

Agnieszka Chrobak

Poetyka współczesnego reportażu polskiego na przykładzie *Dzisiaj narysujemy śmierć Wojciecha Tochmana* i *Białej gorączki* Jacka Hugo-Badera

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Stanisława Gawlińskiego w roku akademickim 2010/2011 – I nagroda w Konkursie na najlepszą pracę dyplomową (fragmenty)

Wojciech Tochman – „narrator empatyczny”¹

W odróżnieniu od Badera konsekwentnie realizującego model narracji pierwszoosobowej, łączonej z wypowiedziami licznych bohaterów, Tochman stosuje kilka technik wypowiedzi, które odsłaniają wielopłaszczyznowość omawianego problemu, próbę jego zrozumienia i przedstawienia tragedii, jaka miała miejsce w Rwandzie wiosną 1994 roku. Reporter przedstawia świat przejmująco i wielowarstwowo, choć unika barwnych epitetów, zbędnych określeń, porównań, które pojawiają się w tekście kilkakrotnie i często w podobnym kontekście („Niemowląt nie zabijano, zabijano matki. Dzieci ssaly martwe piersi i konały z głodu”²).

Język Tochmana jest niezwykle oszczędny i skupia się przede wszystkim na ukazaniu ludzkiego nieszczęścia w czasach, w których kaci i ofiary żyją obok siebie, próbując nie myśleć o przeszłości – „zabili mojego ojca, wszystkich moich zabili. Wiem kto. (...) A teraz głaszcze moją córkę po głowie. Powtarza, że to wypisz, wymaluj babcia. Moja mama, której **on uciął głowę**”³.

(...) Autor jest świadomy skali ludobójstwa, które miało miejsce w 1994 roku. Wielokrotnie podkreśla, że konflikt między Tutsi i Hutu rozpoczął się znacznie wcześniej – „Bo pojawiło się **słowo rasa** (...). To był początek. Radio ogłosiło początek nieodwracalnego: ściąć wysokie drzewa (...), a teraz **wiem**, że (...) osmalone kości leżą w niedużym grobie, kilka metrów

¹ Pojęcie narratora empatycznego wprowadza i obszernie analizuje Magdalena Horodecka w rozprawie doktorskiej poświęconej twórczości Ryszarda Kapuścińskiego – zob. M. Horodecka, *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*, Gdańsk 2010.

² W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wołowiec 2010, s. 130.

³ Tamże.

ode mnie, za przeciwległą ścianą bez okna”⁴. Autor podkreśla – „**na początku było słowo**”⁵, sprowadzone do Afryki przez Europejczyków⁶. Bliskość licznych, masowych mogił umieszczonych w bezpośrednim otoczeniu ludzi, ciągle funkcjonowanie w pobliżu świadectw zbrodni i wśród uczestników konfliktu wpływają na zaangażowanie emocjonalne reportera.

Tochman ogromną wagę przywiązuje do szczegółu. Stosując poetykę fragmentu, wydobywa z historii te fakty i obrazy, które odgrywają wyjątkową rolę, niosąc olbrzymi ładunek emocjonalny i wymagając od czytelnika wysiłku intelektualnego⁷. Autor piętrzy równoznaczne określenia, ukazując cel działania Hutu i charakter zbrodni dokonanej na Tutsi: „Wymazać, zetrzeć, unicestwić”⁸. (...) Tochman pyta, „gdzie jest granica między mówieniem prawdy a epatowaniem i dlaczego chcę o tym opowiadać?”⁹

(...) Najważniejszą cechą narracji jest możliwość uchwycenia rzeczywistości, nadanie jej efektu oswojenia, ale z rwandyjską tragedią oswoić się nie można, dlatego zgodnie z założeniem, że świat uległ defragmentacji w wyniku ludobójstwa, Tochman rezygnuje z ciągłości i jednolitości narracji, która nie oddaje już wiernie obrazu przeszłości. Sięgając po estetykę fragmentu, tworzy przemawiające do wyobraźni czytelnika plastyczne opisy wydarzeń i bohaterów, które stawiają odbiorcę w świecie naznaczonym przez cierpienie, i wprowadza pytania bez odpowiedzi, powracające wielokrotnie w osobistych wypowiedziach reportera – „(...) Czemu chcę się tu przyjrzeć, jakiego tabu dotknąć? Jakiego lęku doświadczyć? Jaką granicę przekroczyć? Nie ma najmniejszej nadziei ani odpowiedzi”¹⁰. (...)

Olbrzymą rolę w wielu fragmentach odgrywa zjawisko tzw. milczenia mówiącego, w którym „brak mowy zewnętrznej jest równoznaczny z utajoną obecnością mowy wewnętrznej”¹¹. Reporter przyznaje, że „chciałby jeszcze o kilka spraw zapytać”¹². Wylicza pytania, na które nie otrzymał odpowiedzi, a które paradoksalnie nasuwają kolejne drogi interpretacji i skłaniają odbiorcę do udzielenia odpowiedzi, a reportera do poszukiwania następnych,

⁴ Tamże, s. 38.

⁵ Zob. *Ewangelia świętego Jana* [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa 1999.

⁶ W. Tochman, dz. cyt., s. 27.

⁷ I. Godlewska, *Im nie jest wszystko jedno. Reportażysty „Dużego Formatu” i ich teksty* [w:] *Reportaż bez granic? Teksty, warsztat reportera, zjawiska medialne*, red. I. Borkowski, Wrocław 2010, s. 97–104.

⁸ W. Tochman, dz. cyt., s. 75.

⁹ Tamże, s. 63.

¹⁰ Tamże, s. 15.

¹¹ I. Godlewska, dz. cyt., s. 101.

¹² W. Tochman, dz. cyt., s. 116.

wiarygodnych źródeł informacji. Nagromadzenie i spiętrzenie form czasownikowych w wypowiedzi reportera (np. „uciec”, „wybiec”, „patrzeć”, „liczyć”, „sfotografować”, „dotykać”, „słyszeć” itd.) oddaje stan emocjonalny obserwatora, zderzony z biernością otoczenia, znieruchomieniem i ostateczną ciszą. Reporter staje się niejako przedmiotem głębokiej analizy psychologicznej. Obserwator, niczym nieskrępowany, wypowiada się o sobie celowo, aby dać odbiorcy do zrozumienia, że opisywana rzeczywistość nie jest mu obca, że nie zetknął się z nią po raz pierwszy. Osoba autora i jego stosunek do faktów są równie istotne jak charakter zdarzeń. (...)

