

Spojrzenie reportera a spojrzenie fotografa. O tomie *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana i Grzegorza Wełnickiego

STRESZCZENIE

Autorka opisuje, nie omawiany dotąd szeroko, tom reportażu Wojciecha Tochmana, do których fotografie zrobił Grzegorz Wełnicki. Konfrontuje więc dwa różne spojrzenia na problem biedy i tzw. wycieczek True Manila organizowanych na Filipinach. W artykule podkreślona została także rola zdjęcia w reportażu. Autorka odwołuje się przy tym do znanej teorii Rolanda Barthesa, mówiącej o punctum i studium zdjęcia. W tekście uwypuklona została i inna cecha tomu *Eli, Eli*, jest to bowiem również reportaż autotematyczny, swoisty metareportaż. Autorka pisze także o dylematach moralnych towarzyszących pracy reportażysty i fotografa.

SŁOWA KLUCZOWE: reportaż, fotografia, True Manila, faktografia

W tomie reportażu Wojciecha Tochmana (premiera miała miejsce 9 października 2013 roku), zatytułowanym *Eli, Eli* a opisującym Filipiny, znajdziemy mnóstwo zdjęć. Ich autorem jest młody fotograf – rocznik 1986 – Grzegorz Wełnicki, który po śmierci ojca wyjechał na Filipiny i zamieszkał u kobiety, która „staje się drzewem”¹. Kilka zdjęć owej kobiety – Josephine Vergary – możemy obejrzeć w omawianej książce. To jej zdjęcie Mariusz Szczygieł, jeden z szefów „Dużego Formatu”, wysłał Tochmanowi z tekstem „Niechętnie bym to wypuścił do innej gazety. To materiał na Pulitzera” (s. 129). Autor *Jakbyś kamień jadła* natychmiast skontaktował się z Moniką Sznajderman, szefową wydawnictwa Czarne i tak narodził się pomysł na tę niezwykłą książkę. Vilém Flusser pisał bowiem, iż „fotografie są wszechobecne: w albumach, gazetach, książkach, na witrynach, plakatach, reklamówkach, opakowaniach”², a „dla osoby, która naiwnie spogląda na fotografie, oznaczają one coś zupełnie innego, a mianowicie stany rzeczy przychodzące ze świata i odcisnięte na powierzchni. Dla tej osoby fotografie przedstawiają świat sam w sobie”³.

* dr; Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wyższej Szkoły Humanitas.

¹ W. Tochman, G. Wełnicki, *Eli, Eli*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2013, s. 129. Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania. Numery stron podaję bezpośrednio w tekście.

² V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, wstęp P. Zawojki, przeł. J. Maniecki, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2004, s. 43.

³ Tamże.

Wynalezienie fotografii, czyli specyficznego sposobu rysowania światłem⁴, stało się poniekąd spełnieniem odwiecznego pragnienia ludzkości, które Faust z dramatu Johanna Wolfganga Goethego wyraził słowami „chwilo, trwaj!”. Zdjęcie staje się „wiecznym teraz”, gdyż ze sfotografowaną osobą mamy kontakt poza czasem i przestrzenią. Susan Sontag napisała, że fotografie „zamieniają przeszłość w przedmiot czułego rozmarzenia”⁵. A zatem można powiedzieć, iż stanowią swoistą anihilację chwili⁶. Warto jednakże pamiętać, że nie stają się one zapisem rzeczywistej przeszłości, ale raczej wyobrażeniem o owej rzeczywistości. Marianna Michałowska pyta:

Jaki czas rozpoznamy na znajdującym się przed nami zdjęciu? Czy *dzisiejszy*, kiedy patrzymy na kawałek papieru fotograficznego? Czy też czas *kiedys*? Nie wiemy, kiedy dane zdjęcie zostało zrobione, w nieokreślonym *kiedys*, jakiegoś dnia. Jeśli zaś nie możemy określić *kiedys*, to nie wiemy również, czym jest *teraz* (podkr. – M.M.)⁷.

Często „oglądanie zdjęć zamienia się w przechadzkę po ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach, gdzie nigdy nie wiadomo, dokąd się trafi”⁸. W *Eli, Eli* trafiamy na Filipiny, a konkretnie do Manili. Widzimy życie ludzi w Onyksie – najbiedniejszej i najmroczniejszej z dzielnic miasta, oglądamy zdjęcia rodzin mieszkających na cmentarzach, dzieci spędzających dzieciństwo w szafie albo bawiących się ludzkimi szczątkami, „kobietę-drzewo” upozowaną na *Dziewczynę z perłą* Johannesesa Vermeera.

