfery faktów, docenianie lekturowej przyjemności lub figuratywnych uogólnień) jako świadectwo przemian gatunkowych zachodzących w literaturze polskiej. Można również widzieć w tym zjawisku przykład złamania kontraktu czy paktu prawdy przez autora-reportażystę, który nasycając swój tekst technikami charakterystycznymi dla literatury fikcjonalnej, w efekcie dopuścił do tego, że to sam język utworu zaczyna być głównym przedmiotem zainteresowania czytelników. Obie ścieżki interpretacyjne są uprawnione, jednak wielu badaczy już nimi chadzało i trudno uważać je nadal za takie, które pozwalają dotrzeć w dotąd nieznanne tereny.

Problematyką rzadko podejmowaną są natomiast konsekwencje, jakie dla odbioru reportażu literackiego wynikają z zarysowanego powyżej związku między współczesną polską prozą reportażową a konwencją prozy realistycznej. Poniekąd wspomina o nim Jeziorska-Haładyj, która mówi o tym, że kierunek, w którym zmierza współczesny reportaż, można by nazwać „zwrotem powieściowym”²⁸. Jej praca skupiona jest jednak na, jak wskazuje sam tytuł, teorii tekstowych wykładników fikcji – badaczce zależy bowiem na odejściu od czysto pragmatycznego podejścia do kwestii granicy między opowieścią fikcjonalną a niefikcjonalną. Z kolei w artykule przedmiot zainteresowania stanowić będzie właśnie kwestia (specyficznego) odbioru prozy reportażowej, projektowanego przez bliskość konwencji *non-fiction* i konwencji realistycznej lub wykluczanego za pomocą określonych technik narracyjnych²⁹.

²⁵ A. Stachowski, *Byle było literacko. O kontrowersjach wokół „Cyklonu” Andrzeja Muszyńskiego*, <http://kultura-liberalna.pl/2015/07/14/recenzja-kontrowersje-cyklon-stachowski/> [dostęp: 19.09.2016].

²⁶ Ibidem.

²⁷ P. Zajas, op. cit., s. 74, 76. Pierwsze zacytowane stwierdzenie pochodzi z artykułu Aleksandry Chomiuk „Prawdziwa” rzeczywistość i „punkty widzenia”. *Ryszard Kapuściński i Mariusz Wilk o Rosji na przełomie epoki [w:] Wokół reportażu podróżniczego*, pod red. E. Malinowskiej, D. Rotta, Katowice 2004.

²⁸ J. Jeziorska-Haładyj, op. cit., s. 91.

²⁹ Albo uwag krytycznoliterackich. Stachowski w odniesieniu do analizowanej recenzji *Cyklonu* pisał: „Każdy może czytać książki, jak chce, ale byłoby nie najlepiej, gdyby to tacy czytelnicy stali się główną grupą docelową autorów reportażu i publikujących je wydawnictw”. A. Stachowski, op. cit.

Pomimo obrania takiej perspektywy, „[p]ytania zasadnicze i bardzo stare. Czy fikcja jest efektem lektury, przyjęcia określonych założeń wobec tekstu, czy rezultatem jego budowy, immanentną właściwością?”³⁰ zostają w artykule celowo zawieszane. Po pierwsze dlatego, że celem tego tekstu nie jest ani wykazanie nieodróżnialności fikcji od niefikcji, ani dbanie o „czystość gatunkową” *non-fiction* i tropienie zerwań „kontraktu prawdy” po stronie nieetycznego reportera. Po drugie zaś, wzmiankowany w tytule artykułu „tekst przemocy” problematyzuje lub wręcz znosi samą zasadność sporów o (nie)fikcję.

Tekst przemocy między „O nic nikogo nie pytamy” a „Czemu jeszcze chcę się tu przyjrzeć, jakiego tabu dotknąć?”³¹

Cytowany już Piotr Nestorowicz stwierdzał w swojej odpowiedzi na esej Zofii Król, że „w (...) relacji między reporterem a czytelnikiem ten drugi daje od siebie (...) emocje w stężeniu dla literatury unikalnym”³². Zdaniem Nestorowicza ładunek emocjonalny zawarty w prozie reportażowej – w przeciwieństwie do fikcji literackiej – potrafi pobudzać czytelnika do działania etycznego lub politycznego. Znacznie konkretniej owo pobudzenie rozumie Wojciech Tochman, który wielokrotnie, tak w wywiadach, jak w paratekstach otaczających jego książki, podkreślał, że probierzem skuteczności reportażu literackiego jest dla niego wywołanie u czytelnika określonej reakcji:

„Chciałbym, by czytelnicy mówili o tym, o czym piszę. (...) Co w nich porusza, jakie emocje budzi, jakie lęki? Może chce im się rzygać po tym, co przeczytali, może płakać? (...) Reportaże warto pisać tak, by czytelnik poczuł na własnej skórze strach, ból i upokorzenie”³³.

„Wolałbym, aby ktoś, kto sięga po moją książkę, sam siebie spytał: dlaczego o tym czytam? Dlaczego się z tym mierzę?” [DNŚ, tekst na odwrocie okładki].

Na wypowiedzi tego typu warto spojrzeć nie tyle jako na trafne autokomentarze reportażysty dotyczące poetyki jego tekstów, ile na postulaty mające na celu modelowanie określonego odbioru reportażu, który sam Tochman uznaje za właściwy. Zwraca uwagę przede wszystkim aspekt fizjologiczny lektury, widoczny w pierwszej wypowiedzi („rzygać”, „płakać”, „poczuć na własnej skórze”), łączony przez reportażystę z emocjami oraz pytaniami o etyczność czytania opisów ludobójstw („Dlaczego się z tym mierzę?”). Źródłem owych reakcji ma być, po pierwsze, odpowiednio skonstruowany tekst reportażu, a po drugie – kontrakt prawdy, dzięki któremu czytelnikowi podczas lektury szczególnie szokujących fragmentów powinna towarzyszyć myśl, że „to” wydarzyło się naprawdę i dotyczyło prawdziwych ludzi.