Tochman nie decyduje się na jeden model relacji, nie ogranicza się do przyjęcia jednej roli. Łączy i przeplata różne formy wypowiedzi. Występuje nie tylko jako obserwator, świadek, uczestnik czy „rekonstruktor” zdarzeń”, ale także jako słuchacz. O tym, że istnieje, czytelnik dowiadyuje się pośrednio dzięki osobie opowiadającej swoją historię i przebieg wydarzeń z kwietnia 1994 roku (*Część 2 Dzisiaj narysujemy śmierć*). Podmiotem relacjonującym nie jest zatem reporter, ale bohater mówiący do niego, a tym samym do wszystkich odbiorców. Autor przytacza w całości wypowiedzi: zgwałconych kobiet Tutsi, proboszcza, pielęgniarek, lekarki ginekologa, terapeutę-psychologa, kobiet zakażonych wirusem HIV, sędziego „sądów na trawie”, przedstawicieli Hutu, oskarżonych o gwałty i ludobójstwo. Rola reportera-słuchacza ogranicza się tutaj do przekazu usłyszanego opowiadania. O jego obecności świadczy zachowanie samego bohatera (świadomego funkcji, jaką pełni reporter, który ukrywa się za wypowiedziami bohaterów), kiedy zwraca się do autora w toku wypowiedzi (...).

Przywołane świadectwo lekarza psychiatry opisującego psychiczne konsekwencje zbiorowych gwałtów na kobietach Tutsi ukazuje wielość językowych środków służących określeniu celowego, okrutnego pozbawienia życia:

Trucizna katów, którą pozwoliliśmy im się zarazić, oznacza: anihilować, eksterminować, zgładzić, zlikwidować, zmiażdżyć, zetrzeć, zmasakrować, wytepić, wytłuc, stracić, pociąć, uciąć, wyciąć, unicestwić, usunąć, ukatrupić, ostatecznie rozwiązać, raz na zawsze, definitywnie, zakończyć, zatłuc, zasiekać, posiekać, zarżnąć, zarąbać, zmasakrować, zamordować, zabić¹³.

Nasuwa się pytanie, czy ludzkość wypracowała taką wielość określeń nie tylko na odbieranie życia, ale także na jego dawanie bądź miłość?

¹³ Tamże, s. 65.

Tochman szokuje odbiorcę, wypowiadając się w tonacji patetycznej o zabarwieniu ironicznym w stosunku do opisywanych przedmiotów, a dokładniej szafy, która być może pełniła funkcję kryjówki, ratując życie wielu ludziom. Swoją refleksję umieszcza pośród świadectw ocalałych, obfitujących w makabryczne opisy, krwawe szczegóły. „Cudowna funkcja szafy” wzbudza w reporterze zachwyt, prowadząc do wygłoszenia mowy pochwalnej:

Ile szaf w historii świata uratowało prześladowanych! Przed strzałem, ogniem, gazem, maczetą. Ile istnień szafa ocaliła! Gdzie te szafy teraz wszystkie są? Kto o tych szafach pamięta? O szafach ratowniczkach? O Szafach Sprawiedliwych wśród Mebli Świata? Kto spisał ich historię? Kto zapisał los każdej szafy z osobna?

Swoista parafraza tytułu „Sprawiedliwego wśród Narodów Świata”, stylizacja na mowę pochwalną kończy się wnioskiem reportera, że „szafa powinna doczekać się pomników, sławiących ją pieśni, dziękczynnych poematów i drzewek pamięci”¹⁴. Ofiary mordów uczczono tylko anonimowymi, betonowymi płytami.

Niejednolitość relacji, jej językowe i stylistyczne zróżnicowanie uzależnienia wybór tematu, jakim jest ludobójstwo w Rwandzie. Dlatego reporter nie używa barwnego języka, ograniczając się do misternie skomponowanych zdań prostych lub złożonych, często występujących w układzie dwójkowym oraz trójkowym („Było ciepło. Trupy gniły. Jadły je psy”; „Pamiętam każdy detal. Każdy nasz krok. I każde słowo”¹⁵). Skłonność do konstruowania wypowiedzi bazujących na symbolice liczby „trzy” wskazuje na poszukiwanie głębszego wymiaru w opisywanej tragedii. „Trójka” ewokuje biblijne nawiązania o charakterze transcendentalnym, tym samym nadając wypowiadanym słowom, a jednocześnie składanym świadectwom, wymiar uniwersalny. Tochman potwierdza powszechność ludobójstwa, o której wielokrotnie wypowiadał się w wywiadach¹⁶. Reporter nie komentuje świadectw bohaterów. Dąży do maksymalizacji treści przy minimalizacji środków językowych. Unika przymiotników, preferuje oszczędność opisu, dosadność, konkret i dbałość o każdy szczegół. Bez względu na przyjmowaną pozycję w tekście (zaangażowany obserwator, uczestnik, słuchacz) jego styl cechuje pewna surowość. Według autora „pisanie to chłodna precyzja, taka jak rozwiązywa-

¹⁴ Tamże, s. 106.

¹⁵ Tamże, s. 104.

¹⁶ A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011, s. 60–71.

nie matematycznego zadania. Rytm, liczba sylab, interpunkcja. Każde słowo musi być użyte świadomie, każde musi być po coś¹⁷. Tochman wyznaje, że sekretem reportera pełniącego funkcję odtwórcy rzeczywistości „nie jest bycie dyktafonem”. Wielostronność spojrzenia, skłonność do emocjonalnych, intymnych wypowiedzi, zaangażowanie autora wynikają stąd, że

reporter zbiera fakty, całym sobą chłonie kolory, wrażenia, smaki, zapachy, ale przede wszystkim emocje: ludzki lęk, niepokój, żal, wściekłość, obrzydzenie. I ludzkie wątpliwości. Tym samym wypełnia pustą przestrzeń, którą ma w sobie właśnie dla sprawy, o której chce pisać. To wszystko (...), kiedy dojrzeje, jest oddawane czytelnikowi. Przeżyte, przemyślane¹⁸,

stąd ostatnie zdanie reportażu, w którym autor, podobnie do przywołanych katów, przyznaje, że „nie śni mu się nic. I nikt”¹⁹. Dystans czasowy między zebraniem materiału a jego opracowaniem skutkuje częściowym zrozumieniem dramatu, prowadzi do wyciszenia emocji.

