Wstręt jako miejsce prawdy. Transgresywne doświadczenie abiektu w reportażu *Bomżycha* Jacka Hugo-Badera

Disgust as a Place of Truth: Transgressive Experience of the Abject in Jacek Hugo-Bader's Reportage Bomżycha

Mateusz Zimnoch

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/td/6644>

ISSN: 2545-2061

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 février 2016

Number of pages: 126-142

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Mateusz Zimnoch, « Wstręt jako miejsce prawdy. Transgresywne doświadczenie abiektu w reportażu *Bomżycha* Jacka Hugo-Badera », *Teksty Drugie* [Online], 1 | 2016, Dostępny online od dnia: 15 février 2016, Ostatnio przedlądany w dniu 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/td/6644>

Wstręt jako miejsce prawdy. Transgresyjne doświadczenie abiektu w reportażu *Bomżycha* Jacka Hugo-Badera

Mateusz Zimnoch

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 1, S. 126–142

DOI: 10.18318/td.2016.1.8

*Ale nikt nie uprzedził go o czymś takim, jak zapach,
bo tego kamera już nie zarejestruje,
a coś, czego nie da się zobaczyć i usłyszeć w telewizji – no cóż,
bądźmy szczerzy, coś takiego po prawdzie nie istnieje¹.*

Jacek Dukaj

Pojęcie prawdy, sytuujące się w centrum rozważań nad tekstami faktograficznymi, nieczęsto jest przez ich badaczy rozpatrywane w kategoriach wykraczających poza definicję korespondencyjną². W studiach

Mateusz Zimnoch – doktorant w Instytucie Filozofii UJ. Członek *International Association for Literary Journalism Studies*. Zastępca redaktora naczelnego „Naukowego Przeglądu Dziennikarskiego”, redaktor naczelny kwartalnika „Spectrum”. Zajmuje się filozofią mediów, historią idei, teorią reportażu literackiego, studiami nad zwrotem topograficznym oraz problematyką czasu w późnej nowoczesności. Pracuje nad rozprawą doktorską zatytułowaną: *Filozofia reportażu literackiego. Studium z historii idei*.

- 1 J. Dukaj *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 48.
- 2 Chodzi o szereg definicji nawiązujących do tzw. klasycznej definicji prawdy sformułowanej przez Arystotelesa, a rozpowszechnionej za sprawą pism Akwinaty, zgodnie z którą prawda jest zgodnością (adekwacją/korespondencją) między sądem i rzeczywistością (definicja korespondencyjna doczekała się także mniej oczywistych konkretyzacji w rodzaju semantycznej definicji prawdy Alfreda Tarskiego, w której uwypuklona zostaje różnica między językiem przedmiotowym a metajęzykiem). Więcej na temat różnych definicji prawdy zob. J. Woleński *Epistemologia: poznanie, prawda, wiedza, realizm*, PWN, Warszawa 2005.

nad reportażem panuje szeroko podzielane przekonanie, zgodnie z którym podstawową cechą konstytutywną tego gatunku jest jego nierozzerwalne powiązanie z rzeczywistością empiryczną. W tej perspektywie zerwanie paktu referencjalnego wiąże się z częściową kompromitacją tekstu oraz jego autora, a stosowane przez niego zabiegi fikcyjotwórcze – choć dopuszczalne przez wiele szkół pisarstwa niefikcjonalnego³ – w recepcji społecznej i krytycznej nabierają znamion kłamstwa. Dobitym tego przykładem była dyskusja wokół biografii *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego, która prócz najszerzej chyba obecnych, niejednoznacznych wątków obyczajowych wypunktowywała właśnie potknięcia faktograficzne, mające w założeniu odbrać sylwetkę pisarza.

W świetle tak silnie osadzonych w konserwatywnej wizji prawdy tradycji badawczych⁴ proponowana w poniższym szkicu perspektywa, postulująca analizę zagadnienia prawdy w jednym z reportaży Jacka Hugo-Badera na podstawie kategorii wstrętu może wydawać się zaskakująca. O ile jednak nieoczywistość tego pojęcia jako mianownika rozważań nad faktografią jest zrozumiała, o tyle rola pojęcia prawdy w refleksji teoretyków wstrętu jest już trudna do zakwestionowania, co tworzy korzystny kontekst dla podejmowanych w niniejszym szkicu prób interpretacyjnych. Aby w przekonujący sposób przeprowadzić analizę tekstu Hugo-Badera w odniesieniu do tytułowej kategorii, warto zatem wyjść od zwięzłego przytoczenia istotnych punktów węzłowych dotyczących obecności idei prawdy oraz pokrewnych jej pojęć w dyskursie filozoficznym i antropologicznym związanym z odczuciem wstrętu.

3 Jest tak chociażby w przypadku polskiej szkoły reportażu, sięgającej niekiedy po kontrowersyjne metody twórcze (przykładowo, Maciej Wasielewski w niedawnej książce *Jutro przyplynie królowa* w interesujący sposób wykorzystał teorię mozaiki Melchiora Wańkowicza). Ostatnio w interesujący sposób podjął te kwestie na łamach „Tygodnika Powszechnego” Adrian Stachowski w artykule, będącym swego rodzaju parodią reportażu stworzonego zgodnie z postulatami szkoły polskiej (zob. A. Stachowski *Polska szkoła reportażu*, „Tygodnik Powszechny” 2015 nr 37).

4 Dotyczy to zarówno badań polskich (zob. chociażby: J. Maziarski *Anatomia reportażu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966; K. Wolny-Zmorzyński *Reportaż, jak go napisać? : poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, WSiP, Warszawa 2004; P. Zajas *Jak świat prawdziwy stał się w końcu bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011), jak i międzynarodowych (zob. np. klasyczne studium: N. Sims *True Stories: A Century of Literary Journalism*, Northwestern University Press, Evanston 2007).