Jeśli jednak lektura reportażu literackiego może przybrać formę zbliżoną do lektury powieści, to wówczas miejsce etycznej czy też politycznej reakcji zajmować może „niezaangażowana” przyjemność, wynikająca z, na przykład, śledzenia opisanych wydarzeń

³⁰ Ibidem, s. 26.

³¹ W. Tochman, *Jakbyś kamień jadła*, Wołowiec 2008, s. 134; idem, *Dzisiaj narzucamy śmierć*, Wołowiec 2010, s. 15. Następne cytaty z obu książek lokalizuję w artykule za pomocą (odpowiednio) skrótu [JKJ] lub [DNŚ] oraz numeru strony.

³² P. Nestorowicz, op. cit.

³³ H. Rydlewska, *Wściekły. Rozmowa z Wojciechem Tochmanem*, „Ekskluziv” 2007, nr 11.

traktowanych jako prawdopodobne, a nie faktycznie zaistniałe. Problematyka ta może nabrać szczególnej ostrości w odniesieniu do opisów scen przemocy, którymi reportaże Tochmana – zwłaszcza te traktujące o ludobójstwach w Jugosławii i Rwandzie – są przepiękne. Oto bowiem językowe przedstawienie cierpienia realnych ludzi, którego *gravitas* ufundowane zostało na kontrakcie prawdy, może zacząć funkcjonować jako coś, co za Ryszardem Koziołkiem piszącym o Henryku Sienkiewiczu nazwać by można „tekstem przemocy” (lub „tekstem rany”). Co oznacza to pojęcie i co usprawiedliwia odniesienie do problematyki reportażu literackiego pracy poświęconej autorowi *Trylogii*?

Zdając sobie sprawę z rozległości bibliografii dotyczącej kwestii przedstawiania przemocy w literaturze oraz problemu z usytuowaniem tejże kwestii wśród dostępnych dziedzin wiedzy o człowieku (kulturoznawstwa, psychologii, socjologii, filozofii), przy analizie i interpretacji konkretnych tekstów powinniśmy zdecydować się na wybór takiego podejścia badawczego, które nie przystąpi konkretnemu dziełu. Przynajmniej dwa elementy koncepcji Koziołka świadczą o tym, że może ona zostać spożytkowana do lektury reportażu Tochmana. Pierwszy, natury metodologicznej – śląski badacz pisze o problemach (przedstawieniach przemocy w literaturze oraz afektach czytelniczych) zachęcających literaturoznawcę do szukania pomocy w pokrewnych lub co najwyżej sąsiedzkich dziedzinach humanistyki³⁴, ale jednocześnie decyduje się na taki sposób analizy, który pozostaje bardzo blisko tekstu³⁵. Według Koziołka

„Spośród wielu elementów przedstawienia, to właśnie obrazy przemocy zadawanej i doświadczanej wydają się szczególnie dobrze służyć wytwarzaniu efektu zapomnienia o tekstowości świata powieściowego. Obraz doznającego przemocy ciała przedstawiony w utworze literackim jest tekstem, podobnie jak pozostałe miejsca literatury. A jednak podlega wyodrębnieniu spośród innych sekwencji narracji na skutek specyficznego przepojenia »afektem«. (...) lektura »tekstu rany«, tekstu nasyconego afektem prowadzi do sytuacji zawieszenia spokoju lektury, przełamania intelektualnego dystansu czy obojętności na tekst. Idzie zatem w takich miejscach narracji o szczególne wzmoczenie iluzyjności realizmu”³⁶.

Zauważmy, że Koziołek – podobnie jak cytowany wcześniej Tochman – pisze o „zawieszeniu spokoju lektury” związanym z natrafieniem przez czytelnika na określony,

³⁴ Stefan Szymutko, z właściwą sobie złośliwością, tak pisał o utracie przez literaturoznawstwo swojego przedmiotu badań: „(...) utwór sam nie potrafi mówić (...), trzeba utworowi pomóc w artykulacji, podtrzymać, żeby mógł przejść na stronę sensu. Kaleka jakiś, niepełnosprawny? (...) Gdzież to nie zabieramy literatury, żeby go [sens] znaleźć!? Na wykłady z filozofii, do gabinetu psychoanalizy (...), na wiecie i na hece. (...) literaturoznawstwo jest najbardziej niepewną siebie dziedziną wiedzy, jakby gardzącą własnym przedmiotem, gotową zawsze opuścić go dla innego”. S. Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 148.*

³⁵ Stanowi tym samym niejako odpowiedź na wątpliwość Klaus Theweleita: „Nie bardzo wiem (...), na jaką przykładową teorię (...) związków między ciałem a pisaniem mogłoby się (...) powołać tradycyjne literaturoznawstwo, aby ocalić drogiej [sic!] procedury”. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, przekład przejrzał A. Żychliński, Warszawa 2015, s. 485. Żeby być sprawiedliwym wobec Theweleita – owa wątpliwość jest przez niego wypowiedziana ironicznie. On sam bowiem staje po stronie Feyerabendowskiego *anything goes*.

³⁶ R. Koziołek, op. cit., s. 266. Afekt Koziołek pojmuje za Mieke Bal (*A gdyby tak? Język afektu*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2) oraz Julii Kristevą (*Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2008).

„przepojony afektem” tekst. Badacz widzi w tym jednak efekt wzmózonej iluzyjności realistycznego przedstawienia, czyli zapomnienia o językowym skonstruowaniu tekstu – to drugi powód, dla którego korzystam z pojęcia tekstu przemocy w odniesieniu do reportażu literackiego. Otóż – zdaniem Koziółka – odbiór obrazów cierpienia w literaturze wiąże się z „niepokojącym doświadczeniem” iluzorycznej transgresji poza tekst, bliskiej doświadczeniu wzniosłości:

„Afekt, jakim odbiorca opatruje podobne sceny, sprawia, że tekst przemocy jawi mu się jako »mniej napisany«, a tekstowe znaki lepiej ukrywają w tych miejscach swą samozwrotność”³⁷.