Jacek Hugo-Bader jako obserwator i słuchacz

(...) Jako jeden z niewielu uprawiających w Polsce „wielki reportaż”, Bader stosuje reportaż wcieleniowy, który budzi wiele kontrowersji ze względów etycznych²⁰. Reporter zaznacza, że

w wyjątkowych sytuacjach, np. próba przeprowadzenia głębokiego wywiadu, należy powiedzieć, że to przebieranka, bo bohater musi wiedzieć, dlaczego ja to robię, a ukrycie prawdy byłoby draństwem, nawet jeśli nie podaje się jego imienia i nazwiska. Zawsze należy mówić kim się jest, bo oszukiwać bohaterów nie wolno – to najświętsza zasada²¹.

Wielokrotnie, w wyniku niezrozumienia motywacji swoich bohaterów reporter reaguje na ich wypowiedzi w sposób bardzo emocjonalny, nie unikając żargonowych określeń, potocyzmów nacechowanych ekspresywnie, wyrażających się w licznych pytaniach i wykrzyknieniach, które (...) dominują w rozmowach z ludźmi z tzw. marginesu społecznego (prostitutkami,

¹⁷ Tamże, s. 69.

¹⁸ Tamże, s. 63.

¹⁹ W. Tochman, dz. cyt., s. 143.

²⁰ Głównie opinia Wojciecha Jagielskiego: „Nie uważam, że jest wielką sztuką dziennikarską pobyć przebierańcem przez jeden dzień i napisać o tym tekst. Mamy występować jako dziennikarze, a nie przebierańcy” [w:] *Bez litości*, z Wojciechem Jagielskim rozmawia Andrzej Skworz, „Press” 2009, nr 11, s. 25.

²¹ A. Wójcińska, dz. cyt., s. 234.

bezdolnymi hipisami i alkoholikami, pseudomuzykami z postradzieckich blokowisk, gejami, zarażonymi wirusem HIV i chorującymi na AIDS, handlarzami narkotyków, mieszkańcami dworców pijących denaturat). Występujące w obrębie narracji elementy języka potocznego przynależą głównie do fleksji i frazeologii. Leksyka potoczna nie jest stonowana, narrator często używa dosadnych i „niebezpiecznych” ekspresywnie słów. Konstrukcje te „podkreślają podmiotowość mowy”, sygnalizują spontaniczne, naturalne i autentyczne mówienie. Użyte słownictwo i frazeologia potoczna zachowują cechę „ekspresywności, plastyczności i obrazowości wyrażania”²². (...)

Zarówno Tochman, jak i Bader, opisując zdarzenia i ilustrując je przeżyciami wielu bohaterów, dążą do poszerzenia konwencji reportażu, co w znacznej mierze udaje się przede wszystkim Tochmanowi, który w odróżnieniu od Badera, nie tylko opowiada o faktach, ale także wczuwa się w sytuacji postaci, co skutkuje szeroko zakreślonym kontekstem zdarzeń, emocjonalnym zaangażowaniem i skłonnością do autoanalizy. Aby ukazać wielopłaszczyznowość problemu rwandyjskiego ludobójstwa, Tochman wykorzystuje różne techniki narracji, łączy niejednolite rodzaje wypowiedzi, przytacza liczne wypowiedzi bohaterów. Wielokrotnie opatruje odautorskim komentarzem fragmenty dotyczące pracy reportera, ujawnia jej tajniki w sytuacji dawania świadectwa, sposoby gromadzenia dokumentacji i pracy w terenie. Kunsztownie buduje wypowiedź, ograniczając się do form prostych, odrzucając tym samym nadmierne i wielokrotne objaśnianie rzeczywistości. Tochman nie jest bezdusznym sprawozdawcą z wydarzeń, lecz podmiotem przeżywającym i poznającym. Swoimi doświadczeniami dzieli się z czytelnikiem. Jego reporterskie poznanie ma charakter pogłębiony i badawczy. Jako reporter staje się przewodnikiem po tych obszarach zarówno historii, jak i psychiki bohaterów, które pozostają nieznanymi, wyparte, odrzucone.

Natomiast Bader, realizując tzw. reportaż wcieleniowy, „wtapia się” w badane środowisko, w celu sformułowania efektywniejszych wniosków i poszerzenia własnej wiedzy. Aby oddać charakter tzw. marginesu społecznego, reporter używa potocyzmów i zwrotów charakterystycznych dla prostytutek, bezdolnych, alkoholików, chorych na AIDS. Reportaż podróżniczy zakłada panoramizm opisu, wykluczając tym samym wnikliwą interpretację oraz analizę psychologiczną bohaterów. (...)

Wielość relacji i opisów odzwierciedla mozaikowość i fragmentaryczność rzeczywistości, jej bogactwo, zmienność, chwilową uchwytność. Jednocześnie

²² J. Litwin, *Potoczność w reportażu [w:] O stylu poezji i prozy. Funkcje, kategorie, struktury*, red. T. Ampiel, Rzeszów 1995, s. 197.

nie odbiorca może zająć stanowisko wobec ukazanych faktów. Opowiadanie reportera nadaje przekazywanym informacjom szerszy wymiar, odnosząc się do całokształtu ukazywanych zjawisk i wyrażając uniwersalność pewnych faktów.

Struktura reportaży – bohaterowie, kompozycja

(...) „Bohaterowie w pewnym sensie są autorami reportaży, ponieważ często rola reportera ogranicza się tylko do odtworzenia historii rozmówcy, właściwego pokierowania tą wypowiedzią i nadania faktom ustalony przez siebie porządek według przyjętej kompozycji”. W ten sposób Wojciech Tochman przedstawia wypadki w Rwandzie w 1994 roku w drugiej części zbioru. Reporter niejako „ukrywa się” za wypowiedziami bohaterów, które uzyskują pełną autonomię. Wprowadzenie różnorodnych głosów i ocen konfliktu, osób bezpośrednio zaangażowanych, ofiar i katów oraz pozornie bezstronnych obserwatorów (np. psychiatry, pracowników służb społecznych, pielęgniarek, sędziów ludowych czy księży prowadzących rwandyjskie misje) poszerza perspektywę, ukazując obraz bólu i cierpienia całego rwandyjskiego narodu. Perspektywa szczegółowa, indywidualna wyrażająca się w bezpośrednim przywołaniu głosów pojedynczych ludzi przedstawia nie tylko losy Tutsi, ale także służy do sformułowania uogólnień odnoszących się do rwandyjskiego konfliktu.