I

Bliski związek prawdy i wstrętu w pracach podejmujących zagadnienia związane z tym odruchem jest dość wyraźny. Już u samych początków systematycznej dyskusji nad wstrętem – choć przyznać trzeba, że narodziła się ona stosunkowo późno, bo dopiero w latach 60. XVIII wieku⁵ – wyraźnie widoczna jest zgoda na utożsamianie tego, co wstrętne, z tym, co realne. Immanuel Kant w niewielkiej wolcie odnoszącej się do owej debaty pisał:

Sztuka piękna właśnie w tym ukazuje swą znakomitość, że pięknie opisuje rzeczy, które w naturze byłyby brzydkie lub nie podobałyby się. [...] jednego tylko rodzaju brzydoty niepodobna przedstawić w sposób zgodny z naturą, nie niszcząc wszelkiego upodobania estetycznego, a tym samym piękna artystycznego: tej mianowicie, która budzi wstręt. Albowiem ponieważ w tym osobliwym doznaniu, opierającym się na samej tylko imaginacji, przedmiot jest przedstawiany w taki sposób, jakby narzucał siebie do użycia, przeciwko któremu gwałtownie się opieramy, przeto prezentacji artystycznego przedmiotu nie odróżniamy już w naszym doznawaniu od natury samego przedmiotu, a prezentacja ta nie może tedy być uważana za piękną.⁶

5 Mowa o dyskusji, w której wzięli udział m.in. Schlegel, Mendelssohn, Lessing, Herder i Kant (podaję za: W. Menninghaus *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Universitas, Kraków 2009, s. 138).

6 Podaję za: tamże, s. 138-139. Cytowany fragment *Krytyki władzy sądzienia* Immanuela Kanta jest autorskim przekładem Grzegorza Sowinskiego, publikowanym w przywoływanej wyżej książce Menninghause. Dla porządku zamieszczam analogiczny fragment dotyczący wstrętu z polskiego wydania Kanta, które w nieznaczny sposób różni się od przywoływane-go w tekście głównym: „Sztuka piękna przejawia swą doskonałość w tym właśnie, że opisuje pięknie rzeczy, które w przyrodzie byłyby szpetne lub nie podobałyby się. [...] jednego tylko rodzaju szpetoty niepodobna przedstawić w sposób zgodny z przyrodą, nie unicestwiając zarazem wszelkiego upodobania estetycznego i tym samym piękna artystycznego, mianowicie tej szpetoty, która budzi wstręt. Wobec tego bowiem, że w tym osobliwym odczuciu, polegającym na samym tylko urojeniu, przedmiot wyobrażony zostaje w taki sposób, jak gdyby narzucał się nam, abyśmy się nim rozkoszowali, czemu się jednak gwałtownie opieramy, to artystycznego przedstawienia tego przedmiotu nie odróżniamy już w naszym czuciu od natury samego przedmiotu i przedstawienie to nie może wobec tego być uważane za piękne” (I. Kant *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 2004, s. 239). Zestawienie obydwu tłumaczeń nie wykazuje różnic, jakie byłyby istotne z punktu widzenia analizowanej problematyki.

Zgodnie z powyższym ujęciem wstręt byłby swoistym doznaniem, które rozbija porządek artystyczny, narzucając się jako to, co realne⁷. W efekcie za sprawą odruchu wstrętu reprezentacja odrzuconego może być utożsamiona z samym obiektem podlegającym reprezentacji. W podobny sposób odczytuje myśl Kanta i jemu współczesnych Winfried Menninghaus:

Mendelssohn i Kant definiowali wstręt jako „ciemne” doznanie, które w tak kategoryczny sposób jest wskaźnikiem „rzeczywistości”, że przełamuje rozróżnienie „rzeczywiste – wyobrażone” (a tym samym warunek iluzji artystycznej): odczuwam wstręt, zatem doświadczam czegoś jako bezwarunkowo rzeczywistego (nigdy jako sztuki).⁸

Nie tylko zresztą u Kanta i Mendelssohna można odszukać podobne twierdzenia. W analogiczny sposób wypowiadał się m. in. Schlegel:

Tylko wstręt jest wykluczony z kręgu tych nieprzyjemnych doznań, których naturę zmienia naśladowanie. Całą swą pracę sztuka trwonilaby tutaj nadaremnie [...] Ledwie można dociec, dlaczego wstrętna rzecz nigdy nam się nie podoba, nawet w naśladowaniu.⁹

Z powyższych twierdzeń wynika, że u początków systematycznego namysłu nad wstrętem sformułowano pewien *status quo*: wstręt jest przebłyśkiem tego, co realne. Rozbija opozycję „rzeczywistość-sztuka”, a w konsekwencji: „natura-kultura”¹⁰. To, co budzi wstręt, będzie go

7 W samym tekście Kanta termin „realne” odnosi się jedynie do przedmiotu reprezentacji (w takim też znaczeniu będzie stosowany w niniejszym studium), jednak wydaje się, że w szerszym sensie można tu mówić także o kategorii psychoanalitycznej wywodzącej się z Freudowskiego *id* („realne” jako to, co sytuuje się poza kontrolą świadomości oraz kulturowych norm).

8 W. Menninghaus *Wstręt...*, s. 16.

9 J.A. Schlegel *Anmerkungen über Ekel*; podaję za: W. Menninghaus *Wstręt...*, s. 35.

10 Na tym właśnie elemencie ufundowana jest cała XX-wieczna, psychoanalityczna tradycja myśli wstrętu, od Freuda aż po Kristevą. Już sam twórca psychoanalizy uznawał, że kultura opiera się na sublimacji popędów seksualnych, z rozkoszą analną oraz zmysłem węchu na czele – tym samym odruch wstrętu byłby niejako przebłyśkiem porządku przedkulturowego, przeformułowanego za sprawą kulturowego tabu – teoria ta znajduje pełny wyraz choćby w Kristewowskiej koncepcji abiektywnej matki, zgodnie z którą funkcjonowanie jednostki opiera się na pierwotnym akcie odrzucenia (abiekcji) ciała matki. Łono jako przestrzeń przedkulturowa zostaje

budziło w każdej odsłonie, również artystycznej. Nawet fikcyjna reprezentacja tego, co wstrętne, kieruje odbiorcę ku rzeczywistości – wstręt pozwala tym samym na doznanie tego, co rzeczywiste, przez percepcję tego, co wyobrażone.