To, czego dotyczy opis zabijanych czy też maltretowanych ludzi, jest nie do wyobrażenia („[t]ekst przez chwilę każe myśleć o czymś, czego nie możemy zobaczyć, ani przywołać z pamięci jako analogicznego obrazu”) i nie do przyjęcia („[...] jako nieokreślona rzecz, »coś«, co nadmiernie przyciąga niezdrową uwagę lub co chcielibyśmy ominąć, jako wstrętne”)³⁸. Niesprowadzalność tekstowego horroru do czegoś, co potrafimy sobie wyobrazić lub przypomnieć jako przeżyte, sprawia, że czytelnik na moment zapomina o języku literatury i doznaje grozy, wstrętu, obrzydzenia. Z autokomentarzy Tochmana wynika, że taki wymiar tekstu przemocy w reportażach mógłby być zgodny z jego intencją autorską.

Według Koziółka doświadczeniu tekstu przemocy towarzyszy jednak również coś innego. Chwilowe zapomnienie o językowości tekstu umożliwiające doznanie jego „radykałnej obcości” ustępuje bowiem „dziwnej przyjemności lektury”, wynikającej z tego, że czytający jednak pamięta o „bezpiecznych granicach obcowania z fikcją” i studiuje z mieszanią wstrętu oraz ciekawości językowe przedstawienie okrucieństwa³⁹. Czytelnik jednocześnie „pragnie tych obrazów i wstydi się tego pragnienia”, staje się sobie obcy jako „doznający (...) zachwyty obrazami torturowanego ciała”, zapomina i pamięta o iluzji literatury⁴⁰.

Nawet jeśli (słusznie) przyjąć, że istnieje zasadnicza różnica między odbiorem opisu nabijania na pal nieistniejącej realnie postaci literackiej a recepcją opisu ludobójstwa, które faktycznie miało miejsce, to problem dziwności czy też niesamowitości tekstu przemocy nie znika. W świetle teorii Koziółka oraz świadectw lekturowych przytaczanych przez Stachowskiego ta z ducha Barthes’owska, perwersyjna przyjemność tekstu nie liczy się z kwestiami etycznymi, politycznymi czy genologicznymi, całkiem dosłownie nie wchodzi w rachubę. Czy w poruszających kwestie ludobójstwa reportażach Tochmana – twórcy, któremu zależy na bardzo określonym sterowaniu odbiorem swoich tekstów, zdecydowanie dalekiemu od Sienkiewiczowskiego schlebiania perwersyjnej stronie literatury – można znaleźć tekstowe wykładniki innego, projektowanego odbioru tekstów przemocy? Jak reportażysta konstruuje teksty przemocy i czy różni się w tym od powieściopisarza korzystającego z konwencji realistycznej?

³⁷ Ibidem, s. 272.

³⁸ Ibidem, s. 267.

³⁹ Ibidem, s. 267, 272.

⁴⁰ Ibidem, s. 268, 267, 266.

Przed przystąpieniem do analizy i interpretacji tekstów przemocy u Tochmana należy zaznaczyć, że przywoływanie w tekście głównym lub w przypisach brutalnych cytatów nie ma na celu wywołania u czytelnika artykułu podobnego efektu, co dzieła reportaży, lecz przeanalizowanie pewnej bardzo ważnej dla jego tekstów problematyki, która jak dotąd nie doczekała się wyczerpującego studium. Nawet autorka monografii pisarstwa Tochmana, Karolina Szcześniak, analizując język reportaży ludobójczych, omija konkretne teksty przemocy i poprzestaje na ich ogólnym opisie („drastyczne deskrypcje ludobójstwa”) oraz podsumowaniu („budzenie wrażliwości na krzywdę, cierpienie i niesprawiedliwość”)⁴¹. Eufemizacja problematyki, na którą decyduje się Szcześniak, jest o tyle ważna, o ile można ją potraktować jako dowód na istnienie samego problemu tekstu przemocy.

Z przeanalizowanego pod kątem brutalnych scen reportażu Tochmana *Jakbyś kamień jadła*, dotyczącego ludobójstwa na terenie byłej Jugostawii, można wyczytać określoną strategię obrazowania przemocy oraz jej narracyjnego dawkowania czytelnikowi. Okrucieństwo, z którym musiał zetknąć się Tochman podczas rozmów z ocalałymi, zostaje poddane procesowi metonimizacji – narracja najczęściej sugeruje pewne sceny i uciną je w momencie, w którym pojawia się miejsce na brutalny opis. O podobnych miejscach Koziołek pisał tak:

„(...) To (...) przytapanie wypowiedzi na arbitralnym zakończeniu i podjęcie jej w miejscu, w którym nie chce ona biec dalej lub broni się przed konsekwencją własnej potencjalności. (...) Polega to na wskazaniu nieuprawnionego (...) milknięcia narracji bądź arbitralnego ograniczenia reprezentacji. Wówczas komentarz jest w istocie dopowiedzeniem znaczeń eliptycznych (...)”⁴².

Z właśnie takim „milknięciem narracji” mamy do czynienia już w pierwszych akapitach reportażu:

„(...) zdążyliśmy zobaczyć wioski, w których nikt już nie mieszkał. Domy i świątynie zrównano z ziemią. Co zrobiono z ludźmi? (...) Zajął się nami Dragan L. (...) Był świetnym przewodnikiem i opiekunem. Mówił, że kiedy to wszystko się skończy, a on wciąż będzie żył, ucieknie gdzieś w świat, bo tu już życia nie będzie. Gdzie jest teraz?” [JKJ, s. 9].

