

Grzegorz Czerwiński

Uniwersytet w Białymstoku

## KONSTRUKCJA NARRACJI W *ROJZMANIE* WALERIJA PANIUSZKINA. BELETRYZACJA I OBIEKTYWIZACJA

### The Structure of the Narrative in *Roizman* by Valery Panyushkin. Novelization and Objectivization

**ABSTRACT:** The article discusses the book *Roizman. The Ural Robin Hood* by Valery Panyushkin (2014). The author of the article points out that the novel, which belongs to a non-fiction literature, contains typical features of a reportage (i.e. the category of a participant and the category of a witness). This book also seems to be taking qualities of a narrative prose. The writer uses virtual reported speech form or presents reality from the perspective of his characters' awareness. Such a narrative method does not lead Panyushkin to blur the boundary between referentiality and fictionality in his book but inclines cognitive skepticism. Neither does it neglect the "truth" of facts, nor does it interpret them, but it indicates various ways of interpreting certain events or phenomena.

**KEYWORDS:** Valery Panyushkin, non-fiction, reportage, referential pact, Yevgeny Roizman

Książka Walerija Paniuszkin<sup>1</sup> zatytułowana *Ройзман. Уральский Робин Гуд* (2014) to próba rekonstrukcji biografii jednego z najbardziej znanych niezależnych polityków i działaczy społecznych we współczesnej Rosji. Autorowi udało się

---

<sup>1</sup> Walerij Paniuszkin (rocznik '69) należy do grona najwybitniejszych pisarzy rosyjskich, wypowiadających się poprzez gatunek reportażu literackiego. Autor zaistniał na rynku prasowym jako specjalny korespondent Domu Wydawniczego „Komiersant”, prowadząc na łamach internetowego periodyku Gazeta.ru autorską kolumnę, za którą w 2004 r. otrzymał „Złote Pióro” – nagrodę przyznawaną przez Związek Dziennikarzy Rosji. Debiut książkowy Paniuszkin to zbiór opowiadań zatytułowany *Незаметная вещь* (2006). W tym samym roku wychodzi też pierwszy reportaż literacki autora: *Узник тишины. История про то, как человеку в России стать свободным и что ему за это будет*. Od tej pory pisarz rozwija swoją działalność twórczą dwutorowo, poświęcając się

przekroczyć ramy typowego reportażu portretowego<sup>2</sup>, przekształcając go w awanturniczą opowieść o przygodach „uralskiego Robin Hooda”. Zastanawiające jest zatem, czy użycie przez Paniuszkiną struktur narracyjnych właściwych dla beletrystyki wpłynęło w jakiś znaczący sposób na prezentację opisywanej w utworze rzeczywistości. Czy w przypadku *Rojzmana* mamy w większym stopniu do czynienia z kreacją artystyczną czy z literacką obróbką faktów?

Mając powyższe na uwadze chciałbym potraktować problem narracji, w tym przede wszystkim konstrukcję punktów widzenia (zwłaszcza relacja pomiędzy punktem widzenia narratora i bohaterów)<sup>3</sup>, jako główne zagadnienie badawcze tego artykułu. W tym celu będę chciał poddać analizie strategię i techniki narracyjne obecne w omawianym reportażu. Obiektem refleksji będzie ponadto stosunek autora/narratora do opisywanych faktów oraz referencyjność tekstu i ukazanej w nim rzeczywistości.

### **Opowieść o uralskim Robin Hoodzie, czyli Jewgienija Rojzmana portret wielostronny**

W *Rojzmanie*<sup>4</sup> pisarz postawił sobie za cel stworzenie wielopłaszczyznowej charakterystyki bohatera, w stosunku do którego nie ukrywa jednak swojej fascynacji. Dla przykładu, w wywiadzie udzielonym Marii Gonczarowej i Aleksandrowi Kuricynowi Paniuszkin wyznał:

Мне кажется, главная беда времени, в котором мы живем, в том, что все персонажи однозначные, все очень одинаковые. То есть Путин либо моральный

---

jednocześnie dziennikarstwu i beletryście. Wśród tekstów reportażowych autora można wymienić: *Михаил Ходорковский. Узник тишины 2* (2009); *12 несогласных* (2009); *Восстание потребителей* (2011); *Рублевка. Player's handbook* (2013); *Ройзман. Уральский Робин Гуд* (2014) oraz napisaną wspólnie z Michailem Zygarem książkę *Газпром. Новое русское оружие* (2008). Jeśli chodzi o prozę fikcyjną to, oprócz debiutanckiego tomu, autor wydał powieści *Все мои уже там* (2013) oraz *Отцы* (2013). Paniuszkin jest ponadto autorem trzech zbiorów błyskotliwych interpretacji rosyjskich bajek ludowych: *Код Горыныча* (2009); *Код Коцея* (2012); *Русские налоговые сказки* (2014).

<sup>2</sup> Zob. M. Piechota, *Poetyka reportażu portretowego (na przykładzie „Papuszy” Angeliki Kuźniak)*, [w:] *Literatura. Media. Polityka. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Krzysztofowi Stepnikowi*, Lublin 2014, s. 83–105.

<sup>3</sup> Por. A. Mikołajczuk, *Punkt(y) widzenia w reportażu. Od etymologii nazwy do tworzywa gatunku*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 118–119.

<sup>4</sup> В. Панюшкин, *Ройзман: Уральский Робин Гуд*, Москва: Альпина Паблишер, 2014. Już rok później ukazał się przekład polski: W. Paniuszkin, *Rosyjski Robin Hood*, tł. z jęz. ros. A. Sowińska, Warszawa 2015. Wszystkie cytaty pochodzą z wydania rosyjskiego. Umiejscawiane są one poprzez podanie numeru strony w tekście głównym.