Powyzsza obietnica, choć w czasach Kanta stanowiła raczej problem niż nadzieję, odżyła w XX wieku jako szansa na rozbicie sztucznych konstruktorów leżących u podstaw ludzkich władz poznawczych. Świadomość wszechobecnego pozoru oraz opresywnego charakteru ludzkich kompetencji epistemicznych, wyrażona w sposób niosący szczególne konsekwencje zwłaszcza w Nietzscheańskiej teorii fikcji¹¹ i myśli w niej osadzonej, kazała poszukiwać pęknięć, przez które prześwitywałyby dawna rzeczywistość. Wstręt, jako odnoszący się do tego, co przedkulturowe, mógłby być głównym miejscem takiego prześwitu.

Oczywiście można polemizować z zasadnością utożsamiania ograniczonych kompetencji epistemologicznych z niemożnością poznania jakiejkolwiek prawdy obiektywnej (czy choćby intersubiektywnej). W świetle tego typu rozważań myśl Nietzschego może jawić się wprawdzie jako zasadna, lecz wchodząca niekiedy na taki poziom hiperpoprawności, na którym teoria przestaje przekładać się na praktykę. Należy wszakże mieć na uwadze, że opisywana sytuacja nabrała nowego wyrazu w realiach późnej nowoczesności, w których nie dało się już całego problemu sprowadzić jedynie do postnietzscheańskiej¹² opresywności orzekania o rzeczy samej wraz ze wszelkimi tego konsekwencjami. Ponowoczesne teorie, zakładające przemieszanie wirtualności z rzeczywistością oraz ich zmultiplikowaną mediatyzację, uczyniły ze wstrętu kategorię pozwalającą na stabilne osadzenie zachodniej spuścizny cywilizacyjnej pozostawionej przez systemy metafizyczne rozbrojone za sprawą dekonstrukcji Derridy (a pierwotnie destrukcji Heideggera). Proces rozbicia i odwrócenia realiów epistemologicznych, opisany w kanonicznej książce Jeana Baudrillarda *Symulakry i symulacje*, został przez niego ujęty w sposób następujący:

odrzucone na rzecz prawa ojca – porządku symbolicznego, na którym ufundowana jest kultura (zob. J. Kristeva *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 96-98).

¹¹ Na temat teorii fikcji u Nietzschego zob. zwłaszcza: M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997 (w szczególności cz. II: *Między optyką a ontyką*).

¹² Więcej na temat związku myśli Nietzschego z ponowoczesnością zob. zwłaszcza: B. Baran *Postnietzsche. Reaktywacja*, Inter Esse, Kraków 2003.

Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory to mapa poprzedza terytorium – *precesja symulaków* – to ona tworzy terytorium i [...] dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy.¹³

W czasach przemieszania wirtualności z realnością kategoria wstrętu – pozwalająca na dotarcie do tego, co rzeczywiste, zarówno przez sam przedmiot, jak i za pośrednictwem jego wyobrażenia – staje się czymś szczególnie cennym, nie dając wprawdzie nadziei na uporządkowanie świata empirii, ale przynajmniej na jego zachowanie. Filozofia opierająca się na kategorii wstrętu miałaby więc na celu zachować jak najwięcej z owego „gnijącego terytorium” Baudrillarda – choćby strzęp, który pozwoli na jakiekolwiek umocowanie resztek podmiotu w świecie. Wybrzmiewa ta nadzieja u wielu filozofów wstrętu, wpisujących się w szeroko rozumianą myśl ponowoczesną. Jest widoczna nawet u prekursora owej myśli, Nietzschego, dla którego wstręt jest sygnaturą poznania, warunkiem przeniknięcia pozoru przez moralność dionizyjską, a w dalszej kolejności – zagrożeniem, które należy przewyciężyć, dochodząc finalnie do stanu afirmacji prawdy o świecie, wyrażonej w formie centralnej dla myśli Nietzschego idei wiecznego powrotu¹⁴. Tradycja intelektualna, która – osadzona w myśli Nietzschego – doprowadziła do obecnego stanu w namyśle nad wstrętem, także nie jest owej nadziei pozbawiona:

[...] wstrętność awansuje na osieroconą pozycję niezależnej „realności” i *quasi*-metafizycznej prawdy. Prawda jest wstrętnością, wstrętność jest prawdą, ba, „rzeczą samą w sobie”: do takiej tezy nieoczekiwanie prowadzi od Nietzschego przez Freuda, Kafkę, Bataille’a i Sartre’a po Kristevą istotny, lecz w znacznej mierze niedostrzegany ruch nowoczesnej

13 J. Baudrillard *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 6.

14 W pokawałkowanej i aforystycznej myśli Nietzschego można odnaleźć wiele twierdzeń dotyczących wstrętu, zarówno jako pojęcia centralnego, jak i kontekstu pobocznego. Trudno jednak o wypis porządkujący wszystkie zarysowane wyżej kwestie. Widoczne są natomiast w opracowaniach filozofii Nietzschego liczne sygnały, które taką interpretację uprawniają. Bogdan Baran pisze np.: „Rozczarowani podwójnie – co do celu i wyższej całości – wyrzekamy się świata w ogóle i wynajdujemy sobie inny, «nadmysłowy» świat jako świat prawdziwy, siedlisko ostatecznego celu i ostatecznej jedni. [...] ów świat zostaje przez nas [następnie – przyp. M.Z.] zdemaskowany jako budowany tylko z naszych «psychologicznych potrzeb», a efektem jest niewiara w świat nadmysłowy i zarazem wstręt [wyróż. – M.Z.] do realnego świata, niewiara w nazbyt i niechęć do bytu” (B. Baran *Postnietzsche...*, s. 25-26).

refleksji. Niemal powszechnie teza ta implikuje kolejną: że sztuka jest praktyką, która tej abiektywnej prawdzie nadaje miejsce i „realność”, rozsadzając wszelki porządek symboliczny.¹⁵