Brak odpowiedzi na pierwsze pytanie tłumaczy się co prawda kontekstem sytuacyjnym (narrator⁴³ opisuje sam początek wojny w Bośni w 1992 roku, kiedy faktycznie postronny obserwator mógł nie wiedzieć, gdzie są ludzie z wiosek), za to brak odpowiedzi na drugie sugeruje nam, że mamy tu do czynienia ze świadomym zabiegiem artystycznym, polegającym na niedopowiadaniu pewnych wydarzeń lub scen. Tekst przemocy pozostaje zasugerowany poprzez:

⁴¹ K. Szcześniak, op. cit., s. 288.

⁴² R. Koziołek, op. cit., s. 56.

⁴³ W dalszej części artykułu pojęcia narratora oraz nazwisko reportażysty stosowane będą wymiennie, chociaż należy zaznaczyć, że „Tochman” oznacza konstrukt tekstowo-medialny postaci reportera. Według Jeziorskiej-Haładyj „[p]ozornie kwestie tożsamości autor-narrator w reportażu (...) sprowadzić by się mogły do prostego zapisu: AUTOR = NARRATOR = REPORTER”. J. Jeziorska-Haładyj, op. cit., s. 116. „Pozornie oczywiste” określa skrótowo cały wachlarz możliwości narracyjnych reportażu.

- 1) skupienie uwagi czytelnika na desygnacie stycznym z cierpiącym ciałem:
 - „Dniami i nocami kobiety słyszały, jak na dole torturuje się mężczyzn” [JKJ, s. 20];
 - „Nigdy więcej księdza nie widziano. Teraz widzimy kości” [JKJ, s. 106];
 - „opaski na rękawach, sterty butów po zgładzonych (...) zniknięcia sprzed domu, krew na ścianach (...)” [JKJ, s. 25];
 - „Noże wycierali w białe ręczniki (...)” [JKJ, s. 101].
- 2) Nierozwijanie scen, dla których miejsce stwarzają określone czasowniki lub rzeczowniki:
 - „granat zmasakrował dziesiątki ludzi” [JKJ, s. 10];
 - „(...) przyłożył sobie granat do brzucha. Skulił się, o tak, i już” [JKJ, s. 48]; „Mordują” [JKJ, s. 70];
 - „Rozpoczął się gwałt” [JKJ, s. 79];
 - „Zgwałcili, zabili, poszli dalej” [JKJ, s. 101];
 - „Tam ich męczono” [JKJ, s. 101];
 - „Obok autobusu poderżnęli im gardła, wszyscy to widzieli przez szybę” [JKJ, s. 125]⁴⁴;
 - „Rany cięte, rany klute” [JKJ, s. 59];
 - „Na poboczu leżeli ludzie” [JKJ, s. 33];
 - „kilku mężczyzn, ciemna sala, cios w twarz, beton, rozbieranie nożem...” [JKJ, s. 79].
- 3) Enumeracje zrównujące zjawiska w jednym ciągu:
 - „(...) palenie domostw, palenie stodół z ludźmi w środku, pacyfikacje wsi, oblężone miasta, żywe tarcze, gwałty na kobietach wroga, zabijanie inteligencji (...), kolumny tułaczy, masowe egzekucje, masowe groby, ekshumacje masowych grobów (...)” [JKJ, s. 25].
- 4) Naśladujące „żywą mowę” urywanie wypowiedzi postaci:
 - „ – Wiesz, co Serby robili z naszym? – Wiem – mówi Mubina. – Krzyżowali... – Wiem” [JKJ, s. 48].

Strategię niedopowiadania tekstu przemocy tłumaczy przede wszystkim realizm faktograficzny – Tochman nie pozwala sobie w *Jakbyś kamień jadła* na domysły, co mogło się stać z daną osobą lub jak wyglądała dana scena, której ktoś nie chce opowiedzieć („Przyszedł dzień. Podeszliśmy do okien. O tym, co zobaczyłam, muszę zapomnieć” [JKJ, s. 102]). Dodatkowo jedyne obecne w narracji autokomentarze, dotyczące pracy reportera, wskazują na określoną postawę etyczną przyświecającą mu przy rozmowach z ocalałymi Serbami:

„Nie zadajemy Jasnie żadnych pytań. Nie jesteśmy trybunałem” [JKJ, s. 79–80]⁴⁵.

„O nic nikogo nie pytamy” [JKJ, s. 134]⁴⁶.

Zadawanie pewnych pytań przez reportera, zdaje się mówić w tych fragmentach Tochman, jest czymś nie na miejscu w sytuacji, gdy można się domyślić, jak bardzo traumatyczne historie skrywa dana osoba. W odniesieniu do poetyki tego reportażu takie

⁴⁴ Ten cytat jest o tyle interesujący, o ile – pomimo dobitnie podkreślonej widzialności mordu – nie następuje po nim opis masakry.

⁴⁵ To fragment z podrozdziału o znaczącym tytule *Pytania, których się nie zadaje*.

⁴⁶ Warto zaznaczyć na marginesie, że reportaż pełen jest podobnych zdań z partykułą „nie” oraz konstrukcji wyrażających brak czy pustkę: „ludzi nie ma” [JKJ, s. 28]; „Nie ma kości, nie ma żałoby, nie ma jak żyć” [JKJ, s. 38]; „Nikt nie idzie. Nie ma ludzi (...). Nic nie jedzie” [JKJ, s. 45]; „Nikt nie idzie, nikt stąd nie wychodzi, lepiej nie” [JKJ, s. 56, lekko zmienione na s. 90]; „nikt ich nigdy nie odwiedza. Nikogo nie mają” [JKJ, s. 60]; „Nie ma dzieci” [JKJ, s. 86].

autokomentarze stanowią z jednej strony kolejny przykład obecnej w *Jakbyś kamień jadła* strategii niedopowiadania, z drugiej zaś wskazują na tabuizowane, nieprzedstawione okrucieństwo, zawieszone w potencjalności tekstu, o czym świadczy następujący fragment reportażu:

„Mamy tu matkę, którą siedmiu zgwałciło. I jej córkę, co miała dziewięć lat. I syna jej zabili. Leżał koło obory, zagrzebała go gołymi rękami. Chcecie z nią porozmawiać?” [JKJ, s. 102].