авторитет и вождь нации, либо кровавый палач. В зависимости от того, к какому идеологическому лагерю вы относитесь. Представить то, что человек содержит в себе разные черты и может совершать похвальные и дурные поступки одновременно или последовательно в течение своей жизни, современный человек в России не может. А это довольно глупо, потому что все люди ровно такие, и, например, никакую хорошую литературу, которая трактовала бы персонажа однозначно, представить себе невозможно. Наташа Ростова такая прекрасная, но что она творит с князем Андреем? Или Гумберт Гумберт такое чудовище, но какая же у него красивая любовь. Герой последней моей книги Евгений Ройзман тем и интересен, что он персонаж сложный, и я этой сложностью увлекся. Сам он книгу, подозреваю, видел, но никак ее не прокомментировал. Мне показалось, что он не может сказать, что книга ему понравилась, ведь он неоднозначно в ней выглядит, но и сказать, что это отвратительная ложь, тоже не может. Совсем неинтересно, когда книга только хвалебная или ругательная. Сразу же понятно, что она написана либо твоим слугой, либо врагом, либо слугой врага<sup>5</sup>.

Reportaż Paniuszkinia nie opowiada jednak o fascynacji pisarza uralским aktywistą. Autor pokazuje, z jednej strony, jak wiele osób szanuje Rojzmana i mu ufa (a nawet ulega swoistemu oczarowaniu jego osobowością), pomimo całej masy pojawiających się „kompromatów”, mających na celu dyskredytację polityka w oczach opinii publicznej. Z drugiej strony, dowiadujemy się o tym, że tytułowy bohater utworu Paniuszkinia jest krytykowany za działania niezgodne z prawem lub sprzeczne z obowiązującymi zasadami. Ma wielu przeciwników i zawziętych wrogów. Najprawdopodobniej to wszystko sprawiło, że autor *Uralskiego Robin Hooda* nadrzędną zasadą kompozycyjną swojej książki uczynił rozbudowaną polifoniczność punktów widzenia, gdzie jego własne świadectwo jest tylko jedną z wielu, i wcale nie dominującą, opowieścią o „rozbójniku” z Jekaterynburga. Co ważne, istotą reportażu Paniuszkinia jest nie tylko rekonstrukcja wydarzeń, ale też, a może przede wszystkim, próba uchwycenia przyczyn i okoliczności, które sprawiły, że Rojzman zajął się działalnością społeczną i polityczną<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> «Люди злые, потому что им никто не объяснил, как быть добрыми»: писатель, журналист, спецкор «Русфонда» Валерий Панюшкин – об idiotских стереотипах, связанных с благотворительностью, украденном интервью и обвинениях в плаксивости. Интервью: Мария Гончарова, Александр Курицын, «Селедка» 2014, № 11 (40), s. 11.

<sup>6</sup> Po pierwsze, Paniuszkin próbuje opisać biografię bohatera, którą, niczym historyk, zgłębia również w perspektywie czasowej, a po drugie – zrozumieć jego działania. Zabiegi te świadczą mogą o charakterze antropologicznym omawianej książki, pojmowanym jednak nie jako opis określonych aspektów kultury przy użyciu metod zaczerpniętych z nauk antropologicznych, lecz nastawienie na poznanie człowieka jako takiego, przekroczenie w narracji reportażowej ujęcia czysto informacyjnego oraz socjologiczno-politologicznego. Por. M. Horodecka, *Ryszard Kapuściński – pisarz jako antropolog. Rozważania o afrykańskim nurcie w twórczości reportera*, [w:] Ryszard Kapuściński.

W pochodzącej od wydawcy nocie, którą znajdujemy w stopce redakcyjnej publikacji Paniuszki (na stronie 2), widnieje informacja, że zbierając materiały do książki o „rosyjskim Robin Hoodzie” autor spędził kilka miesięcy razem z Rojzmanem na Uralu. Na podstawie tekstu trudno jest jednak ustalić, kiedy pisarz przybył do stolicy obwodu swierdłowskiego i kiedy po raz pierwszy spotkał się z bohaterem swojego utworu. Tym niemniej symboliczny charakter ma opisane w początkowym rozdziale książki jego spotkanie z Rojzmanem w gmachu urzędu miejskiego w Jekaterynburgu chwilę po odbiorze przez Jewgienija Wadimowicza zaświadczenia potwierdzającego jego udział, jako kandydata, w wyborach na mera<sup>7</sup>. Choć wiadomo, że dziennikarz i polityk poznali się co najmniej kilka tygodni wcześniej<sup>8</sup>, to zawarta w reportażu opowieść ma swój początek w chwili rejestracji kandydatury Rojzmana (i zakończy się w dzień wyborów jego wygraną).

Tego typu zabieg, umieszczony w pierwszym rozdziale, może stanowić sugestię, że autor raczej nie będzie chciał „konkurować” z tytułowym bohaterem o to, kto będzie nadawać ton w rozgrywającej się akcji. I rzeczywiście, w dalszych partiach utworu pisarz przyjmuje nie tyle strategię uczestnika (choć razem z Rojzmanem uczestniczy w wydarzeniach kampanii wyborczej 2013 roku), co strategię świadka<sup>9</sup>. Świadek Paniuszki ma charakter naoczny uzupełniany świadectwem innych osób (w tym samego Rojzmana i ludzi znających go osobiście). Narrator schodzi na dalszy plan, zredukowane są też informacje dotyczące procesu zbierania materiałów do reportażu. Jednocześnie to narrator jest organizatorem opowieści, która stanowi rekonstrukcję (i analizę) punktów widzenia tytułowego bohatera oraz pozostałych bohaterów i informatorów<sup>10</sup>.