Rzeczywiście, niełatwo dziś polemizować z faktem, że sztuka – czy raczej pewna konkretna jej część, o której mowa w przytoczonej powyżej diagnozie – istotnie stała się praktyką umiejscawiania prawdy, realności czy innych idei o silnie podkopanym statusie ontologicznym. Zbiorowy zwrot w kierunku grup wyłączonych poza nawias głównego dyskursu doprowadził do odwrócenia proporcji tematycznych w sztuce, co w połączeniu z wyrosłą z ducha awangardy tendencją do tworzenia manifestów w miejsce tradycyjnie pojmowanych dzieł zaowocowało powstaniem nurtów, dla których problem wstrętu zdaje się niekiedy centralny – *abject art* jest najbardziej wyrazistym tego przejawem¹⁶. Należy jednak rozważyć, czy podobne praktyki twórcze, wtórnie napędzające myśl, z której same wyrosły, istotnie są jedynym miejscem osadzania realności za pomocą wstrętu. Prawdopodobnie takie twierdzenie byłoby nadużyciem – wstręt funkcjonuje w analogiczny (choć zapewne nie identyczny) sposób również w innych przestrzeniach dyskursywnych, sytuujących się nie tylko na pograniczach sztuk pięknych, ale nawet poza ich kręgiem.

II

Jak zasygnalizowano powyżej, wstręt pojmowany w zarysowany wcześniej sposób jest pojęciem dobrze wpisującym się w charakter tekstów faktograficznych, które dotyczą tematów objętych społecznym tabu, wykluczonych poza nawias oficjalnego dyskursu, czyli Kristevowskich abiektów¹⁷. Interesującym dowodem świadczącym na rzecz niniejszej tezy jest reportaż Jacka Hugo-Badera zatytułowany *Bomżycha*, publikowany w tomie *Biała gorączka*, który

¹⁵ W. Menninghaus *Wstręt...*, s. 18-19.

¹⁶ Na ten temat zob. przede wszystkim: H. Foster *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010 (w szczególności rozdział *Powrót Realnego*).

¹⁷ Bardzo ważnym kontekstem dotyczącym związku wstrętu ze społecznym tabu są studia antropologiczne nad symbolizmem religijnym i społecznym, którym patronuje praca: Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007. W ramach tej perspektywy badawczej dostrzeżono rolę tabuizacji tego, co wstrętne, jako istotnego czynnika kulturotwórczego.

z omawianej kategorii czyni główną ramę narracyjną. Wstręt jest w nim nie tylko (1) punktem wyjściowym tekstu, ale także (2) podstawowym ośrodkiem procesu doświadczania obcego przez podmiot utworu – medium rzeczywistości, przez które dokonuje się transgresja reportera ku temu, co jest przedmiotem jego opisu. Analiza owych dwóch aspektów może wskazać na zasadność przyjętej tu perspektywy interpretacyjnej.

1. Wstręt jako punkt wyjściowy tekstu przejawia się w sposób stosunkowo czytelny, bowiem reportaż od samego początku osadzony jest w jego poetyce:

Matka Boska Komsomolska nie daje dupy, ale jak komu dusza wyje z rozpacz, to i przytuli, i pocałuje przeciągle z jęzorem. Nakarmi, obuje, da szluga. Nawet kielicha postawi za ostatnie kopiejki. [...] Zobaczyłem ją siedzącą na murku. Zzuła zniszczone sandały, wrzuciła je do kosza i na duży palec prawej stopy nakładała maść. Stopy ma zdeformowane, pobcierane. Dwa pierwsze palce fikuśnie się krzyżują.¹⁸

Powyższy fragment, rozpoczynający reportaż, wręcz epatuje nastawieniem turpistycznym, którego efekt zostaje wzmocniony brutalnym zderzeniem porządku sakralnego z wyjątkowo profanicznym kontekstem. Już w pierwszym zdaniu tekstu zostaje wprowadzony swoisty porządek *à rebours*: funkcjonująca w kulturze chrześcijańskiej figura Matki Boskiej, której podstawową cechą jest niepokalaność oraz dziewiczość, zostaje w domniemaniu przedstawiona jako ta, która w zwyczajnych okolicznościach „daje dupy” – świadczy o tym spójnik „ale” (pozycjonujący „dawanie dupy” jako coś z gruntu maryjnego), będący czytelny sygnałem elementu braku, stającego się głównym wyróżnikiem bohaterki Hugo-Badera. Zgodnie z gestem narracyjnym podmiotu literackiego każda Matka Boska powinna „dawać dupy”, jednakże ta Komso-molska wcale „dupy nie daje” – na dodatek zamiast tego „przytuli, i pocałuje przeciągle z jęzorem. Nakarmi, obuje, da szluga. Nawet kielicha postawi za ostatnie kopiejki” – tym samym toposowi prostytutki przeciwstawiony zostaje topos matki-opiekunki, której macierzystym archetypem jest właśnie biblijna Maryja, kreowana w analizowanym reportażu na absolutne przeciwieństwo samej siebie.

Warto zauważyć, że dobro matki-opiekunki realizuje się na specyficznych, odbiegających od ogólnie przyjętych norm, płaszczyznach: matka przytuli

18 J. Hugo-Bader *Bomżycha*, w: tegoż *Biała gorączka*, Czarne, Wołowiec 2009, s. 371.

i ucałuje, ale z jęzorem; nakarmi i obuje, ale jednocześnie da szluga i postawi kielicha. Oto kolejne zderzenie porządku normatywnego z jego negatywem, skutkujące odwróceniem systemu wartości obecnego w tekście względem wyniesionego z realiów rzeczywistości empirycznej kontekstu, w jakim funkcjonuje odbiorca reportażu.