W pytaniu kończącym eliptycznie zarysowaną historię anonimowej kobiety pobrzmiwa krytyka zarówno reporterskiej, jak i czytelniczej wiwisekcji („Naprawdę chcecie męczyć tę kobietę?”), jeśli potraktować owo pytanie jako zwrot narratora do projektowanego odbiorcy reportażu. Ten ostatni jawi się w świetle tego fragmentu jako podglądacz przyłapany na gorącym uczynku – podążając za kolejnymi załączkami tekstu przemocy, na samym końcu krótkiego akapitu zostaje wytrącony ze swojej ciekawości i zmuszony do udzielenia odpowiedzi. Jednocześnie to, co (w domyśle) przeżyła kobieta, na skutek postawienia pytania staje się niewyobrażalnym tekstem przemocy, stanowczo wykraczającym poza wytrzymałość odbiorcy – i dlatego nienapisanym.

O tym, że Tochman w *Jakbyś kamień jadła* świadomie nie decyduje się na dominację określonego typu tekstu przemocy, świadczą te nieliczne fragmenty reportażu, w których narracyjny hamulec zostaje na moment puszczonej luzno:

„Tutejsi mężczyźni boją się, że ktoś (...) ich rozpozna i doniesie prokuratorom (...), że tutaj są ci, co (...) zmuszali mużułmańskich mężczyzn do odgryzania jąder innym mużułmańskim mężczyznom” [JKJ, s. 57–58].

Makabryczny szczegół ma razić czytelnika, zostaje więc umieszczony na samym końcu długiego zdania kończącego akapit. Poprzedza go co prawda inny makabryczny tekst przemocy, lecz w przeciwieństwie do zacytowanego powyżej fragmentu – odcieleśniony, „obrane do kości”⁴⁷: „(...) tutaj są ci, którzy grali w nogę mużułmańskimi czaszkami” [JKJ, s. 57]⁴⁸. To właśnie na kościach, szkieletach oraz zmumifikowanych, wysuszonych ciałach – bardziej obiektach badań niż budzących odrazę i fascynację *abjektach* – najczęściej skupia się uwaga narracji. Tłumaczy się to sytuacją wyjściową reportażu, która stanowi motor napędowy dla większości rozmów ze świadkami ludobójstwa, chcącymi odnaleźć swoich bliskich. Razem z Tochmanem towarzyszymy bowiem pracom doktor Ewy Klonowskiej, zajmującej się ekshumacją oraz identyfikacją ciał pomordowanych Bośniaków. Opisy pracy Klonowskiej również zostały skonstruowane na zasadzie metonimii, służącej ograniczeniu opisów, które – z przedstawionych wyżej powodów – nie mogły znaleźć się w reportażu:

„Szkielet KV 014: wielokrotne złamanie żeber po obu stronach, głównie z przodu i po bokach, ale także z tyłu. Złamany mostek. Złamane dwa kręgi w górnej części tułowia. Złamana prawa

⁴⁷ Tym sformułowaniem Magdalena Piechota określa język użyty przez Tochmana w *Jakbyś kamień jadła* (M. Piechota, *Strategie nadawcze w reportażach Wojciecha Tochmana* [w:] *Oblicza Komunikacji 1. Perspektywy badań nad tekstem, dyskursem i komunikacją*, pod red. I. Kamińskiej-Szmał, T. Piekota, M. Zaśko-Zielińska, Kraków 2006, s. 574. Cyt. za K. Szcześniak, op. cit., s. 268.

⁴⁸ Podobna scena w innym miejscu reportażu: „– Czaszki jak piłki – mówi Ewa – turlały się pod ścianę” [JKJ, s. 116].

łopatka. Niektóre złamania – świeże (dzień, najwyżej dwa przed śmiercią). Inne – zarastające (od paru dni lub tygodni)” [JKJ, s. 112].

Cały fragment oparty jest na metonimii podawania skutku (złamanie żeber) zamiast przyczyny (brutalne pobicie), czyli *metalepsis*, co w połączeniu ze stylizacją na język medyczny minimalizuje tkwiący w nim potencjał tekstu przemocy, lecz maksymalizuje wspomnianą już niewyobrażalność ludobójstwa. Podobną funkcję pełnią pojawiające się w reportażu liczby ofiar oraz wymiary masowych grobów: „Doktor Ewa wykopała dwa tysiące ciał” [JKJ, s. 14]; „Masowy grób był tam podłużny, ciągnął się przez kilkaset metrów wzdłuż drogi (...)” [JKJ, s. 12]; „osiemdziesiąt pięć metrów głęboka [dziura], miesiąc pracy, trzysta siedemdziesiąt dwa ciała” [JKJ, s. 106]. Z kolei w innych partiach reportażu dyskurs medyczno-antropologiczny zmierza w stronę sugestywnego tekstu przemocy, nigdy nie stając się nim w pełni:

„Ciała jedne na drugich, niekompletne, powyginane, powykręcane albo zwinięte w precle. Leciły dwadzieścia metrów w dół, uderzając o ściany komina (stalagmity, stalaktyty) (...). Jama jak pudełko, którym ktoś potrząsnął. Wszystko, co w środku – rozsypało się” [JKJ, s. 115–116].

Makabryczność opisu skutków upadku zostaje tutaj wzmocniona poprzez ewokowanie obrazu ciał roztrzaskujących się o ściany jaskini oraz porównanie jamy wypełnionej zwłokami do pudełka, „którym ktoś potrząsnął”. A jednak zamiast opisów pojedynczych, zdeformowanych zwłok, dla których pojawia się tutaj miejsce, dostajemy mniej lub bardziej ogólne kategorie („niekompletne”, „powyginane”, „zwinięte w precle”), znowu kierujące uwagę czytelnika na masowość ludobójstwa w Bośni, a nie na pojedyncze, cierpiące ciało.