---

*Portret dziennikarza i myśliciela*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepaniak, B. Nierenberg, W. Furman, Opole 2008, s. 315–326.

<sup>7</sup> Miało to miejsce latem 2013 roku. Autor reportażu nie precyzuje daty tego wydarzenia.

<sup>8</sup> Ma to też swoje potwierdzenie w tekście. Już kilka stron dalej czytamy np.: „Про этого Гришу Ройзман рассказывал мне уже давно” [s. 16].

<sup>9</sup> Wysuwanie się narratora na plan pierwszy jest na przykład typowe dla polskiego reportażu podróżniczego o tematyce rosyjskiej. Przykładem mogą być tutaj dokonania Jacka Hugo-Badera (zob. M. Buława, *Bohater jako autor, autor jako bohater. Gry Jacka Hugo-Badera z autorstwem*, „Tekstualia” 2015, nr 3, s. 157–177). Zwracam na to uwagę, gdyż omawiany utwór Paniuszki posiada wiele elementów właściwych dla reportażu podróżniczego (wyjazd na Ural, podróżowanie wraz z Rojzmanem po różnych zakątkach obwodu swierdłowskiego, uczestnictwo w wydarzeniach niebezpiecznych itp.). Autor jednak, choć pisze o rzeczywistości, która w wielu aspektach jest inna niż moskiewska, występuje stale jako dziennikarz, nie zaś jako podróżnik lub pisarz. Wydaje się, że spośród polskich reportażystów najbliższy Paniuszkinowi w swojej postawie wobec podejmowanych tematów byłby Wojciech Jagielski, autor reportażu wojennych, zawierających elementy podróżnicze i portretowe: *Modlitwa o deszcz* (2002) oraz *Wieże z kamienia* (2004).

<sup>10</sup> Por. M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 20.

Polifoniczność utworu Paniuszkiną ujawnia się nawet na poziomie stylistyki tekstu<sup>11</sup>. Zarówno przytaczane za pomocą mowy pozornie zależnej wypowiedzi bohaterów, jak też narracja odautorska zbliżają się do języka mówionego. W pierwszym przypadku, choć mamy do czynienia z narracją trzecioosobową, za sprawą językowej indywidualizacji punktów widzenia poszczególnych postaci czytelnik czuje, że ma do czynienia nie z głosem narratora, lecz ze zbiorem różnorodnych świadectw, zaczerpniętych z debaty dotyczącej tytułowego bohatera. Natomiast stylizacja narracji odautorskiej przejawia się najczęściej w pojawiających się raz po raz zwrotach do czytelnika czy też w zamierzonych powtórzeniach i częstych przywoływaniach informacji, o których wcześniej była już mowa:

Вы спросите, что делал высокий милицейский чин в камере у рыжего Дюши? Я же говорю – пришел «поговорить по делу». Говорю же – правоохранительные органы сами были не в ладах с законом. В самом начале этой истории отдайте себе отчет в том, что милиция мало чем отличается от криминальной группировки – те же бандиты, только в погонах [s. 24–25];

На совете этом раскороновали Трофу (Андрея Трофимова, лидера екатеринбургских «Синих», того самого, помните, что распорядился не поддерживать наркоторговцев на зонах) [s. 117].

Narrator, pozwalając sobie wypowiadać się w sposób bardzo potoczny, włącza się jak gdyby w dyskusję nie tylko ze swoimi bohaterami, lecz również z czytelnikiem. W konsekwencji takiego zabiegu jego opowieść w aspekcie stylistycznym przypomina miejscami tradycyjny rosyjski skaz wykorzystywany w literaturze XX wieku chociażby przez Isaaka Babela i Michaiła Zoszczenkę<sup>12</sup>. Akcentując natomiast podmiotowość czytelnika i przemawiających w tekście bohaterów, Paniuszkin zbliża się na poziomie struktur narracyjnych do współczesnego reportażu antropologicznego, za twórcę którego uznaje się Ryszarda Kapuścińskiego<sup>13</sup>. Na styku opowieści narratora-autora oraz głosów jego postaci-informatorów i tytu-

<sup>11</sup> Por. uwagi o polifoniczności zawarte w rozprawie Bachtina: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

<sup>12</sup> Por. M. Głowiński, *Skaz*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 511.

<sup>13</sup> Na ten aspekt twórczości Kapuścińskiego zwróciła uwagę Małgorzata Czermińska. Badaczka polskiej literatury niefikcyjnej pisze o autorze *Cesarza*: „Przede wszystkim jego składnia nader często uwzględnia formy właściwe językowi mówionemu, to jest pytania i wykrzyknienia, Kapuściński bowiem często sięga do chwytów żywej mowy, z jej zwrotami potocznymi i emocjonalnymi, jakby przyszywając do tkaniny własnej narracji podszewkę rozmów niegdyś odbytych” (M. Czermińska, *Głosy rodziny człowieczej, czyli o sztuce pisarskiej Ryszarda Kapuścińskiego*, „Akcent” 2007, nr 4, s. 67).

łowego bohatera wyłania się właśnie Jewgienija Rojzmana portret wielostronny, który czytelnik może uznać za prawdziwy albo się z nim nie zgodzić. Zależy to jednak nie tylko od tego, czy odbiorca uzna wpisaną w tekst odautorską perspektywę porządkującą<sup>14</sup>, ale też od samej sytuacji odbioru, a więc od tego, czy *Rosyjski Robin Hood* będzie czytany jako tekst reporterski, czy jako – choć oparta na faktach autentycznych – powieść.