Ostatecznym zatwierdzeniem porządku *à rebours* jest opis pierwszego spotkania z główną bohaterką: tradycyjnemu, konwencjonalnemu opisowi twarzy, pojmowanej kulturowo jako pierwotne „medium” wchodzenia w relację z podmiotem¹⁹, przeciwstawiony zostaje opis stóp: to, co wysokie (twarz), zostaje wyparte przez to, co niskie (stopy)²⁰, a na dodatek wyposażone we wszelkie atrybuty wstrętności: powykrzywiane palce, obślizgłą maść, zapewne wymieszaną z brudem i potem. Twarz bohaterki pojawia się dopiero w dalszej części tekstu, a przecież podstawową jej cechą i tak pozostaje blizna na policzku, która prócz podtrzymywania obecnej w całym tekście werystycznej atmosfery wstrętności, odsyła także do blizny na policzku Matki Boskiej Częstochowskiej, dodatkowo sygnalizując intencjonalny charakter pierwotnej symbolizacji bohaterki. Cały ten konstrukt matki, emanującej wszystkim, co wstrętne, lecz jawiącej się zarazem jako uosobienie dobra, w wyraźny sposób nawiązuje do stale obecnej w myśli wstrętu figury *vetuli*:

19 Na problem ten zwracali uwagę filozofowie dialogu, uznając twarz za epifanię podmiotu. Józef Tischner pisał: „Spotykając innego, spotykamy go «w jego twarzy»” (J. Tischner *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 2006, s. 62). Nie jest wprawdzie twarz ośrodkiem tradycyjnie rozumianej wiedzy o drugim człowieku, jest jednak płaszczyzną inicjowania i podtrzymywania dialogu, realizowanego w tym, co Tischner za Levinasem nazywa relacją etyczną: „Twarz innego jest nam dana. Można wskazać na moment czasowy, w którym dopełnia się epifania twarzy. Twarz bowiem jest nam dana właśnie w epifanii – objawieniu czy ujawnieniu. W epifanii inny ukazuje swą prawdę. Staje przed nami jako taki, obnażony i ziszczony, nakazujący i zobowiązujący. Nie znaczy to, że w ten sposób poznajemy z innego coś, co daje się wyrazić w sądzie. Epifania twarzy nie przynosi żadnej wiedzy w potocznym sensie tego słowa. Tym, co przynosi, jest inny – inny jako taki, czyli prawdomówny” (tamże, s. 22).

20 Problem symboliki kierunków przestrzennych podejmował chociażby Yi-Fu Tuan w głośniejszych pracach *Przestrzeń i miejsce*: „«Wysoko» i «nisko», dwa bieguny osi pionowej, są słowami o bogatych znaczeniach w większości języków. Wszystko, co lepsze czy doskonałe, jest wyżej, kojarzy się z poczuciem fizycznej wysokości. Istotnie, ang. *superior* («lepszy») pochodzi od łacińskiego słowa, które znaczy «wyższy». *Excel* (*celsus*) to inne łacińskie słowo, które znaczy «wysoki» (por. ang. *excellent* – «doskonały»). [...] O pozycji społecznej mówi się «wysoka» lub «niska», a nie «wielka» lub «mała». Bóg przebywa w niebie” (Y.-F. Tuan *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 55). W tym kontekście zastąpienie twarzy, przynależnej do sfery duchowości, przez stopy, przynależne do sfery ciała (w dodatku będące częstym obiektem fetyszyzacji), jawi się u Hugo-Badera nie tyle jako zwykła profanacja czy reifikacja, co jako rodzaj uwznioślenia (czy może nawet sakralizacji) tego, co profaniczne.

Wstrętna starucha jest kwintesencją wszelkiego tabu: odpychające defekty skóry i całej postaci, wstrętne wydzieliny, wstrętne praktyki seksualne – obsceniczny trup, już za życia w stanie rozkładu. [...] uosobienie wstrętności ma żeńską płeć i podeszły wiek. Dlatego niniejsza monografia [Wstręt. Teoria i historia – przyp. M.Z.] jest zarazem monografią na temat (męskiej) imaginacji *vetuli* – budzącej wstręt staruchy. Kantowska *vetula*, Nietzscheańska *vetula*, Freudowska *vetula*, Bataille'owska *vetula*, Kriste-wowska abiektywna matka – ta seria abominacyjnych niewiast pozwala dostrzec odrzucane podłoże historycznego zjawiska, które Freud nazwał „kulturą estetyczną”.²¹

Estetyka wstrętu, termin pozornie oksymoroniczny, jawi się w świetle powyższych obserwacji jako dekonstrukcyjny względem kultury jako takiej. Wstręt odsyła do tego, co pozakulturowe, lecz nie w rozumieniu diachronicznym, a systemowym. Akt wykluczenia to przejaw odwiecznej obawy przed tym, co kryje się za odruchem odrzucenia – przed śmiercią, i jednocześnie inklinacji ku niej. Jak zauważa Martha C. Nussbaum²², poddajemy wstrętowi to, co związane z ludzką biologicznością, a tym samym – ze śmiercią: wszelkiego rodzaju wydzieliny, ekskrementy kojarzące się z rozkładem, tzw. „robaki”, które – prędzej czy później – czynią użytek z każdego martwego ciała (warto pamiętać, że wielu badaczy za esencję wstrętu uznaje właśnie trupa²³).

21 W. Menninghaus *Wstręt...*, s. 15.

22 Pragnę serdecznie podziękować pani Urszuli Lisowskiej za tę sugestię bibliograficzną. Martha C. Nussbaum, której teksty nie zostały jak dotąd przełożone na język polski, formułuje tezy niezwykle interesujące, przyjmując interdyscyplinarną perspektywę, pozwalającą na stworzenie wiarygodnego modelu myślenia o wstręcie w ujęciu antropologicznym. Spośród prac Nussbaum zob. przede wszystkim: *From Disgust to Humanity: Sexual Orientation and Constitutional Law* (Oxford University Press, Oxford 2010); *Hiding From Humanity: Disgust, Shame and the Law* (Princeton University Press, Princeton 2004).