Medyczny chłód opisów – będący reperkusją dyskusji o stosowności literackiego przedstawiania dwudziestowiecznych ludobójstw – podminowują fragmenty, w których Tochman pisze o momentach kryzysu dr Klonowskiej [JKJ, s. 118], oraz opis zdjęć z obozu w Omarskiej: „Zdjęcia żywych szkieletów za kolczastym drutem obiegały cały świat. Szkieletom kazano wsiadać do autobusu” [JKJ, s. 124]. Oprócz oczywistych skojarzeń z utrwalonymi kulturowo obrazami Zagłady opis ten, poprzez udostępnienie metafory „żywych szkieletów”, stawia pod znakiem zapytania granice między ciałem żywym, „odczłowieczonym” *homo sacer* a martwym ciałem-szkieletem.

O ile tekst przemocy oraz metarefleksje dotyczące przedstawiania okrucieństwa w *Jakbyś kamień jadła* są raczej zadane do domyslenia niż wyrażone bezpośrednio, o tyle w *Dzisiaj narysujemy śmierć* stanowią one z najważniejszych elementów poetyki tego reportażu. W porównaniu do eliptycznego i metonimicznego języka wcześniej analizowanego dzieła *Dzisiaj narysujemy...* od początku zrywa z tabuizacją tekstu przemocy. W centrum zainteresowania narracji znajduje się niemal zawsze ciało, będące „przed wszystkim polem popisu dla siły (...) zabijania”⁴⁹, a nie – jak było w przypadku *Jakbyś kamień...* – kości i szkielety oplatkiwane lub poszukiwane przez bliskich.

⁴⁹ R. Koziółek, op. cit., s. 273.

Mocniej niż w *Jakbyś kamień...* podkreślona zostaje jednostkowość ofiar wymienianych z imienia i nazwiska, znacznie częściej Tochman decyduje się na powiązanie konkretnej ofiary z konkretnym rodzajem śmierci:

„Thierry Ishimwe, dziewięć miesięcy. Na zdjęciu leży na kwiecistym prześcieradle. Ścięta maczetą w ramionach matki (...) Ariane Umutoni, cztery lata (...). Nóż w oczu. Fillette Uwase, dwa lata. Rozbita o ścianę” [DNŚ, s. 13].

Nie waha się umieszczać w reportażu szczegółowych opisów gwałtów:

„Nie była zbyt ładna, więc ją zgwałcili od razu. Pniem bananowca. Zaostrzonym przez kobiety Hutu (...)” [DNŚ, s. 64];

bezczeszczenia zwłok:

„Zdjęła plastikowy kłapek i bosą stopą rozdeptała waginę umarłej” [DNŚ, s. 44];

lub ich gnicia:

„Było ciepło, trupy gnily, jadły je psy” [DNŚ, s. 27]; „Widziałem tylko ich ciała. Mnóstwo ciał. I rzeką spływały zwłoki. Spuchnięte. Aż mi się rzygać chciało” [DNŚ, s. 58];

oraz innych makabrycznych scen, które ocierają się o groteskę poprzez ryzykowne porównania lub nadmiar szczegółów fizjologicznych:

„Ciął ojcu ręce. Po plasterku, jak tnie się kielbasę (...)” [DNŚ, s. 82–83]; o związanych niemowlętach – „Były jak wielkie korale, maleństwa słodkie” [DNŚ, s. 64]; „Ślizgałem się na mózgach. Bezczęściłem te zwłoki. Rzygałem na nie (...). Jeszcze za dnia zobaczyłem jelito. (...) Rozwinięte, długie na dwadzieścia metrów (...)” [DNŚ, s. 109].

Czym powodowana jest ta radykalna zmiana poetyki? Po pierwsze – wspomnianą już i wyrażaną na początku reportażu (oraz w paratekście na odwrocie okładki⁵⁰) chęcią poświęcenia uwagi ofiarom w ich pojedynczości⁵¹. Po drugie, Tochmanowi zależy na przedstawieniu tego, jak „[w]ojna i ludobójstwo zmieniają stosunek do ciała” [DNŚ, s. 41], zwłaszcza kobiecego, sprowadzając je do kategorii przedmiotu. W odniesieniu do kwestii tekstu przemocy w literaturze reportażowej taka strategia wiąże się z wątpliwościami, o których mowa była wcześniej – czy szczegółowość lub przesadna ilość brutalnych opisów nie spowoduje, że czytelnikowi podczas ich lektury będzie towarzyszyło coś innego niż to, co projektował sam Tochman? W przypadku części tekstów przemocy z *Dzisiaj narysujemy śmierć* uderza rezygnacja z chłodnego, bezprzymiotnikowego języka zdań prostych na rzecz dynamizujących tekst powtórzeń, wykrzyknień, paralelizmów składniowych i anafor oraz korzystanie z mowy pozornie zależnej, naśladującej tryb myślenia katów:

„I uderzał nią [maczetą] w kark. Kark po karku. Następny i następny. (...) I następny, i następny. (...) Sarta ciał rosta i rosta. I następny. Cięcie, cięcie, cięcie” [DNŚ, s. 70];

„Zabić! Zabić wszystkich! Zabić dużego! Zabić małego! (...) Zabić węża! Ruszyły maczety. Rany cięte, rany rąbane. Zabić karaluchy! Cięcie, cięcie, cięcie” [DNŚ, s. 103].

Można by argumentować, że teksty przemocy, takie jak te zacytowane powyżej, są dowodem na wierność reportera względem opisywanej rzeczywistości. Uzmysławiają

⁵⁰ „(...) każdy z nich [bohaterów] jest ze swoją historią konkretny, pojedynczy, wyjątkowy” [DNŚ, tekst na odwrocie okładki].