### Między reportażem a powieścią

Przedmiotem refleksji w dalszych partiach artykułu będą strategie i techniki narracyjne obecne w *Rojzmanie*. Poprzez analizę tych struktur chciałbym pokazać sposób istnienia narracji w omawianej książce – jej usytuowanie pomiędzy relacją reportażową a opowieścią beletrystyczną. Strategie narracyjne potraktuję tutaj jako pozycje, przyjmowane przez narratora wobec opisywanego świata, techniki narracyjne natomiast jako sposoby artystycznej realizacji określonej pozycji. Strategię postrzegać będę zatem jako pojęcie szersze, przynależne do zagadnień z zakresu narratologii, podczas gdy technikę jako element poetyki tekstu<sup>15</sup>.

Analizę tego zagadnienia rozpocznę od przywołania dwóch fragmentów, w których dominuje charakter reportażowy. Pierwszy z nich jest przytoczeniem wypowiedzi dziennikarki i przyjaciółki Rojzmana, Aksany Panowej, za pomocą mowy zależnej:

Аксана говорит, что этих листовок напечатан и разбросан по почтовым ящикам миллион в миллионном городе [s. 184].

Cytat jest fragmentem opisu spotkania Paniuszkina, Rojzmana i Aksany w lokalu „Szoko”, a narrator relacjonuje wypowiedź bohaterki niejako w czasie rzeczywistym. Celem użycia takiej konstrukcji składniowej („Аксана говорит”) wydaje się podkreślenie „naoczności”, prawdziwości zasłyszanego świadectwa. Reporter siedzi w kawiarni z kandydatem na mera i z dziennikarką i jest świadkiem tego,

<sup>14</sup> Odwołuję się w tym miejscu do uwag teoretycznych Małgorzaty Czerwińskiej, zawartych w studium „*Punkt widzenia*” jako kategoria antropologiczna..., s. 22.

<sup>15</sup> Problematyczne bywa niekiedy jednoznaczne rozdzielanie tych dwóch pojęć w praktyce, nie wpływa to jednak na wnioski końcowe wysnute z analizy warstwy narracyjnej dzieła. Zob. G. Czerwiński, *Reportaż Tatarów polskich w dwudziestolecie międzywojennym na tle ówczesnego podróżopisarstwa*, w: tegoż, „*Jam z rodu Nomadów*”. *Literatura polsko-tatarska po 1918 roku*, Białystok 2017, s. 194. O technikach narracyjnych w reportażu zob. również: M. Piechota, *Techniki narracyjne we współczesnym polskim reportażu literackim*, [w:] *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopce, Warszawa 2011, s. 97–107.

co oni w tej danej chwili mówią. Konkretnie określone miejsce i czas wypowiedzi wzmacniać ma autentyczność relacjonowanych słów.

Z podobną techniką mamy do czynienia w opisie ucieczki dwóch podopiecznych prowadzonego przez Rojzmana ośrodka rehabilitacyjnego dla narkomanów – Bukatina i Stiepanowa:

Милиционеры говорят, что Букатин и Степанов бежали к матери Букатина. [...] сотрудники Фонда [...] забили Букатина до смерти [...]. Так рассказывает эту историю пресс-секретарь областной милиции Валерий Горелых.

Курчик рассказывает иначе [s. 96].

W tym wypadku chodzi jednak o ukazanie różnych wersji wydarzeń. Paniuszkin konfrontuje zeznania Maksima Kurczika oraz funkcjonariusza komendy obwodowej policji Walerija Goriełycha. Czas terażniejszy, który wykorzystywany bywa do zaakcentowania jednoczesności kilku działań (tak zwana strategia symultanimizmu<sup>16</sup>), użyty został przez reportażystę w celu podkreślenia równoważności dwóch stanowisk i dystansu do nich narratora<sup>17</sup>. A zatem w przytoczonych powyżej cytatach pojawiają się strategie narracyjne charakterystyczne dla gatunków dziennikarskich<sup>18</sup>. W pierwszym przypadku (spotkanie z Rojzmanem i Panową) narrator jest uczestnikiem zdarzenia, a bohaterowie jemu osobiście opowiadają określoną historię (strategia świadka). W drugiej sytuacji narrator nie uczestniczy w zdarzeniach, lecz prezentuje otrzymane od Kurczika i policjanta Goriełycha ich rozbieżne stanowiska (strategia zapośredniczonego świadectwa).

Niekiedy jednak można spotkać u Paniuszkina innego rodzaju sytuacje: narrator przedstawia dane zdarzenie w taki sposób, jakby w nim uczestniczył lub przynajmniej przyglądał mu się z boku, chociaż jest to mało prawdopodobne lub wręcz niemożliwe. Tak jest na przykład w scenie, w której opisywana jest reakcja żon

<sup>16</sup> Zob. S. Wyśłouch, *Problematyka symultanimizmu w prozie*, Poznań 1981.

<sup>17</sup> W wielu miejscach utworu mamy do czynienia z taką samą sytuacją. Z ciekawszych przykładów można wskazać choćby zderzenie stanowisk Rojzmana i jego przeciwników, kiedy jest mowa o roli, jaką odegrali przedstawiciele zorganizowanej przestępczości w działaniach „Miasta Bez Narkotyków”. Po dłuższym passusie dotyczącym podejrzeń, że fundacja jest przykrywką dla mafii handlującej narkotykami, pojawia się typowo Paniuszkinowski zabieg narracyjny, w którym nie tylko występuje jedna z ulubionych formuł autora „bohater mówi, że”, ale też w wypowiedź tę wpisany jest sposób postrzegania świata przez owego bohatera (nazywanie policjantów słowem „менты”): „Ройзман говорит, что слухи эти шли в первую очередь от ментов” [s. 38]. Na marginesie dodam, że zarówno w narracji odautorskiej, jak i w partiach relacjonujących punkt widzenia bohaterów policja nazywana jest milicją, chociaż nazwa tej instytucji zmieniona została w Rosji już w 2011 roku (na dwa lata przed wizytą Paniuszkina na Uralu).