Fotografii jest w tomie siedemnaście (nie licząc okładki). Wszystkie właściwie są potwierdzenie klasycznej już teorii Rolanda Barthesa, dotyczącej *punctum*, czyli jakiegoś szczegółu przyciągającego uwagę oraz *studium*, czyli dociekliwości – tego, co odczuwamy

⁴ Słowo „fotografia” pochodzi z greckiego *phōs* – ‘światło’ oraz *gráphō* – ‘piszę’, *graphein* – ‘rysować, pisać’. Oznacza zatem swoiste „rysowanie za pomocą światła”. Termin ten wprowadził J. Herschel na określenie procesu dagerotypii stworzonej przez Williama Henry’ego F. Talbota w 1839 roku.

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wyd. Karakter, Warszawa 1986, s. 70.

⁶ „Zastanówmy się najpierw, dlaczego w przypadku fotografii nie możemy mówić o całkowitej prezentacji. Przypomnijmy, iż Husserlowskie wypełnienie sensu wymaga ujawnienia całości – rzeczy samej. Tymczasem fotografia pokazuje zawsze i jedynie fragmenty, ułamki. Po drugie, aby doświadczyć całości, powinno się zobaczyć, być tam i widzieć, jak całość się wypełnia. Fotografia dąży do punktu, który Husserl nazywa źródłowym (czyli do momentu doświadczenia). Ponieważ jednak jest zapośredniczona podwójnie: poprzez maszynę i obraz, im bardziej zbliża się do tego punktu (pokazując coś, co bierzemy za przeszłość), tym szybciej źródłowe doświadczenie jej umyka (bo przeszłość nie może stać się terażniejszością). Czy to nie paradoks? Fotografia, którą tylokrotnie oskarżano o *zamrażanie obrazu*, ujawnia tu zatem szczególną właściwość. Podobnie jak pismo w interpretacji Derridy posiada przeciwstawne własności *farmakonu*: zatrzymując czas, nie pokazuje jednego tylko momentu. Przyjmując, że czas w ludzkim doświadczeniu świata oznacza niejednokrotnie to samo, co pamięć, można wyrazić to inaczej: zdjęcie, zatrzymując pamięć, jednocześnie ją unicestwia” [podkr. – M.M.]. M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s. 199-200.

⁷ Tamże, s. 200.

⁸ *Kontury fotografii*. Z B. Mytych-Forajter i W. Forajterem rozmawia P. Bogalecki, „artPAPIER” 2007, nr 24.

wobec zdjęcia. *Punctum* elektryzuje, uderza oglądającego, nigdy nie jest kodowane, jest „jakimś konkretnym przedmiotem. Ale przytoczyć przykłady *punctum* to znaczy w pewnym sensie *odstąpić się* (podkr. – R.B.)”⁹. „*Punctum* jest więc rodzajem czegoś subtelnego spoza kadru, tak jakby obraz przerzucał pożądanie poza to, co sam pozwala widzieć. Nie tylko w stronę reszty nagości, nie tylko do fanatyzmu jakiegoś działania, ale do absolutnej doskonałości istoty, do połączonych ducha i ciała”¹⁰.

Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem [...], coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem. Światło, chociaż niedotykalne, jest tutaj środowiskiem cielesnym, skórą, którą dzielę z tym lub z tą, która była fotografowana¹¹.

Tyle tylko, że zdjęcia nie ułatwiają dostępu do rzeczywistości, ale do jej obrazu. Na fotografii Josephine (s. 116, zdjęcie to znalazło się również na okładce „Wysokim Obcasów” z 12 października 2013 roku) *punctum* stanowi bez wątpienia perła. To ona przykuwa wzrok, na chwilę odwracając uwagę od innych „pereł” – czarnych purchli, którymi pokryte jest całe ciało kobiety. Fotografie tę można różnie interpretować, niektórzy – jak między innymi Dorota Wodecka – zarzucają jej efekciarstwo, twierdząc, że tak działa wpisywanie Ate Jo (Siostry Jo, tak mówią na nią mieszkańcy Onyksu) „w nasz kulturowy kanon piękna”¹², w końcu kobieta z obrazu Vermeera jest ideałem piękna, urody, delikatności. Dla innych zdjęcia Josephine są „piękne, wysmakowane. Wzruszające. Pełne szacunku [...] I upozowane, często w sposób wręcz ostentacyjny [...]”, ale dzięki temu „nawet wynaturzone kalectwo zyskuje na nich wartość estetyczną”¹³. Prawda zdjęcia zawarta jest więc zawsze w umyśle fotografa, ale jego kontekst potrafi zmienić tylko oglądający¹⁴. Dla jednego Josephine jest piękna, dla innych – odrażająca. Fotografia ta została jednak zrobiona właśnie dla niej, dla Ate Jo. Pierwszy raz w życiu mogła pozować do zdjęcia, mogła się ładnie ubrać, poczuć się jak kobieta, jak piękna kobieta, przez chwilę stała się modelką. Ma do tego prawo, choroba nie może jej tego prawa odebrać – podkreślają autorzy *Eli, Eli*. O jej radości, poczuciu spełnienia,

⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 77.

¹⁰ Tamże, s. 102.

¹¹ Tamże, s. 136-137.

¹² *Josephine z perłą*. Z W. Tochmanem rozmawia D. Wodecka, „Wysokie Obcasy” 2013, nr 41 (z dn. 12.10.), s. 26.

¹³ K. Dunin, *Lagodne, postkolonialne safari*, „Krytyka Polityczna”, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20131017/dunin-lagodne-postkolonialne-safari>, [dostęp on line z dn. 17.10.2013].

¹⁴ M. Michałowska, *Między chwilą a trwaniem – o fotografii, duszy i diable*, www.galeriaszara.pl/?p=p_194, [dostęp on line z dn. 5.03.2008]. Zob. także: Zob. F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter i W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.

gdy dostała powiększoną fotografię, również przeczytamy na końcu książki. Jedno jest jednak pewne, jak pisał Walter Benjamin, fotografia nie tylko anihiluje chwilę, ale również „nasiąka” czasem i konkretnością fotografowanych osób¹⁵. Zdjęcia „kobiety-drzewa” zapadają więc w pamięć mocniej niż najbardziej poruszający film dokumentalny¹⁶. W sumie w książce są trzy fotografie kobiety (w „Wysokich Obcasach” jest jeszcze jedno zdjęcie – Josephine śpiewająca, ma bowiem podobno piękny głos). Na pierwszej Jo jest razem z matką nad brzegiem morza, stoi po kostki zanurzona w wodzie, z pięknym uśmiechem na zniekształconej twarzy (s. 6–7). Znowu pierwszy raz. Pierwszy raz nad morzem. Na drugim widzimy tylko stopę kobiety (s. 70–71), potwornie przerośniętą, pokrytą purchlami. Właściwie na pierwszy rzut oka nie widać, że to w ogóle stopa. Przypomina nieco obrazki z filmu Davida Lyncha *Człowiek Słoń*. Po co robić takie zdjęcie? – można by zapytać. Welnicki twierdzi, broniąc siebie i zdjęcia, że „ta stopa jest właśnie pokazana w sposób packhotowy, produktowy, by zmusić widza do zauważenia jej i do analizy. Nie uciekniemy wzrokiem”¹⁷. Musimy patrzeć, by zrozumieć. Musimy patrzeć, by zauważyć. Od pięty zresztą wszystko się zaczęło, bo tam wyrósł pierwszy pęcherz, pierwsza purchla.

Jednakże fotografie w *Eli, Eli* stanowią także swoisty rodzaj pamięci Tochmana i Welnickiego, mają widza uwrażliwić. Są pseudoobecnością – albo inaczej mówiąc, wrażeniem obecności – i świadectwem nieobecności jednocześnie. To

cieniutka warstwa przestrzeni i czasu [...]. Aparat fotograficzny atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Jest to wizja świata zaprzeczająca wzajemnym związkom i ciągłości, otaczająca każdą chwilę nimbem tajemniczości. Każda fotografia jest wieloznaczna: zobaczyć na niej coś – to znaczy znaleźć potencjalny przedmiot fascynacji¹⁸.

Welnicki jest bez wątplenia zafascynowany fotografowanymi osobami. Poznaje ich, próbuje zrozumieć, żyć jak oni, wśród nich, dopiero potem naciska przycisk migawki.