W przeciwieństwie do Tochmana, Jacek Hugo-Bader nie skupia się na jednostkowych, traumatycznych przeżyciach, ale na problemie społecznym, który w danej chwili omawia. Dlatego gromadzi liczne wypowiedzi, aby na ich przykładzie ukazać rozmiar patologii, powszechność zjawiska. Autor wypowiedzi – bohater istnieje przede wszystkim dzięki przynależności do środowiska marginesu. Bader celowo szuka odrzuconych, odizolowanych i zapomnianych. Postacie rzeczywiste kształtowane są w ujęciu reportera na wzór bohaterów literackich. Reporter dookreśla w pewien sposób cechy charakteru i w niewielkim stopniu wypełnia luki powstające w trakcie relacjonowania bądź odtwarzania bardziej skomplikowanych i złożonych zdarzeń, aby przekazać pełny obraz postaci umieszczonej w danym środowisku, w pewnym wycinku czasu i przestrzeni.

Rekonstrukcja losów Leonarda. Reportaż a powieść-dokument

Wojciecha Tochmana interesują ludzie „znajdujący się w sytuacji trudnej”. Choć w *Dzisiaj narysujemy śmierć* reporter oddaje głos wielu ocalałym, głównym bohaterem reportażu pozostaje Leonard, „jedno z kilkuset tysięcy

dzieci, którym wtedy [w 1994 roku] zabili rodziców”. Cudem ocalały Tutsi. Ocalenie z ludobójstwa dookreśla istnienie Leonarda, wpływając na dalsze losy bohatera, który trzykrotnie sięga pamięcią do wypadków z 1994 roku. Tochman, przywołując jego świadectwa oraz okoliczności, w jakich dochodzi do zwierzeń, rekonstruuje losy ocalonego. (...)

Pierwsze świadectwo Leonarda „nie jest bardzo drastyczne: krótkie, oszczędne, chwilami niespójne, słowa często nie mają końcówek”²³. Emocje, obawy, lęki „wysuszają śluzówkę, jego zdania się rwą”, wypowiedziane szeptem, kilkakrotnie powtarzane oddają atmosferę ucieczki:

– Biegłem. Unikałem Hutu. Byłem mały. Bracia mniejsi ode mnie. Trzech to znaczy dwóch. Ze mną. Mam trzech braci. Dwa miesiące w buszu. Zmiana miejsca – nocą. Jedliśmy znalezione ścierwo. Wierzę, że psa. Ojciec budował ludziom domy. Zamieszkaliśmy w sierocińcu. Powinien być pochowany jak człowiek, nie jak pies²⁴.

Reporter z trudnością odgadnął sens wyznania i przytoczył je w całości, zaznaczając wtrąceniem, że o „takich [intymnych, ponizających] sprawach, jak robienie kupy w miejscu, z którego potem przez dwanaście godzin nie wolno się ruszyć, będą mogli rozmawiać po dwóch latach znajomości”²⁵. Fragmentaryczność, skrótowość, niespójność i chaotyczność wypowiedzi oddaje stopień przeżyć, ograniczoność procesów poznawczych i imituje nastroj rzeczywistej ucieczki, o której Leonard wspomni jeszcze dwukrotnie. Leonard „nie lubi psów, jak każdy ocalony, bo psy jedzą ludzi”²⁶. Czuje się osamotniony. Powtarza, że „tylko drugi ocalony go zrozumie”, dlatego „wszyscy w jego pokoju akademickim są sierotami po ludobójstwie, i to właśnie ich jednoczy”²⁷. Współtowarzyszy – innych studentów nazywa „uniwersytecką rodziną”. Przyznaje jednak, że „wciąż jest tylko dzieckiem, małym dzieckiem”, a od tego, co przeżył w 1994 roku, „sam oddzielił się ścianą, murem. – Ale w tej ścianie są drzwi. Zwykle zamknięte. Uchyła je tylko w kwietniu. I patrzy, czy coś się tam w środku zmieniło. I zamyka je znowu. Bo tam nie zmienia się nic”²⁸.

²³ W. Tochman, dz. cyt., s. 16.

²⁴ Tamże, s. 17.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 23–24.

²⁸ Tamże, s. 140–141.

Dlaczego Leonard nie potrafi mówić o matce? Ponieważ czuje się winny i współodpowiedzialny za jej śmierć: „– Nie pomogłem jej”²⁹. Nieunikniony los niemalże każdej z kobiet Tutsi „jest otwartą raną każdego ocalonego, który wtedy stracił ukochaną kobietę: córkę, żonę albo matkę”³⁰. Leonard „nie rozmawia o śmierci matki z nikim, [ponieważ] musiałby dotknąć tego, co go najbardziej boli. O natręctwach (...), [które] dręczą go dzień i noc”. Nie był przy śmierci matki, ale wie, że każdą kobietę Tutsi najpierw gwałcili. Bez żadnego wyjątku. Świadomość śmierci z rąk bezwzględnych oprawców, niemających żadnego poszanowania dla życia i godności stanowi „cierpienie ukryte w chłopcu najgłębiej”. Leonard mógłby znaleźć bardziej kojącą odpowiedź, aby poczuć ulgę, ale niestety „na ten temat nie ma z nim żadnej rozmowy”³¹. Historia matki, z którą Leonard musi pogodzić się, aby odnaleźć spokój, to „niewiadoma, która ciągle męczy i kaleczy”³². (...)

Końcowa scena, w której **matka** reportera kładzie na plecach ocalonego Rwandyjczyka sweter, nabiera symbolicznego znaczenia³³. Postać matki przywołuje ciepło, opiekuńczość, bezpieczeństwo i pewność istnienia – to wszystko, co Leonard bezpowrotnie utracił. (...)

Autor „rysuje” dla czytelnika, przybliży szczegóły konfliktu, zwraca uwagę na los poszczególnego człowieka. Dlatego w jego reportażu istotną rolę odgrywa konkretny, każdy choćby najbardziej okrutny. „W reportażu ważny jest szczegół. Szczegół buduje tekst, jest jego podstawową tkanką. Szczegół jest na miarę człowieka, pomaga mu zapamiętać historię. Szczegół przyciąga czytelnika”³⁴, dlatego w kompozycji utworu Tochmana dominuje poetyka detalu. Pisanie po ludobójstwie uniemożliwia całościowe zrozumienie i nazwanie (oswojenie) rzeczywistości, która w wyniku masowej rzezi uległa dekonstrukcji³⁵. Stąd celowa kompozycja utworu, podział na sześć numerowanych liczbą arabską rozdziałów, zaburzenie ciągu przyczynowo-skutkowego, oddającego fragmentaryczność rzeczywistości, wtórnie przedstawianej przez reportera z zachowaniem jej ostatecznego rozkładu na szeregi faktów poszczególnych. Zdarzenia ujęte w formie relacji i prezentacji przebiegają wielotorowo. Dominantę konstrukcyjną stanowi opowieść Leonarda, na podstawie której reporter pokazuje skutki ludobójstwa – wymu-

²⁹ Tamże, s. 141.