<sup>18</sup> Zob. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa 2006.

Cyganów (handlarzy narkotykami) po napadzie w 1999 roku na ich domy przez współpracujących z Fundacją „Miasto Bez Narkotyków” członków organizacji przestępczej dowodzonej przez Aleksandra Chabarowa:

Никого не ранили, но шуму было много, и тучные цыганские женщины долго потом лежали на полу среди осколков стекла и боялись встать [s. 37]<sup>19</sup>.

Podobną sytuację można odnaleźć też w opisie śpiącego Rojzmana, który to opis, choć nakreślony przez trzecioosobowego narratora, jest odbiciem świadomości Julii Krutiejewej, żony tytułowego bohatera:

[...] Евгений Ройзман почти к сорока годам стал любящим мужем и заботливым отцом. Впервые в жизни они спали с младенцем в одной постели. И впервые в жизни Юля не спала не от растерянности, не от обиды, а от счастья. Лежала в темноте, смотрела, как большой Женя спит, закинув руки за голову, а маленькая Женя спит у него под боком. Слушала, как большой Женя храпит богатырским храпом, а маленькая Женя посвистывает носом. Большой Женя вздумывал было во сне ворочаться, но прикоснувшись локтем к маленькой Жене, замирал. Не просыпаясь, отодвигался бережно и ложился так, словно хотел оградить девочку от всего на свете [s. 57].

W zacytowanym fragmencie autor zastosował zabieg typowy dla beletrystyki. Omawiana wcześniej pierwszoosobowa narracja dziennikarska, za pomocą której reporter referuje z użyciem mowy zależnej świadectwa swoich informatorów (spotkanie w lokalu „Szoko”, okoliczności śmierci Bukatina itp.) przechodzi tutaj w narrację trzecioosobową, prezentującą emocje i uczucia bohaterki za pomocą mowy pozornie zależnej.

Zastanawiające jest jednak, skąd narrator (bądź co bądź tożsamy z autorem-dziennikarzem) wie, że cygańskie kobiety długo leżały i bały się wstać, a tym bardziej, co czuła żona Rojzmana patrząc na śpiących męża i córkę? Czy nie mamy tutaj przypadkiem do czynienia z zatarciem granicy referencyjności i fikcji literackiej, z porzuceniem postawy reportera na rzecz kreacji artystycznej? Jak rozumieć tak szeroki zakres wiedzy narratora reportażowego, który – zgodnie z tym, do czego jesteśmy przyzwyczajeni w literaturze *non-fiction* – powinien opierać się na

<sup>19</sup> Z nieco inną sytuacją mamy do czynienia w scenie, w której uczestnicy strzelaniny we wsi Sarga przychodzą do biura Rojzmana z prośbą o wstawiennictwo, gdyż, według ich wersji, zostali oni napadnięci przez zorganizowaną grupę gangsterów, a jednego z napastników zastrzelili w ramach obrony koniecznej. W scenie tej na uwagę zasługuje przestrzennie określony punkt widzenia. Narrator dokładnie opisuje, jak względem Rojzmana znajdowali się jego goście. Można odnieść wrażenie, że autor osobiście uczestniczył w tym wydarzeniu, chociaż miało ono miejsce w 2011 r. [zob. s. 149].



prawdomówności swojego świadectwa oraz wierności określonym obowiązkom<sup>20</sup>. Jak twierdzi Krzysztof Kąkolowski, mówić prawdę jest nie tylko obowiązkiem reportera, ale też podstawą istnienia gatunku reportażu<sup>21</sup>. Grzegorz Grochowski zauważa z kolei, że „konwencje obowiązujące w literaturze faktu w zasadzie nie dopuszczają wprowadzenia narratora wszechwiedzącego. Co za tym idzie, w reportażu nie mogą pojawić się monologi wewnętrzne postaci ani dialogi, które nie zostały wypowiedziane w obecności autora”<sup>22</sup>.

Paniuszkin, jak się okazuje, nie przywiązuje jednak większej wagi do definicji gatunków dziennikarskich, balansując pomiędzy właściwą reportażystyce strategią uczestnika i świadka a postawą charakterystyczną dla narratora powieściowego. Jego sposób opowiadania jest bardzo mocno spersonalizowany. Wyraża się to jednak nie w emocjonalnym stosunku pisarza do opisywanej rzeczywistości, lecz w przeniesieniu narracyjnych punktów widzenia (w tradycyjnym, strukturalistycznym, ujęciu Borisa Uspienskiego<sup>23</sup>) bądź na podmiotowo określonych bohaterów (jak w przypadku żony Rojzmana w przytoczonym powyżej cytacie), bądź na umowny podmiot zbiorowy (o sposobach jego funkcjonowania będą pisać w dalszych fragmentach tekstu). I w tym sensie pisarz łamie zasady tradycyjnej narracji reporterskiej, narusza też pakt referencjalny. Czy jest to jednak równoznaczne z tym, że mówi nieprawdę, że fałszuje fakty?

### **Literackość a obiektywizacja. Narrator i odautorski punkt widzenia**

W niektórych partiach utworu granica pomiędzy punktem widzenia narratora a punktem widzenia bohatera, przez pryzmat którego prezentowana jest w danym momencie akcja, bywa nieraz do tego stopnia zatarta, że czytelnik pozostaje jak gdyby sam na sam z bohaterami reportażu, słuchając ich indywidualnych relacji, poznając ich stosunek do określonych zdarzeń i uczestniczących w nich osób. Nie należy jednak zapominać, że swoich bohaterów Paniuszkin nie cytuje, jak robi to na przykład Swietłana Aleksijewicz, tworząc swoje „романы голосов”<sup>24</sup>, lecz

<sup>20</sup> Zob. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski i in., Kraków 2001, s. 285.