⁵¹ Według Karoliny Szcześniak w obu reportażach ludobójczych „[a]utor (...) podróżuje z wyraźną intencją poszukiwania świadectw i motywacją utrwalenia prawdy oraz pamięci o zagładzie” (K. Szcześniak, op. cit., s. 205).

bowiem skuteczność przekazu propagandowego, którego kluczową funkcją było odczłowieczenie Tutsi i sprawienie, że ludobójstwo będzie przebiegało mechanicznie. Nie ulega jednak wątpliwości, że poprzez swoją konstrukcję teksty przemocy, w których wyraźna jest stylizacja, zwracają uwagę przede wszystkim same na siebie. Czy wprawiona w ten sposób w ruch literackość tekstów przemocy, o której pisał Koziółek, nie niesie ze sobą potencjału dekonstruującego kontrakt prawdy oraz etyczną funkcję reportażu Tochmana?

Bez wątpienia byłoby tak, gdybyśmy w *Dzisiaj narysujemy śmierć* mieli do czynienia z podobnie wycofanym narratorem, jak w przypadku *Jakbyś kamień jadła*. Jednak bardzo wyraźna już od pierwszych stron rwandyjskiego reportażu obecność „ja” narracyjnego/reporterskiego, które same siebie „czyni gospodarzem i współbohaterem”⁵², umożliwia Tochmanowi wplatanie w reportaż uwag autotematycznych, a tym samym uczynienie z samego procesu opisywania brutalnych zdarzeń jednego z wątków reportażu:

„Notuję imiona dzieci (...). Zapisuję każde słowo, które ktoś tutaj przyniósł, (...) tego, co tutaj widzę, nie wolno mi zatrzymać dla siebie” [DNŚ, s. 12].

Gdyby Tochman poprzestawał na takich uwagach autotematycznych, ich funkcją byłoby jedynie budowanie pewnego etosu pracy reporterskiej, polegającego na dawaniu świadectwa ludzkiemu cierpieniu. Uwagi autotematyczne pełnią również w *Dzisiaj narysujemy...* inną funkcję niż tylko – jak twierdzi Szcześniak – ujawnianie rozterek, zawodowych frustracji i wątpliwości warsztatowych reportera⁵³. Haczyk tkwi bowiem w tym, że zaraz po powyższym cytacie następuje inny fragment:

„Dlaczego chcę o tym opowiadać? Komu i po co? Tym, którzy powiedzą, że nie wiedzieli? Że nie znali prawdy? Ale gdzie jest granica między mówieniem prawdy a epatowaniem? Czy ten, który mi powie: epatujesz dziecięcym cierpieniem, będzie mówił o mnie? Czy raczej o sobie: tego, co opowiadasz, nie potrafię przyjąć, nie ma we mnie na to miejsca, brzuch mnie boli, podbrzusze.

Ale czy to jest powód, bym zamilknęła?” [DNŚ, s. 13].

Oto pierwsze z licznych w *Dzisiaj narysujemy śmierć* momentów, w których narrator określa wprost projektowanego odbiorcę nie tyle całego reportażu, ile bardzo konkretnych jego miejsc – tekstów przemocy właśnie. W tym fragmencie jest to odbiorca reagujący irytacją na przedstawione okrucieństwo, odczuwający nadmierną obecność tekstów przemocy w reportażu jako coś naruszającego normy dobrego smaku. Większość uwag autotematycznych obecnych w reportażu charakteryzuje się podobnym rozdwojeniem komunikacyjnym. Określają pozycję dwóch „świadków” brutalnych scen – reportera, który ich wysłuchał, a następnie je opisał, oraz czytelnika odtwarzającego je w procesie lektury:

„Co jeszcze mnie tu zatrzymuje? (...) Czemu jeszcze chcę się tu przyrzeć, jakiego tabu dotknąć? Jakiego lęku doświadczyć? Jaką granicę przekroczyć? I po co?” [DNŚ, s. 15].

„I ja powoli się przyzwyczajam. Słucham i myślę: o czymś bardziej okrutnym już pewnie nigdy nie usłyszę, nic bardziej okrutnego człowiek na pewno wymyślić nie zdołał. Ale nie. (...) To, o czym piszę teraz, jest niczym wobec tego, o czym napiszę później” [DNŚ, s. 16].

⁵² J. Jeziorska-Haładyj, op. cit., s. 119. Gwoli ścisłości, Jeziorska-Haładyj pisze w ten sposób o reportażach Mariusza Szczygła, ale w odniesieniu do *Dzisiaj narysujemy śmierć* ta uwaga również jest zasadna.

⁵³ K. Szcześniak, op. cit., s. 249.

„Pisz, niech czytają, niech wiedzą. Tylko dlaczego już po kilku dniach rozmów, po kilku stronach przeczytanej książki, zaczynamy myśleć jak ludobójcy?” [DNŚ, s. 53].

Wszystkie te pytania mają na celu, po pierwsze, podważenie sensowności tworzenia/czytania tekstów przemocy dotyczących realnych ludzi. Ludobójstwo, zdaje się mówić Tochman, dotyczyło konkretnych ludzi, ale w procederze masowego mordowania zostali on zrównani, dlatego też opisywanie ich cierpienia może być jedynie jego powtórzeniem⁵⁴, a nie sposobem na ocalenie pamięci o jednostkach:

„W kółko to samo: zabici rodzice, znowu siostry, bracia, pewnie obcięli im stopy, ręce, moje notatki pełne są poobcinanych kończyn, pełne są krwi, zakażonej spermy (...). moje notesy są spuchnięte jak trupy w wodzie, wszystkie te ciała są przy mnie, martwe, ale i żywe (...)” [DNŚ, s. 81].

Jako fragment autotematyczny można również potraktować długie wyliczenie czasowników [DNŚ, s. 65], które narrator przytacza za jednym z rozmówców – oto Tochman pokazuje czytelnikowi warsztat, z którego konstruuje się składnię zdań tworzących teksty przemocy. Autor sugeruje również, że literatura, nawet *non-fiction*, nie jest najlepszym medium, w którym można by oddać sprawiedliwość ofiarom zbrodni – w tej samej książce opisuje się zarówno gwałt, jak i piękno wzgórz we mgle⁵⁵.