³⁰ Tamże, s. 139.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 140–141.

³³ Tamże, s. 143.

³⁴ *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę* [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz i A. Niziołek, Kraków 2010, s. 302.

³⁵ Tamże, s. 301.

szone milczenie ofiar, współistniejących na jednej ziemi z katem i oprawcą. Autor konfrontuje treść materiałów źródłowych z faktycznymi sytuacjami. Dynamicznie przedstawiane zdarzenia mówią same za siebie. Kompozycja nie jest monotonna i zmusza odbiorcę do stałej aktywności. Tło historyczne służy przede wszystkim wyeksponowaniu szczegółu – historii jednostki. Reporter ukazuje pośrednio historię narodu rwandyjskiego, zbiorowości, na którą składają się losy pojedynczych ludzi. Tochman poszerza konwencję gatunku w kierunku powieści-dokumentu, uważanej za sztandarowy gatunek *New Journalism*³⁶. Fabułę reportażu – rekonstrukcję wydarzeń z życia autentycznej postaci Leonarda, autor zakroił na miarę niemalże powieściową. Opierając się na wiedzy dokumentarnej pochodzącej ze źródeł archiwalnych, historiograficznych, a także zdobywanych na własną rękę w terenie, Tochman odtwarza losy Leonarda. Autor stosuje środki charakterystyczne dla reportażu (np. relacja faktograficzna), wzbogacone elementami powieści biograficznej. Stosując formy narracji w trzeciej osobie, jak również odmiany opowiadania zakładające bezpośrednie występowanie autora jako uczestnika przedstawianych zdarzeń, Tochman realizuje główne założenia powieści-dokumentu³⁷.

Kompozycja panoramiczna – specyfika reportażu podróżniczego

W odróżnieniu od Tochmana, który wybiera precyzyjną kompozycję skupiającą, pozwalającą wysunąć historię Leonarda oraz rekonstrukcję jego losów na pierwszy plan, Jacek Hugo-Bader przedstawia szeroką perspektywę rosyjskich nizin społecznych. Autor prezentuje głównie przedstawicieli tzw. marginesu społecznego, ludzi odrzuconych, odizolowanych. Kolejne historie bohaterów następują po sobie, nakładając się na etapy podróży samego reportera.

W pierwszej części zbioru pt. *Biała gorączka* autor opisuje samochodową wyprawę z Moskwy do Władywostoku, którą odbył samotnie zimą w 2008 roku. Jak mówi sam autor, „w Rosji tylko jechał, przemieszczał się, bo w dużym kraju to trochę zajmuje”³⁸. Ale podróż była jednocześnie zbieraniem niezbędnych materiałów, toteż autor zabierał ze sobą wszystkich, którzy machali, i z nimi rozmawiał. Efekt tych rozmów-wywiadów stanowi pierwsza część dzieła. Poszczególne całości reporter kontrastuje z fragmentami *Reportażu z XXI wieku*, którego śladem wyruszył w podróż przez Rosję. Tym

³⁶ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 419.

³⁷ Tamże.

³⁸ A. Wójcińska, dz. cyt., s. 233.

samym autor wydobywa różnice między realiami XXI wieku a teoretycznymi rozważaniami futurystów z roku 1957. W odróżnieniu od Tochmana, dla którego istotna jest historia człowieka jako jednostki, Badera interesuje grupa i związane z nią zagadnienie patologii społecznej.

Tytułowa *biała gorączka* (właściwie *delirium tremens*) oznacza obłęd opilczy, jakiemu ulegają rdzenni mieszkańcy Syberii (Ewenkowie, Udehejczycy, Buriaci, Chakasi, Tuwińcy, Jakuci, Alutorzy, Eńcowie, Tazowie i inni). Proces zapadania w białą gorączkę opisuje Lubow Passar, udehejska lekarka narkolog i psychiatra ze wschodniej Syberii, specjalizująca się w alkoholizmie rdzennych plemion zamieszkujących północne tereny syberyjskiej tajgi. Autor przeprowadził z nią obszerny wywiad, w którym Lubow tłumaczy, że całe plemiona

giną, wymierają wskutek fizycznego unicestwienia, zapijają się na śmierć i znikają z powierzchni ziemi. Biała gorączka pojawia się dwa, trzy dni po przezwaniu pijackiego ciągu. Zaczyna się od bezsenności, niepokoju, następnie przychodzą halucynacje: wzrokowe, słuchowe. Widzą dziwne postaci, stwory, zwierzęta. Słyszą głosy, które ich obrażają, grożą im, wymyślają, oskarżają albo każą popełnić samobójstwo³⁹.

(...) Tragiczny los spotkał górników z kopalni w Doniecku, których skomplikowane historie reporter ułożył w kształt symfonii. Poszczególne losy różnią się szczegółami, stopniem wyrażanych emocji. Całość, czyli „symfonia kurewska c-moll” zbudowana jest z wypowiedzi żon górników. Użycie gamy „c” opartej na skali mollowej potwierdza pesymistyczny nastrój utworu. Tonacja oraz cykliczność opowieści odpowiadają klasycznej definicji gatunku muzycznego, zbudowanego zwykle z czterech bądź pięciu części w cyklu sonatowym, w którym autor zestawia poszczególne fragmenty na zasadzie kontrastu tempa, kontrastu wyrazowego przy współnocie lub kontraście tonacji⁴⁰. Bohaterowie: świadkowie i uczestnicy wybuchu w kopalni przybliżają przyczyny i konsekwencje wydarzenia. Reporter komponuje kolejne opowieści w całość. Umiejętnie operuje tempem i nastrojem.

W uwerturze *Con dolore* lamentuje Maria Tochno, opowiadająca o procesie rozpoznania zwęglonych włosów męża. Autor stopniowo buduje napięcie, używając stonowanych barw, wyciszenia (*Allegro non molto, Grave non molto, Scherzando non molto*⁴¹). W pierwszej części (*Trzecia jedenaście*)

³⁹ J. Hugo-Bader, *Biała gorączka*, Wołowiec 2009, s. 177–187.