<sup>21</sup> Zob. K. Kąkolowski, *Reportaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 934.

<sup>22</sup> G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, wyd. 2, Toruń 2014, s. 145.

<sup>23</sup> Zob. B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.

<sup>24</sup> Zob. Е.Г. Местергази, *Литература нон-фикшн / Non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*, Москва 2007, s. 96–106. Por. też: П. Вайль, *Правда – женского рода*, [w:] tegoż, *Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе*, Москва 2012, s. 214–218.

w narracji trzecioosobowej przekazuje ich poglądy, stanowiska, myśli i uczucia. W takich sytuacjach postacie *Rojzmana*, dzieła przynależnego do literatury fikcyjnej, konstruowane są na zasadach właściwych dla beletrystyki<sup>25</sup>.

Pomimo trudności w jednoznacznym uchwyceniu granicy pomiędzy punktem widzenia bohatera i punktem widzenia narratora oraz w zorientowaniu się, w których wydarzeniach autor uczestniczył osobiście, a które zasłyszał od tytułowego bohatera (znającego daną historię bądź z autopsji, bądź znów w formie zapośredniczonej od osób trzecich), jest w reportażach Paniuszki coś, co pozwala uwierzyć jednak w referencyjność jego opowieści. W utworze dostrzec można wiele technik narracyjnych, które odsyłają do odautorskiego punktu widzenia, wyrażającego stosunek do opowiadanej historii samego Paniuszki-dziennikarza, i które przypominają czytelnikowi, że przedmiotem lektury jest nie powieść, lecz reportaż.

Jednym ze sposobów uobecniania się w tekście narratora odautorskiego są sygnały wyrażające dziennikarski dystans do prezentowanych wydarzeń, na przykład ujawnianie, najczęściej poprzez wtrącenie w nawiasie, źródła informacji. Taką sytuację można zaobserwować w opisie spotkania, do jakiego miało rzekomo dojść w domu Przedstawiciela Prezydenta FR w Uralskim Okręgu Federalnym, a w późniejszym okresie gubernatora obwodu swierdłowskiego, Jewgienija Kujbaszewa. Wizytę mieli mu złożyć Aksana i Rojzman.

Так или иначе, Аксана побоялась одна идти знакомиться с полпредом поздним вечером, сказала, что если и придет, то с Ройзманом, и полпред Куйвашев через посредника ответил: «Пусть приходит с Ройзманом». (Так рассказывает Аксана. А Куйвашев теперь говорит, будто ничего этого не было и все, что рассказывает Аксана про их отношения, – вранье с первого до последнего слова.) Аксана рассказывает так [s. 136].

Autor, choć w wielu fragmentach książki można wyczuć, że o wiele bardziej sympatyzuje z Rojzmanem i Panową niż z Kujbaszewem, przytrzymuje się w powyższym cytacie właściwej dla dziennikarstwa informacyjnego techniki zderzania opozycyjnych punktów widzenia, bez próby rozstrzygnięcia, kto w danym sporze ma rację.

Bardziej złożony wariant tego rodzaju techniki wykorzystany został w opowieści dotyczącej jednego z założycieli „Miasta Bez Narkotyków” Igora Warowa. Bohater ten charakteryzowany jest przez pryzmat świadomości Aksany Panowej:

Игорь Варов был человеком очень амбициозным, если не сказать, что он был пижоном. Варов тщательно следил за тем, чтобы у него были самые мод-

<sup>25</sup> Por. H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 2, s. 147–162.

ные часы и самые модные галстуки. Ему нравилось, чтобы про него говорили. Про него Аксана могла быть уверена, что и в этой большой войне, только что объявленной в эфире 10-го канала, Варов не захочет быть на вторых ролях. Как он добьется лидерства в деле, к которому имеет отношение весьма косвенное? Как-нибудь уж добьется [s. 34].

Gdy narrator oddala się od punktu widzenia swojej informatorki i zaczyna opisywać salon w domu Warowa, jakby sam tam był i wszystko widział własnymi oczami, pojawia się mało istotna z pozoru informacja, że Aksana bywała w domu Igora. Jest to jednak bardzo ważny element konstrukcyjny utworu Paniuszkina, jeden ze sposobów zaświadczenia referencyjności tekstu: „В гостиной у Варова (Аксана бывала в гостях) стоял обеденный стол” [s. 34].

A więc być może o sytuacji cygańskich kobiet – scenę tę przywoływałem w poprzednim podrozdziale artykułu – ktoś ze świadków zdarzenia też opowiedział reportażystyce? Nawet jeśli nie relacjonował mu swojego osobistego świadectwa, mógł przecież podzielić się z nim obiegową informacją (o zdarzeniach w cygańskiej dzielnicy po Jekaterynburgu długo chodziły różnego rodzaju plotki i niesamowite opowieści). To samo dotyczy emocji i uczuć żony Rojzmana – Julii, która mogła zwierzać się autorowi, opowiadać mu o szczęśliwych chwilach przeżytych u boku męża.

Opisane powyżej sposoby obiektywizacji odautorskiego punktu widzenia dotyczyły poziomu poetyki tekstu. Możliwe są jednak również sytuacje, w których referencyjność nie tyle jest zaświadczana za pomocą konkretnych technik narracyjnych, co sugerowana lub nawet „narzucana” czytelnikowi<sup>26</sup>. Tego typu konstrukcje obiektywizacyjne można dostrzec u Paniuszkina we fragmentach, w których narracja jest skrajnie literacka. Dotyczy to przede wszystkim eksperymentatorskich prób związanych z konstrukcją monologów wewnętrznych i zbliżonych do monologów wypowiedzianych oraz zapośredniczonego charakteru prezentowanych wydarzeń.