23 Sugestię tę można odnaleźć m.in. u Louisa-Vicenta Thomasa: „Brud, nieczystość *par excellence* – oto właśnie trup, odpychający swą barwą, zapachem i wydzielinami” (L.-V. Thomas *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 83). Trup jawi się tu jako figura wyposażona we wszelkie właściwości abiektu. Podobnie jak wstręt u Kanta, tak i trup rozsada porządek estetyczny: „Żadna nieczystość nie jest tak odrażająca jak zgnilizna. Nic też dziwnego, że w zestawieniu z wyobrażeniem trupa nasza dychotomia brudne-czyste, brzydkie-ładne przechodzi niepostrzeżenie w inne opozycje: zgniłe-nieznite, martwe-niemartwe” (tamże, s. 79). Warto zauważyć, że nadrzędnym zmysłem wiążanym z trupem jest – podobnie jak w przypadku wstrętu – zapach: „Smród zgnilizny jest nieodłączny od wyobrażenia trupa i, na poziomie fantazmatycznym, jest tak natrętny i nieznosny, że chętnie wyobraża się go jako samo kryterium śmierci. Dlatego zawsze starano się go ukryć lub uniknąć. Wszystkie

Zgodnie z tym tokiem rozumowania wstręt byłby odruchem kulturowym²⁴, nie tyle opresywnie wykluczającym poza ramy dyskursu to, co niskie czy niewarte refleksji, lecz opartym właśnie na wyparciu, wskazującym na to, co esencjalne – jest on śladem, pozostawionym przez jedyne, czego możemy być pewni – śmierć. W tym właśnie znaczeniu, jeśli zgodzić się z Nussbaum, należy pojmować ów tajemniczy styk wstrętu i realności, w tym też sensie wstręt istotnie stanowiłby miejsce prawdy.

2. Biorąc pod uwagę dotychczasowe ustalenia, warto rozważyć, czy kategoria wstrętu – rozumianego jako przeblysłk realności – istotnie staje się **podstawowym ośrodkiem doświadczania obcego przez podmiot utworu**. Skoro wstręt jest obietnicą prawdy – czy przynajmniej nadzieją na jej doświadczenie – to reportażysta będzie świadomie operował tym właśnie doznaniem, starając się zbliżyć swój tekst do opisywanej rzeczywistości. Owa operacja jest widoczna nie tylko na płaszczyźnie tematycznej, wobec której proponowana tu interpretacja mogłaby zostać uznana za nietrafną, lecz także w warstwie kompozycyjnej tekstu. Gdyby dokonać próby wyizolowania głównego szkieletu konstrukcyjnego z omawianego reportażu, którego dwuwymiarowa koncepcja narracyjna²⁵ zaciemnia w pierwszej chwili ów obraz, okazałoby się, że jego główne osie kompozycyjne związane są właśnie ze wstrętem.

metody balsamiczne, włączywszy w to nowoczesną tanatopraksję, dążą do zapobiegania gniciu, odwołując przy tym do środków, które nadają trupowi przyjemny zapach” (tamże, s. 71). Tu właśnie można dostrzec kluczową analogię między osławianiem trupa (bądź jego przyswajaniem, o czym pisze Thomas w dalszej części książki) i odrzucaniem abiektu, mającym na celu ukonstytuowanie własnej podmiotowości: „Odrażająca jest nie tyle nieczystość zgnilizny, co raczej brud, jaki reprezentuje, brud śmierci, który kała trupa i naraża na skalanie jego bliskich przez zakażenie. Tak więc trup jest nieczysty i objęty zakazem; chcąc go oczyścić, ukryć, kontrolować lub usunąć jego gniciu, ludzie wymyślili obrzędy nie tyle dla zmarłego, co dla siebie samych, aby uchronić się przed zakażeniem śmiercią” (tamże, s. 85).

24 Doznanie wstrętu krystalizuje się u dzieci dopiero ok. 4 roku życia, co dowodzi, że pojawia się ono w procesie socjalizacji, mając tym samym charakter kulturowy, nie zaś biologiczny. Warto wspomnieć także, że wstręt nie występuje wśród zwierząt. Podjęcie owych tropów empirycznych może być ciekawym sposobem uporządkowania myśli wstrętu i wykluczenia niektórych jej wątków (np. koncepcji Kristevej, dotyczącej pierwotnego odrzucenia ciała matki przez dziecko), które obecnie prowadzą niekiedy do nieco zbyt daleko idących wniosków.

25 Dwuwymiarowość narracyjna, o której mowa, przejawia się w naprzemiennym występowaniu fragmentów opisowych oraz czystych zapisów rozmów reportażysty z bohaterką. Poziom przemieszczania owych porządków zostaje wzmocniony dodatkowym przemieszczaniem czasów: wymiar opisowy stanowi oś chronologiczną, obejmującą jedną dobę, natomiast wymiar zapisów rozmów ma charakter niechronologiczny i retrospektywny.

Już pierwotny akt ustanowienia formuły obcowania z nieznaną przestrzenią jest wysoce sugestywny:

Umawiam się z Emmą, że zostanę ruskim bomżem [bezdolnym – przyp. M.Z.]. Całą następną dobę spędzimy razem. Nie odstąpię jej na krok od świtu do świtu.²⁶

Powyższa deklaracja wskazuje na ważny rys empiryczny: podmiot pozornie wchodzi w konwencję „reportażu wcieleniowego”²⁷, decydując się na tymczasowe wkroczenie w rzeczywistość swoich bohaterów, z drugiej jednak strony od samego początku tej konwencji zaprzecza, stosując ją w sposób jawny. Istotą reportażu wcieleniowego jest obserwacja z ukrycia, wejście w cudzą rolę w taki sposób, by opisywani bohaterowie nie zorientowali się, że w pobliżu znajduje się ktoś obcy. Tymczasem Hugo-Bader rozpoczyna charakterystyczną grę, podejmując określoną formułę i jednocześnie podważając jej fundamentalne założenia. Mogłoby się wydawać, że wcielając się jawnie w ruskiego bomżę, autor nic nie zyskuje: pozostaje obcym, tyle że przebranym za swojego. Owa performatywność stosowanej przez niego metody ujawnia się w dalszym fragmencie:

Musiałem zdobyć jakieś łachmany. Poratował mnie Kałasznikow [...]. W portkach i kurtce, które mi podarował, sprzątał w piwnicy, ale mimo to ciągle wyglądałem zbyt elegancko. Wytarzałem się w wyschniętej kałuży.²⁸

Wcieleniowość, której tradycyjną funkcją jest redukcja dystansu między obserwatorem a obserwowanym, całkowicie zmienia swój sens, gdy traktować ją w powyższy sposób – jako jawną grę. Wtapianie się w obcą przestrzeń usuwa się na dalszy plan, ustępując miejsca sensualnemu doświadczeniu

26 J. Hugo-Bader *Bomżycha*, s. 373.

27 Na temat dziennikarstwa wcieleniowego zob. chociażby: D. Spark *Dziennikarstwo śledcze. Studium techniki*, przeł. M. Hodalska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 76-82. Na pokrewieństwo metod pracy Hugo-Badera i technik charakterystycznych dla dziennikarstwa śledczego zwrócił już uwagę Marek Palczewski (zob. tegoż *O problematyczności metod dziennikarstwa śledczego. Próba analizy na wybranych przykładach z USA i Polski*, w: *Dziennikarstwo śledcze. Teoria i praktyka w Polsce, Europie i Stanach Zjednoczonych*, red. M. Palczewski, M. Worsowicz, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2006, s. 62).