Po drugie – przytoczone pytania zwracają uwagę odbiorcy na sam fakt tekstowości opisów przemocy, podkreślają to, że zostały one przez kogoś napisane, a teraz ktoś je czyta:

„(...) wszystko to skrętnie zapisuję po nocach, wszystko już mam, zabitych rodziców na co drugiej stronie, i dzieci, niebieskim długopisem, czarnym, zielonym, żeby potem po zmianie koloru notatek sprawnie znajdować początek i koniec każdej relacji (...)” [DNŚ, s. 81].

Oczywiście zmienia to percepcję tekstów przemocy z *Dziś narysujemy śmierć*. Modelowany przez narratora odbiór nie pozwala czytelnikowi na „niezaangażowaną” lekturę lub na (jak opisywał Koziołek) wahanie się między abiektalną, iluzyjną transgresją a studiowaniem estetycznej konstrukcji językowej. Projektowany w utworze czytelnik-świadek, tak jak Tochman oglądający zмумifikowane ciała, ma oskarżać samego siebie o „bezwstyd, pornografię, podglądactwo” [DNŚ, s. 129], o bycie „trochę ofiarą i trochę sprawcą” [DNŚ, s. 117].

Przeanalizowanie „dylogii o ludobójstwie”⁵⁶ Tochmana pod kątem ukształtowania tekstów przemocy doprowadziło do określenia dwóch różnych strategii narracyjnych, dzięki którym w reportażach tych nie ma miejsca dla lektury mieszczącej się w ramach konwencji realistycznej. Pierwsza z nich (*Jakbyś kamień jadła*) polega na różnorodnej metonimizacji opisów przemocy, dzięki czemu okropieństwa ludobójstwa stają się czymś,

⁵⁴ „Wyobraźmy sobie ciało zgwałcone przez dziesiątki mężczyzn z maczetami w rękach” [DNŚ, s. 44].

⁵⁵ „Zieleń miesza się tu z czerwienią ziemi, mocnym popołudniowym światłem i mgłą białą jak mleko. Jej ogromne kłęby dźwigają się z dolin po porannym deszczu, powoli, bez pośpiechu, ich ruchu prawie nie widać” [DNŚ, s. 73].

⁵⁶ Takiego określenia używa Szcześniak w swojej monografii (K. Szcześniak, op. cit., s. 195).

co czytelnik może dopowiedzieć, lecz czego w żadnym wypadku nie powinien czytać w szczegółowym, obrazowym przedstawieniu. Z tym zabiegiem łączyć można wycofanie się „ja” narracyjnego oraz brak fragmentów o charakterze autotematycznym – skoro reportaż jest zasadniczo pozbawiony szczegółowych lub licznych tekstów przemocy, niepotrzebne jest komplikowanie toku narracji.

Z kolei w drugiej strategii (*Dzisiaj narysujemy śmierć*) modelowa lektura rozwiniętych tekstów przemocy o różnych stopniach nasycenia literackością ma czynić z odbiorcy świadka-współwinnego, który powinien albo przerwać lekturę, albo odpowiedzieć sobie na pytanie o cel czytania reportażu z Rwandy. Ta strategia łączy się z autotematycznymi wstawkami narracyjnymi oraz fragmentami funkcjonującymi również jako zwroty do adresata reportażu, które zaburzają tok narracji i stanowią podstawę do refleksji na temat językowego ukształtowania reportażu. Ucieczką przed opisywanym przez Koziółka czytelnikiem-Neronem, który – jak starałem się pokazać w pierwszej części artykułu – może czytać reportaż literacki w podobny sposób, co powieść fikcyjną, jest zerwanie z konwencją realistyczną, wytrącenie okrutnikowi szmaragdu, przez który przyglądał się „(...) białym ciałom rozdzieranym przez żelazo i konwulsyjnym drganiom ofiar”⁵⁷.

Summary

The Text of Violence as a Problem for Reportage. On *Like Eating a Stone* and *Today We're Going to Draw Death* by Wojciech Tochman

The article demonstrates that recent Polish works of reportage are closely connected with the realistic convention of representation. A linear flow of sentences (based on, as Jerzy Ziomek puts it, „the vehicular function of language”) projects a mode of reading that concentrates more on „what” is said than on „how” the content of communication is constructed. The second part of the article examines two reportages by Wojciech Tochman through a reference to Ryszard Koziółek’s concept of „the text of violence”. It is argued that in both cases the reporter creates a specific mode of reading the main goal of which is to prevent the readers from treating his genocidal reportages as if they were realistic fictions describing purely fictional acts of violence.

W pierwszej części artykułu autor stara się wykazać, że współczesne polskie reportaże literackie blisko związane są z konwencją realistycznego przedstawiania, tzn. poprzez sukcesywny, linearny przepływ zdań (wsparty na – by przywołać słowa Jerzego Ziomeka – „wehikularnej koncepcji języka”) projektują taki model lektury, który bardziej skupia się na tym, co przekazuje tekst niż na tym, jak konstruowana jest treść komunikatu. W drugiej części autor dokonuje interpretacji dwóch książek Wojciecha Tochmana pod kątem pojęcia „tekstu przemocy” zaproponowanego przez Ryszarda Koziółka i stara się wykazać, że w obu przypadkach reporter kreuje specyficzne modele lektury,

⁵⁷ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Wrocław 2002, s. 588. Cyt. za R. Koziółek, op. cit., s. 272.

których głównym celem jest uniemożliwienie czytelnikom implikowanym traktowania jego reportaży ludobójczych tak, jak gdyby były one realistycznymi fikcjami, opisującymi czysto fikcyjne akty przemocy.

Keywords: Wojciech Tochman, Ryszard Koziółek, text of violence, reportage, realistic convention

Słowa kluczowe: Wojciech Tochman, Ryszard Koziółek, tekst przemocy, reportaż, konwencja realistyczna



Mariusz Rutkowski, *Praca na wsi polskiej 2*, Facebook „Mariusz robi zdjęcia”