Eksperymentatorski charakter przybiera narracja w *Rojzmanie* na przykład w tych partiach, w których opowieść Paniuszkina staje się czymś w rodzaju monologu zwielokrotnionego lub uogólnionego monologu określonej zbiorowości:

И наснимал на целую передачу для своего цикла «Земля Санникова». Эфир состоял из этих жутких хроник. Из звонков телезрителей испуганных и возмущенных: «Как может быть такое у нас в городе?» «Да-да, у нас то же самое в подъезде!» А Дюша Кабанов сидел в студии и рассказывал, как все устроено.

<sup>26</sup> Nie należy lekceważyć tutaj i faktu, że już sama postawa dziennikarska wpisana w tekst jest silnym sygnałem referencyjności, dzięki czemu w odbiorze czytelnicznym obiektywizacji mogą ulegać również fragmenty „beletrystyczne”.

Они заводили друг друга – Санников, Кабанов и телезрители по телефону. Гоняли по кругу одно и то же: сцены наркоторговли и коррупции, возмущенные звонки, Дюшины откровения про то, что наркоман – это животное, готовое убивать и грабить, лишь бы добыть вещество. Как? У нас в городе? А милиция куда смотрит? Да вот же она, милиция – в доле! У нас в городе? Животные! По кругу одно и то же, все злее, почти срываясь на крик [s. 32].

W powyższym cytacie trudno jednoznacznie stwierdzić, czy pytania wprowadzone bez cudzysłowu – „Как? У нас в городе? А милиция куда смотрит? Да вот же она, милиция – в доле! У нас в городе?” – pochodzą od Kabanowa, dzwoniących do studia widzów, czy też może są innym sposobem wprowadzania uogólnionych postaw modelowych mieszkańców Jekaterynburga. W każdym bądź razie, pomimo trzecioosobowej narracji, jest pewne, że nie są to słowa pochodzące od narratora. W tym i w podobnych do niego fragmentach sama literackość tekstu, paradoksalnie, uruchamia proces obiektywizacji autorskiego świadectwa, odkrywając przed odbiorcą umowność, modelowość i metaforyczność niektórych fragmentów narracji.

Warto powrócić także do wskazanego wcześniej modelu wypowiedzi – „bohater mówi, że”. Otóż w wielu miejscach dzieła model ten przyjmuje formę wielopiętrową, którą można opisać za pomocą schematu: „bohater A mówi, że bohater B mówił mu, że bohater C mówił...”. Tego typu sposób kształtowania opowieści można by nazwać strategią „głuchego telefonu”. Czytelnik otrzymuje w ten sposób informacje z drugiej lub trzeciej ręki. W takich wypadkach narrator jeszcze bardziej dystansuje się od pozycji bohaterów, niemniej jednak pozwala sobie na taką prezentację faktów, aby podkreślić niejednoznaczność jakiejś sytuacji lub postępków danego bohatera. Jeden z wariantów takiej formuły pojawia się na przykład podczas rekonstrukcji fragmentu życiorysu Rojzmana z lat osiemdziesiątych: „Примерно так рассказала эту историю Юле девушка приятеля” [s. 53]. I nie jest aż tak istotne w tym wypadku, czy autor „dołożył” coś od siebie do świadectwa Julii, skoro i tak od tego świadectwa narrator dystansuje się jak gdyby podwójnie. Jest ono, z jednej strony, zapośredniczone, z drugiej strony – podane „w przybliżeniu” („примерно так рассказала”). Istotą jest tutaj zaakcentowanie złożonego charakteru Rojzmana, jego tajemniczości, i nie do końca jasnej przeszłości. W tym sensie referencyjność narracji jest ukierunkowana nie na konkretną informację jednostkową, lecz na obraz uogólniony<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> W tym kontekście warto przywołać uwagi Mateusza Zimnocha o obserwowanej w ostatnich czasach dezaktualizacji funkcji informacyjnej reportażu i przesunięciu się jego funkcjonalności ku rozrywce, przy jednoczesnym rozbięciu „binarnej opozycji rzeczywistość–fikcja (która nie jest wcale równoznaczna z opozycją prawda–fałsz!)” (M. Zimnoch, *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012, nr 1, s. 46–47). Rozważania

Ostatnim sposobem obiektywizacji reporterskiego świadectwa, na jaki chciałbym zwrócić uwagę w tym artykule, jest szczerze przyznanie się narratora do własnej niepewności lub niewiedzy. W książce Paniuszkina bardzo często wtrącane są do opowieści sformułowania w stylu „być może”, „wydaje się”, „jeśli wierzyć”:

На следующий после банкета день Ройзман познакомил Дюшу с журналистом Евгением Ениным и журналистом Андреем Санниковым. Или, может быть, еще до банкета познакомил, а после банкета стал поторапливать [s. 28];

Кажется, тогда Ройзман и не знал еще термина «педагогика приключений», но именно педагогикой приключений и занялся. Не только трофи с мальчишками, но и со взрослыми реабилитантами – тоже педагогика приключений: вот, например, сломали своими руками в цыганском поселке незаконно построенный дом одного из наркоторговцев. Махали кувалдами, упирались слегами, заваливали огромные куски кирпичной стены, кричали «навались» и «ура», когда стена упала. Педагогика приключений, как выяснилось, лучше действовала, чем педагогика насилия. И для работников Фонда все эти ночные рейды, все эти засады и облавы тоже ведь были педагогикой приключений.