28 J. Hugo-Bader *Bomżycha*, s. 373.

obcości. Upodobnienie traci swoją dotychczasową moc budowania wiarygodności wobec tego, co zewnętrzne – przeciwnie, czyni to, co zewnętrzne, wiarygodnym wobec podmiotu. To nie reporter ma się jawić jako oswojony przez to, co obce, lecz samo to, co obce, ma zostać poddane próbie oswojenia przez reportera. To specyficzne odwrócenie opisywanej relacji widoczne jest zresztą bezpośrednio w tekście:

Ja też jestem skonany. Strasznie alkoholowa atmosfera na tej Plieszcze [nieoficjalna nazwa okolicy zamieszkiwanej przez bohaterów reportażu – przyp. M.Z.]. Tu się nie da, żeby co jakiś czas nie gołnąć. Mnie też to wzięło, więc skoczyłem do sklepu i za pięćdziesiąt rubli kupiłem stu-gramową buteleczkę moskiewskiego koniaku, bo po wódce od Czarnej [pseudonim jednej z bohaterek – przyp. M.Z.], jak chodzimy po torach, za nic nie mogę zsynchronizować kroków z podkładami.

Od razu lepiej. Nawet całkiem fajnie.²⁹

Opisana wyżej kwestia doboru trunku jest wyraźnym sygnałem pozor-nego charakteru wcielenia – kluczowa jest tu „alkoholowa atmosfera”, której podmiot wprawdzie współdoświadcza, lecz pozostaje wobec niej w relacji nadrzędnej: „wódka od Czarnej”, funkcjonująca w opisywanej przestrzeni niemalże jak rytualny trunek, zostaje odrzucona na rzecz trunku swojskiego. Tym samym reportażysta czerpie z repozytorium obcych doświadczeń, ale ujmuje je wyłącznie w relacji jednostronnej: pomagają mu one zbliżyć się do tego, co realne, lecz jest to zbliżenie świadome, modelowane, nieofe-rujące nic w zamian. Metoda Hugo-Badera jest więc rodzajem eksperymentu: autor wkracza jawnie w świat tego, co obce, kosztując jego elementów (ostatecznie nie odmówił także i „wódki od Czarnej”, która jednak odsunęła go od pożądanych ram percepcyjnych), jednak nie starając się z nim zespolić. Funkcjonuje on na granicach uczestnictwa, dokonując kontrolowanej inkorporacji obcych elementów, jawiących się jako gotowe do skonsumowania³⁰. Tu znów powraca istotny wątek nowoczesnego namysłu nad wstrętem, który

29 Tamże, s. 379.

30 Interesująca jest w tym kontekście uwaga Kristevej pozwalająca wydobyć swoistą paralełę między metodą twórczą Hugo-Badera i działalnością Jezusa Chrystusa: „Przesłanie Chrystusa [...] przykuwa uwagę w sposób najbardziej widowiskowy [...] właśnie poprzez zawieszenie tabu pokarmowych, poprzez wspólne spożywanie posiłków z poganami, słowny i gestowy kontakt z trędowatymi [...]. Wstręt, zasadniczy rys postaw bądź opowieści ewangelicznych, nie jest już zewnętrznym. Nieprzerwany, należy do sfery wnętrza” (J. Kristeva *Potęga obrzydzenia...*, s. 107).

po raz pierwszy pojawił się u Kanta³¹. W cytowanym już fragmencie pisze on: „[...] przedmiot jest przedstawiany w taki sposób, jakby narzucał siebie do użycia, przeciwko któremu gwałtownie się opieramy, przeto prezentacji artystycznego przedmiotu nie odróżniamy już w naszym doznawaniu od natury samego przedmiotu”³². Stąd właśnie wynika odejście od tak popularnej wśród młodszych reportażyistów narracji empatycznej, obecnej choćby u Ryszarda Kapuścińskiego³³ – doświadczenie tego, co wstrętne, nie wymaga inicjatywy podmiotu, a jedynie jego quasi-biernej³⁴ (tzn. zainicjowanej przez to, co zewnętrzne) percepcji. Owo narzucanie się zewnątrz podmiotowi znajduje pełny wyraz w kolejnym punkcie narracji, w którym zasygnalizowano nie-naturalność sytuacji oraz dyskomfort, jaki ona wywołuje:

Resztką sił powstrzymuję się przed ucieczką do hotelu. Na kolację kupuję dwa ziemniaki pieczone w folii, po dwa piwa, ćwiartkę moskiewskiego koniaku. Tylko na bani można przyspieszyć upływ czasu, ale Emmie nie bardzo pasuje mój koniak. Dla niej za mocny.³⁵

31 Podaję tę informację za Winfriedem Menninghausem: „[...] w króciutkim zdaniu pobocznym [Kant – przyp. M.Z.] dodaje cechę, która nie występowała w estetyce jego poprzedników. Nieużywalność estetyczna wstrętności również przed Kantem nie ulegała dyskusji – obojętne, czy chodziło o dziury po ospie, smarki, smród, okaleczone ciało bądź «nieczystą staruchę». Nikt jednak nie głosił, że ta wstrętność samoczynnie «narzuca siebie do użycia»” (W. Menninghaus *Wstręt...*, s. 139).