⁴⁰ *Muzyka – kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła*, Warszawa 2007, s. 771.

⁴¹ J. Hugo-Bader, dz. cyt., s. 213–218.

dominuje nastrój wzburzenia, gniewu, pasji prowadzącej do furii i amoku – wybuchu w kopalni (*Eroico, Agitato, Con colerra, Ardente, Impeto, Furioso*⁴²). Część druga *Świeże rany*, opisująca rozpacz, desperację, zwątpienie żon i matek, epatuje powagą, dostojnością, patosem (*Serioso, Spirituoso, Variazioni*⁴³). Fragment *Wdowy* przedstawia losy osamotnionych, zrozpaczonych kobiet, stąd *Grazioso, Secco, Espresso*⁴⁴. Następna część prezentuje postawy rodziców (podrozdział *Rodzice*). Autor dobiera opowieści różniące się nastrojem, stopniem przywoływanych emocji: od pasji, uporu do patosu (*Appassionato, Passente, Patetico, Ostinato*⁴⁵). Ostatnia część przynosi zrozumienie tragedii, wyciszenie, spokój, melancholię (*Perdendo, Malinconico, Piano*⁴⁶). Zmienne losy wielu przywołanych świadków i uczestników tragedii, spiętrzone i zestawione podobnie jak muzyczne frazy, prowadzą do apogeum, zakończenia i puenty.

W finale reportażu (*Finale*) głos zabiera Mauli, nazywany „hieną z cmentarza”⁴⁷. Im większy wybuch, tym Mauli ma więcej jedzenia („A trupy to dużo jedzenia”⁴⁸). Mężczyzna mimo iż otrzymuje rentę, którą w całości przepija, kradnie pozostawianą na grobach, z okazji różnych świąt, żywność dla zmarłych. Mauli, „siny z zimna czeka, aż rodzina odejdzie z grobu; upycha po kieszeniach chleb, kiełbasę i jaja na twardo”⁴⁹. W ten sposób udaje mu się przetrwać. Gorzki, bolesny i trudny do przyjęcia koniec symfonii pobudza czytelnika do refleksji nad naturą człowieka, jego ułomnościami.

(...) W *Białej gorączce* reporter udziela głosu licznej grupie bohaterów pochodzących z różnych środowisk, prezentujących odmienne postawy i poglądy. Reporter wielokrotnie poszerza perspektywę omawianych zjawisk. Umiejętna gra skojarzeń, użycie przeciwstawnych obrazów, nasycenie tekstu wypowiedziami bohaterów potęgują dynamizm przedstawianych zdarzeń oraz zagadnień. (...) Aktualność problematyki oraz zabarwienie satyryczne wygłaszanych opinii (np. nadawanie paczki na pocztce) wskazuje na korzystanie ze środków charakterystycznych dla felietonu. Tym samym zbiór reportaży Badera staje się hybrydą tekstową, kolażem gatunkowym, łączącym felieton, esej, dziennik, wywiad, reportaż, a nawet opis.

⁴² Tamże, s. 218–223.

⁴³ Tamże, s. 223–227.

⁴⁴ Tamże, s. 227–230.

⁴⁵ Tamże, s. 230–234.

⁴⁶ Tamże, s. 234–236.

⁴⁷ Tamże, s. 237.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

Życie po ludobójstwie – współlistnienie kata i ofiary

Dla Tochmana przeszłość jest pretekstem do wskazania psychologicznych konsekwencji ludobójstwa. Paradoksalnie autor nie mówi o śmierci, ale o życiu po Holokauście⁵⁰. Tochman podkreśla, że ludobójstwo nie jest ani rwandyjskie, ani niemieckie, ani khmerskie⁵¹. Ma wymiar ogólnoludzki, powszechny, dlatego należy mu się pilnie przyglądać, gdziekolwiek ma ono miejsce i bez względu na naszą przynależność narodową.

Z wewnętrznego przekonania o nikłej lub niepełnej wiedzy potencjalnego czytelnika na temat wypadków z kwietnia 1994 roku w Rwandzie Tochman pragnie przełamać ciszę nad grobami ofiar, które domagają się uwagi, pamięci o tym, co im zrobiono i dlaczego. „Niewiedza powinna zawstydzać”, dlatego autor obok świadectw ocalałych, katów i obserwatorów, zamieszcza historyczno-polityczne uwarunkowania stanowiące podłoże konfliktu między Hutu a Tutsi. Uwaga reportera skupia się jednak na przedstawieniu psychicznych i fizycznych konsekwencji, jakie ponieśli ocaleli oraz nieliczni przywołani do głosu kaci. Reporter koncentruje się przede wszystkim na doznaniach kobiet Tutsi, w mniejszym stopniu mężczyzn, choć głównym bohaterem utworu pozostaje Leonard, którego postać symbolizuje traumatyczne przeżycia będące udziałem niemalże całej ludności Tutsi. Autor porusza kwestię winy, współodpowiedzialności oraz bierności zachodnich społeczeństw. W dużej mierze odwołuje się do wniosków z *Wykładu o Rwandzie* Ryszarda Kapuścińskiego, jednakże odrzuca przyjętą przez autora *Cesarza* analogię między podziałem etnicznym w Rwandzie a systemem kastowym wywodzącym się z Indii. Tochman zastanawia się, skąd podział i z jakich względów? Reporter zaznacza, że liczne i odmienne fakty zajął się, tworząc mozaikę potencjalnych odpowiedzi. Autor krótko przedstawia rys historyczno-polityczny, bez którego czytelnik nie zrozumie tragicznych wypadków z kwietnia z 1994 roku.

W odróżnieniu od innych afrykańskich państw o charakterze wieloplemiennym, rwandyjskie społeczeństwo **jest jednorodne**. Mimo pozornej jednolitości właśnie w Rwandzie doszło do ludobójstwa. Podział na trzy plemiona: Hutu, Tutsi i Twa występował, kiedy Rwanda jako państwo jeszcze nie istniała, czyli do około połowy XI wieku. (...) Trzy imiona: Gahutu,

⁵⁰ Tochman wykorzystuje termin Holokaust do określenia ludobójstwa na Tutsi. Należy jednak pamiętać o pierwotnym znaczeniu tego pojęcia, odnoszącego się do ludobójstwa na ludności pochodzenia żydowskiego dokonanego przez nazistowskie Niemcy podczas II wojny światowej.

⁵¹ Opinie historyków pozostają sprzeczne, czy działania przedstawicieli reżimu w Kambodży uznać za ludobójstwo.