Тогда, кажется, Ройзман впервые не подумал даже, а почувствовал, что людей нельзя исправить и нельзя заставить иметь смысл жизни. Но можно увлечь. Нельзя подчинить совсем, но можно мобилизовать на некоторое время [s. 87–88];

Юля когда-то так влюбилась в Ройзмана, если верить ее воспоминаниям юности [s. 132];

Первое время, если верить Аксане, они и правда дружили [s. 137].

Wahania narratora postawionego wobec mnogości, wykluczających się nieraz, stanowisk są najbardziej charakterystycznym sposobem ujawniania się w tekście pozycji samego Paniuszkina – niezależnego i dążącego do obiektywizmu dzienni-

---

autora artykułu, choć dotyczą nieco innej problematyki niż ta, która mnie zajmuje, zawierają też ważną dla mojego wyводу konstatację, że „wprowadzenie pojęcia fikcji nie sprawia bynajmniej [...], iż reportaż może z równym powodzeniem operować prawdą i fałszem, podporządkowując je celom estetycznym. Pojęcie fikcji przynależy do innego porządku – nie jest w żadnym wypadku stanem między orzekaniem prawdy a kłamstwem” (tamże, s. 47). Zimnoch, analizując problematykę fikcji w reportażu, przypomina także m.in. obserwacje Zygmunta Ziątka o powrocie współczesnego reportażu do swoich literackich korzeni (Z. Ziątek, *Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura*, [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 353–365).

karza<sup>28</sup>. A zatem – jeśli można tak powiedzieć – podczas gdy narrator pozwala sobie na przekraczanie konwencji reportażowej, upiększanie swojej opowieści technikami powieściowymi i naruszanie paktu referencjalnego, autor zdaje się stawiać rzeczywistość pozatekstową na pierwszym miejscu, choć oczywiście dopuszcza możliwość różnych jej interpretacji. Ma ponadto świadomość pomyłek, zawodności pamięci, czy też celowego wprowadzania w błąd przez informatorów.

Proces dokonania ostatecznej oceny ludzi i zjawisk pozostawiony zostaje czytelnikowi, chociaż u Paniuszki ocena ta zależeć będzie, jak się wydaje, od poglądów i wrażliwości etycznej konkretnego odbiorcy. Przy dużej wadze funkcji informacyjnej i estetycznej omawianego reportażu, nie sposób nie zauważyć również obecnej w nim funkcji impresywnej – pozytywnej oceny niezależnej działalności społecznej i sprzeciwu wobec przemocy państwa. Książka napisana została przez dziennikarza „niepokornego”, opozycyjnego wobec aktualnie panującego w Rosji systemu. I w tym sensie tekst Paniuszki – autora funkcjonującego w przestrzeni medialnej skażonej fałszem w sposób nieporównywalnie większy niż postmodernistyczny konstrukt rzeczywistości wytworzony w kulturze Zachodu<sup>29</sup> – odślania swoje cechy dziennikarstwa obywatelskiego.

### Wnioski i perspektywy dalszych badań

Na zakończenie warto spróbować uogólnić powyższe uwagi. Omawiany utwór Paniuszki, choć genologicznie przynależy do literatury niefikcyjnej i zawiera w sobie konwencje właściwe dla reportażu (między innymi kategorię uczestnika i kategorię świadka), w warstwie konstrukcyjnej zbliża się bardzo mocno do prozy narracyjnej. Autor posługuje się nie tylko technikami dziennikarskimi, jak na przykład mową zależną (dialog pojawia się u Paniuszki rzadko), lecz również wykorzystuje mowę pozornie zależną lub prezentuje rzeczywistość przez pryzmat świadomości swoich bohaterów.

Reportażysta nie dąży do tego, aby z zebranej przez siebie mozaiki informacyjnej utworzyć jakiś model w pełni „prawdziwy”. Jednocześnie obecny w tekście odautorski punkt widzenia nie pozwala sprowadzić opowiadanej historii do kategorii wyłącznie literackiej. Wybitnie „powieściowy” sposób narracji nie prowadzi u Paniuszki do zatarcia granicy pomiędzy referencyjnością i fikcyjnością, do be-

<sup>28</sup> Nie jest to więc, moim zdaniem, sytuacja opisywana przez M. Zimnocha w odniesieniu do polskiego reportażu literackiego, czyli „uchylanie się [przez pisarza] od odpowiedzialności za słowo lub jej rozmywanie” (M. Zimnoch, *Fikcja jako prawda...*, s. 57–61). W tym sensie nie traktowałbym utworów Paniuszki jako „reportaży postmodernistycznych”, lecz raczej jako reportaże, które umownie nazwałbym „beletryzowanymi”.

<sup>29</sup> Por. M. Zimnoch, *Reportaż w płynnej nowoczesności*, „Znak” 2012, nr 3, s. 116–118.

letryzacji doświadczenia, zapośredniczonego wyłącznie przez cudze opowieści<sup>30</sup>, lecz raczej skłania do sceptycyzmu poznawczego. Nie negując „prawdziwości” faktów, ale też nie relatywizując ich, wskazuje różnorodne sposoby interpretacji określonych zdarzeń lub zjawisk.

Jednocześnie kategoria prawdy i uczciwości reporterskiej zajmuje pisarza w dużym stopniu. Ten problem jest jednym z zagadnień badawczych wartych omówienia w odrębnych studiach, tym bardziej, że w innych tekstach autora, na przykład w reportażu *Узник тишины*, pojawia się on *explicite*. Interesujące mogą okazać się też zagadnienia związane ze sposobami konstruowania akcji i budowania napięcia. Reportaże Paniuszkina, jak by nie było, należą w Rosji do jednych z najbardziej poczytnych pozycji z zakresu prozy *non-fiction*.

---

<sup>30</sup> Por. P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań 2011, s. 13.