32 Cytat za: tamże, s. 138-139. Zob. także uwagi do przyp. 10.

33 Na temat empatii u Kapuścińskiego pisała Magdalena Horodecka: „[...] ta niezwykła umiejętność przenikania w bohatera, mówienia o nim poprzez «bycie nim», zwiastuje właściwe także późniejszym utworom Kapuścińskiego nastawienie na wczuwanie się w opisywanych ludzi, wyostrzenie słuchu i empatii, która momentami prowadzi do utożsamienia się z bohaterem i jego sposobem rozumienia i przeżywania świata. Narracja empatyczna staje się tym samym nie tylko ważnym środkiem wyrazu, ale też jednym z najistotniejszych sposobów poznania” (teżże *„Być kimś innym”. Narracja empatyczna w „Buzu po polsku” Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *„Życie jest z przenikania...” Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, red. B. Wróblewski, PIW, Warszawa 2008, s. 98).

34 Nie wchodzę w tym miejscu w polemikę z fenomenologią czy kognitywistyką, zdając sobie w pełni sprawę z aktywnego charakteru aktów intencjonalnych czy wszelkiego rodzaju typów działalności umysłu. Mówiąc o quasi-biernej percepcji, mam na myśli sytuację, w której podmiot zostaje niejako postawiony przed tym, czego doświadcza, natomiast nie inicjuje aktu doświadczenia (oczywiście jest to ujęcie skrajnie uproszczone i niedoskonałe, pełniące rolę czysto operacyjną).

35 J. Hugo-Bader *Bomżycha*, s. 382.

Widoczny tutaj dośrodkowy, zdominowany przez zewnątrz tryb doświadczenia, jest symptomem opisywanego wielokrotnie odruchu odrzucenia, wobec którego stoi reporter. Narzucające się otoczenie musi zostać przez niego przyswojone niejako wbrew naturalnym odruchom, dowodzącym eksperymentalnego charakteru metody twórczej. Świadome użytkowanie abiektu jest zresztą nacechowane bogatą tradycją, datowaną już od Nietzschego:

Nie proste odrzucenie, lecz odrzucenie odrzucenia, przewyciężenie wstrętu, zintegrowanie go z ekonomią rozkoszy i poznania stanowi od czasów Nietzschego jądro refleksji nad wstrętem.³⁶

Hugo-Bader wpisuje się w powyższy model, podejmując wewnętrzną walkę między odrzuceniem tego, co wstrętne, a jego poznaniem i afirmacją, pozwalającą na dotknięcie istoty opisywanego zjawiska. Wszystko to ma prowadzić do zmniejszania dystansu między podmiotem percypującym a obcym otoczeniem oraz do redukcji poziomu mediatyzacji tekstu, który o nim traktuje. Dowodem zasadności stawianych wyżej tez jest jedna z wypowiedzi autora:

Gdy piszę o bezdomnych, to, oczywiście, tylko próbuję wejść w ich skórę. By wejść bardziej, nie wracałem do domu przez kilka dni. I mieszałem z Piotrusiami na klatce schodowej. Wszystko po to, by poczuć ten zapach. Jak ja mam go opisać, jeśli nie przemieszkam nocy w tym zapachu³⁷?

W jej kontekście zarówno zastrzeżenie: „tylko próbuję”, jak i nakierowanie na zmysły inne niż wzrok³⁸ (w tym wypadku węch), prowadzą odbiorcę wprost ku proponowanej w niniejszym szkicu interpretacji.

Choć trudno dowieść tezy, jakoby wstręt miał być szczególnie uniwersalną kategorią interpretacyjną w przypadku utworów reprezentujących skonkretyzowany gatunek (znacznie częściej jest on stosowany jako rama

³⁶ W. Menninghaus *Wstręt...*, s. 18.

³⁷ *Kij wam w oko*, z Jackiem Hugo-Baderem rozmawia Mariusz Kowalczyk, „Press” 2010 nr 3, s. 24.

³⁸ Na temat kryzysu władzy wzroku w nowoczesności zob. przede wszystkim: M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004.

lekturowa dla dorobku konkretnych twórców, np. de Sada, Kafki, Bataille'a, Bretona, Sartre'a czy – współcześnie – artystów wpisujących się w nurt *abject art*), to przypadek Jacka Hugo-Badera wydaje się szczególny. Zastosowanie owej kategorii do analizy jego reportażu wpisuje się w dominujący w dzisiejszej humanistyce nurt rezygnacji z apriorycznych metodologii na rzecz konstruowania określonych perspektyw w zależności od potrzeb danego tekstu, przy jednoczesnym wykorzystywaniu dostępnych narzędzi teoretycznych. Wybór prezentowanej w niniejszym szkicu metody lekturowej podyktowany jest więc występowaniem stosunkowo czytelnych, a tym samym legitymizujących ją sygnałów tekstowych. Być może wobec toczących się dziś dyskusji na temat prawdy i fikcji w reportażu, demaskowania kulturowego tabu w mediach czy granic między dziennikarstwem a literaturą, proponowany sposób lektury wskaże na nieprzetarte dotychczas szlaki interpretacyjne, pokazując, że odpowiedź na powracające w debatach pytania nie zawsze może być kwestią odgórnie narzuconej reguły, lecz specyfiki danego tekstu.

Abstract

Mateusz Zimnoch

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Disgust as a Place of Truth: Transgressive Experience of the Abject in Jacek Hugo-Bader's Reportage Bomżycha

This article deals with the problem of truth in Jacek Hugo-Bader's Reportage 'Bomżycha' [*Bomżychka* is the female form of *bomzh*, a homeless person; *bomzh* is an acronym for *bez opredelyonnogo mesta zhitelstva* – 'with no fixed place of abode'] in relation to the category of disgust. The notion of truth is key to the study of factographical texts (creative non-fiction), but it is rarely examined through categories outside the definition of correspondence. Meanwhile, the notion of disgust, understood as an anthropological category, easily inscribes itself into the character of factographical texts on themes that are placed under a social taboo. Hugo-Bader's work belongs to this model, as it engages in the inner struggle between the drive to reject something disgusting and the drive to get to know and affirm it – a struggle that allows to touch the essence of the phenomenon described. This procedure aims to minimize the distance between the perceiving subject and the foreign surrounding, and to reduce the level of mediation in the reportage text.

Keywords

disgust, truth, reportage, Jacek Hugo-Bader, abject, postmodernism