Gatutsi i Gatwa istnieją tak długo, jak język Rwandyjczyków – kinyarwanda. Od stuleci naród rwandyjski funkcjonował jako wspólnota Banyarwanda, mówiąca tym samym językiem, wierząca w jednego boga – Imana, a jej członkowie „tak samo jedli, tak samo budowali, tak samo mieszkali na jednej ziemi”⁵². Górzysta Rwanda, zwana Tybetem Afryki, położona w samym środku kontynentu afrykańskiego to „kraj tak mały, że na wielu mapach jest zaznaczony tylko kropką”⁵³. Brakuje ziemi, która żywi, a ludzie żyją stłoczeni w dolinach. Autor zaznacza, że pierwszym wrażeniem, jakie odniósł, nie był zachwyt nad wyjątkowym i niepowtarzalnym krajobrazem, ale ciasnota. „Nie słońce, nie światło. Ale ciasnota. Można powiedzieć inaczej: bliskość. Wszędzie – ludzie. Wszędzie – grupy”⁵⁴.

(...) Jak zaznacza Tochman, zbiorowa nienawiść Hutu skupiła się przede wszystkim na przedstawicielkach Tutsi⁵⁵. W Rwandzie zgwałcono około pół miliona kobiet. Jak mówi lekarka, ginekolog, jedna z nielicznych zajmująca się ofiarami masowych gwałtów, „rasistowska propaganda Hutu widziała w kobietach diabły”⁵⁶. Wrogiem był każdy Tutsi, ale największym wrogiem Hutu była kobieta Tutsi. W przeciwieństwie do mężczyzn i dzieci, nie zabijano ich od razu. Skazywano je na powolną śmierć w cierpieniu. Więziono, by je gwałcić tyle razy, ile zdołają wytrzymać. Dające życie, zostały skazane na okrutny los. „Były piękne, więc umierały powoli”⁵⁷.

Tochman porusza temat tabu – stosunek do ciała. Kobieta jest w Rwandzie stałym powodem niepokoju i podejrzeń. Wielu Hutu pożądało kobiet Tutsi, pięknych, wyniosłych, niedostępnych. Z dnia na dzień ciało stało się towarem. Według jednego z lekarzy psychiatrów odbudowanie wzajemnych relacji międzyludzkich stało się niemożliwe. Jaki stosunek do ciała może mieć kobieta zgwałcona przez kilkunastu mężczyzn? Jaki stosunek do ciała ma kat, który dziesiątki kobiet zniewalał przemocą? Nikt nie odpowiada na te pytania. Ciało stało się w Rwandzie tematem tabu. „Ciało stało się w Rwandzie brudne”⁵⁸. Tochman „porusza strunę cierpienia”⁵⁹, przekracza granice. Przywołuje głosy kobiet. Zgwałconych, poniżonych, które patrzyły na powolną śmierć mężów, ojców, dzieci. Według autora ofiara milczy ze strachu przed zemstą. Brak dostępu do podstawowych środków higieny,

⁵² W. Tochman, dz. cyt., s. 19.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 18–19.

⁵⁵ Tamże, s. 48.

⁵⁶ Tamże, s. 49.

⁵⁷ Tamże, s. 50.

⁵⁸ Tamże, s. 44–45.

⁵⁹ Tamże, s. 46.

brak fachowej opieki medycznej oraz klinicznej skazuje ofiary kolejny raz na powolną śmierć wskutek AIDS i chorób wenerycznych („Ocalili mnie od śmierci, ale nikt nie ocalił mnie od tego, co przyszło potem”⁶⁰). Tochman dociera do wielu kobiet, które mimo lęku przed odwetem sąsiadów składają wstrząsające w swych szczegółach świadectwa:

Gwałcili mnie długo i brutalnie. Moje dzieci musiały na to patrzeć. Ale i tak nie miały najgorzej. Bo inne były zmuszane do trzymania nóg matki tak, aby morderca miał do niej łatwiejszy dostęp. I one nie miały najgorzej. Bo zdarzało się u nas i tak, że dorastający chłopcy na rozkaz morderców gwałcili swoje matki. Ścinali syna, kiedy penetrował ciało tej, która dała mu życie⁶¹.

Lekarz, a wraz z nim reporter, zawieszają głos nad nieodgadnionym cierpieniem.

(...) Rwanda to kraj strachu. Rwandyjczycy zmuszeni do bliskich, wzajemnych kontaktów boją się drugiego człowieka. W Hutu drzemie obawa przed zemstą Tutsi, którzy zgodnie z odwiecznym afrykańskim zwyczajem mogą dochodzić swych praw. Natomiast Tutsi, nauczeni lekcją historii, żyją w strachu przed kolejnym ludobójstwem. Ale władza „głosi ideę równości i pojednania: nie ma Tutsi, nie ma Hutu”⁶². Tochman widzi, że wskutek niezagojonych ran, ciągłych urazów, krwawy podział wciąż trwa. Zwłaszcza że według autora, Kościół ponownie stanął po stronie Hutu, jako grupy znajdującej się w trudnym położeniu. Oskarżeni o zaplanowanie i przeprowadzenie ludobójstwa stali się grupą bardziej potrzebującą, wymagającą większej uwagi i wsparcia.

(...) Kościół katolicki oskarża Zachód o ludobójstwo w Rwandzie. Ksiądz Stanisław Filipek pisze: „boom demograficzny w Afryce, a w szczególności w Rwandzie, jest postrzegany jako zagrożenie dla świata, zaś Kościół, który ze swej natury występuje w obronie życia, stał się niewygodnym partnerem”⁶³. (...) Katolicycy duchowni w Rwandzie nie zamierzają skonfrontować się z przeszłością. Pielęgnują podział między Tutsi a Hutu. „Duchowieństwo karmi się podziałami: teraz uciśniony lud Hutu cierpi pod reżimem posądzeń Tutsi. Kościół rzecz jasna musi stać po stronie słabszego”⁶⁴. Wzrastająca popularność wykonywanych egzorcyzmów świadczy o wewnętrznym przeko-

⁶⁰ Tamże, s. 61.

⁶¹ Tamże, s. 60.

⁶² Tamże, s. 37.

⁶³ Tamże, s. 94, za: S. Filipek, *Zamiast posłowie* [w:] J. Waligórski, *To ty, Emmo*, Ząbki 2009, s. 303.

⁶⁴ Tamże, s. 119.

naniu wielu Hutu, że „nie brali udziału w zabijaniu i to nie oni zabijali. To był Demon”⁶⁵. (...)

Tochman, podejmując problem eksterminacji Tutsi, daje gorzką i trudną odpowiedź na pytanie o źródła ludobójstwa, drzemające według reportera w każdym człowieku. Bez względu na czas i miejsce.

Wystarczą odpowiednie okoliczności polityczne, rozciągnięte w odpowiednio długim czasie i wielu z nas będzie gotowych do zabijania sąsiadów. Bo ludobójstwo nigdy nie dzieje się spontanicznie, z dnia na dzień. To długotrwały proces uruchamiany wtedy, gdy władzę zdobywa szaleniec. Zaczyna się od mowy nienawiści, a kończy się masowym zabijaniem i wymazywaniem. Po drodze jeszcze jest dehumanizacja ofiar prowadząca do Holokaustu⁶⁶.

Wtórne konstruowanie obrazu rzeczywistości przez nadanie jej formy i kształtu nie prowadzi do jej uchwycenia. Tochman nie obwinia i nie posądza. Żąda uwagi dla ocalałych.

Jeśli nie wiesz, co tam się stało, (...) potwierdzasz zwycięstwo ludobójców. Akceptujesz je. Kat żąda bezwzględnego posłuszeństwa. Ofiara potrzebuje naszej pamięci, naszego świadectwa. Ale żeby pamiętać, choć częściowo zrozumieć, najpierw trzeba wiedzieć⁶⁷.

W *Dzisiaj narysujemy śmierć* autor przekonuje odbiorcę, aby świadomie patrzył na zło, cierpienie i ból. Tochman wie, że nie może przekazać tego, czego nie jest w stanie nazwać, dlatego używa dosadnych fraz i mocnych barw.

Rosja – „pułapka na anioły”⁶⁸

(...) Bader przenikliwie spogląda na rzeczywistość byłego Imperium, które nazwane „wielką pułapką na myszy”, jawi się jako potworne, złowrogie, odrażające. (...) Kraj obszerny, podróż długa i uciążliwa, więc i podjęta tematyka różnorodna, ale składająca się na obraz państwa rosyjskiego, w którym współistnieją ostentacyjne bogactwo i nędza. Kolejny raz Rosja jawi się

⁶⁵ Tamże, s. 113.

⁶⁶ *Zostawiłem Boga w spokoju*, z Wojciechem Tochmanem rozmawia Marta Szarejko, „Bluszcz” 2011, nr 29, s. 29.

⁶⁷ A. Wójcińska, dz. cyt., s. 72.

⁶⁸ Tytuł części zbioru *Białej gorączki* Jacka Hugo-Badera (s. 211).

jako „rajska dolina”, mająca ogromny potencjał, ale porośnięta zielskiem, pokryta powszechnym zepsuciem⁶⁹.

W przeciwieństwie do Tochmana, Bader eksploatuje znane problemy dotyczące rosyjskie społeczeństwo. Jego rozważania, uzupełniane aktualnymi statystykami, potwierdzają dotychczasowe opinie i komentarze podkreślające anachronizm systemu poradzieckiego, bierność skorumpowanego społeczeństwa. Skumulowanie tak wielu dramatycznych opowieści i faktów wywołuje efekt odwrotny od zamierzonego. Czytelnik gubi się w poszczególnych historiach, staje się obojętny wobec ludzkiej tragedii. Siła utworu Tochmana polega nie tylko na wyeksponowaniu losu Leonarda. Przywołanie historii rwandyjskiego konfliktu wraz z konsekwencjami ludobójstwa poszerza dotychczasową, powierzchowną i niepełną wiedzę na temat afrykańskiego dramatu. (...) Wbrew powszechnym dążeniom ludzi do marginalizacji cierpienia i śmierci reporter ukazuje marność świata, jego niedostatek, nadmiar strachu i ciągłych upokorzeń. W centrum rozważań stawia człowieka wraz z jego lękiem, traumatycznymi wspomnieniami. Ponadto cechują Tochmana pewna personalistyczna wrażliwość, zdolność do świadomego współodczuwania, umiejętność dostrzegania wyjątkowości w każdej osobie i w każdej opowieści.

Streszczenie

Szkic jest próbą określenia poetyki reportażu na przykładzie dwóch utworów: Wojciecha Tochmana i Jacka Hugo-Badera. Reportaże opublikowane w bliskim przedziale czasowym, różnią się zarówno na płaszczyźnie omawianego tematu, jak i sposobem realizacji strukturalnych cech reportażu. Autorka uczyniła głównym przedmiotem rozważań dzieło Tochmana, które łączy tematykę historyczno-społeczną z pogłębioną analizą psychologiczną postaci oraz subiektywnym autokomentarzem, tym samym poszerzając konwencję gatunku w kierunku powieści-dokumentu. W odróżnieniu od Badera, Tochman większą wagę przywiązuje do kompozycji tekstu, a także warstwy stylistycznej wypowiedzi, ostatecznie wpisując się w nurt *New Journalism*. Bader realizuje reportaż podróźniczy o tematyce społecznej, zatem opiera się głównie na przywołanych wywiadach oraz materiałach źródłowych. Zestawiając utwory na zasadzie symultanicznego porównania, autorka przedstawia wyjątkowy obraz prozy Tochmana, zbiór Badera traktując na zasadzie antytezy, jako odmienny sposób realizacji określonych cech strukturalnych.

Summary

The sketch makes an attempt to determine the poetics of a reportage on an example of two works: by Wojciech Tochman and Jacek Hugo-Bader. The books, published in a short time interval, differ both

⁶⁹ Rajska dolina nazywa Bader Rosję w poprzednim zbiorze reportaży – zob. J. Hugo-Bader, *Rajska dolina wśród zielska*, Wołowiec 2010.

with regard to the discussed subject and to the manner of realization of structural features of a reportage. The author has chosen Tochman's work as the main subject of her discussion, since it combines a historical and social subject matter with a deepened psychological analysis of characters and subjective self-commentary, thus expanding the convention of the genre towards a documentary novel. As opposed to Bader, Tochman puts a greater emphasis on the composition of the text, as well as the stylistic layer of the utterance, to finally become in line with the trend of *New Journalism*. Bader realizes a travel reportage with social subject matter, therefore he relies mainly on recalled interviews and source materials. Confronting the works on a basis of a simultaneous comparison, the author shows an exceptional image of Tochman's prose, treating Bader's collection as an antithesis, as a different manner of realization of specific structural features.