¹⁵ Zob. W. Benjamin, *Mala historia fotografii*. W: *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975. Por. T. Kaliściak, *Fotografia a pożądanie – przyczynek do psychoanalitycznego ujęcia fotografii*, www.lacan.pl, dostęp on line z dn. 4.03.2008 r. W tekście tym aura sfotografowanego, czyli dal dzieląca oglądającego od obiektu, porównana zostaje do „obiekta a” w rozumieniu Lacanowskim – częściowego przedmiotu pożądania, który w rzeczywistości okazuje się niedostępny, nieosiągalny, niewyraźny i niemożliwy do przedstawienia.

¹⁶ Zob. S. Sontag, *O fotografii...*, s. 21. Por. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007.

¹⁷ *Jedyne, co potrafię, to robić zdjęcia, więc krzyczę dzięki temu medium*. Z G. Welnickim rozmawia L. Raś, http://www.wiadomosci24.pl/arttykul/grzegorz_welnicki_jedyne_co_potrafię_to_robić_zdjecia_więc_krzyczę_dzięki_temu_medium_287717.html [dostęp on line z dn. 15.11.2013].

¹⁸ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 26.

Będąc w Manili, Tochman i Wełnicki zdecydowali się wziąć udział w swoistym „show” o nazwie True Manila. To specjalna wycieczka dla białych turystów do najbardziej niebezpiecznych slumsów Onyksu, organizowana przez niejakiego Edwina N. Turyści spacerują loobanami, czyli wąskimi chodnikami mokrymi od uryny, ciemnymi, brudnymi, zadaszonymi labiryntami i „ogłądają biedaków, tak jak ogłąda się nosorożce na safari albo dzikie koty”¹⁹, niczym w ludzkim zoo, jakby postkolonialne relacje dalej istniały. „True Manila polega [...] na patrzeniu. Pstryk! Pstryk! Dostajemy od Edwina po kilka torebek z ryżem i ruszamy między nędzarzy” (s. 18). True Manila ma nawet swój profil na Facebooku. Na dzień 24 listopada 2013 roku lubi go 3028 osób z całego świata. Biali turyści w ray banach i z drogimi aparatami robią zdjęcia nagich, chorych dzieci, każąc im pozować za coś do jedzenia lub nędzną monetę. Tochman pyta więc o etykę robienia tego typu fotografii i etykę pracy fotoreportera jednocześnie.

Przyjrzyjmy się zatem na przykład fotografiom dzieci. Mały nagi chłopczyk leży na jakiejś dziwnej kracie, która okazuje się półką ze starej lodówki, spod kraty wygląda mała dziewczynka (s. 12–13). To Pia i Buboy – rodzeństwo w wieku trzech i dwóch lat. Z boku zdjęcia widzimy jeszcze *punctum*, kawałek dłoni prababci dzieci, która – mimo że ma prawie osiemdziesiąt lat – opiekuje się nimi zamiast matki narkomanki. Dzieci mieszkają w szafie, są chore²⁰.

S’il vous plaît – nad jeszcze dychającym szkieletem nieokreślonej płci Francuz wciąż myśli, że cały świat jest frankofoński.

Tome! – nad długowłosym mężczyzną turystka z Madrytu wierzy, że ponad sto lat po odejściu Hiszpanów jej słowa są tu zrozumiałe.

Bitte schön! – Niemiec, ten to już przesadza.

Here you are – Anglik ma komfort, bo nikt już się nie zastanawia, dlaczego jego językiem porozumiewa się świat.

Spójrz na te małpki – mówi blondyn do blondyna. – Czekają na jedzenie.

Pia i Buboy. Siedzą nieruchomo na skrzynce przed swoim domem-szafą. W skrzynce cztery kury, jedyne źródło ich utrzymania: za jajko można kupić ryż. Ktoś wyciąga banana, małpki przecież lubią banany. Babcia obiera owoc, dzieli na pół i podaje dzieciom. Już wiemy, że nie ma tu matki ani ojca. Nikt o nic więcej nie pyta. I nikt nie widzi, jak dziewczynce nagle okrągłej oczy. Są coraz większe i większe. Każdy koncentruje się na swoim aparacie, iPhone. Każdy chce złapać ostatnie tego dnia światło. Babcia ślepa, my ślepi, tylko

¹⁹ *Po naszymu: Pies cię trąca!* Z W. Tochmanem rozmawia A. Sowińska, „Dwutygodnik” 2013, nr 17, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4788-po-naszemu-pies-cie-tracal.html> [dostęp on line z dn. 15.10.2013].

²⁰ Dzięki zbiorce pieniędzy zorganizowanej przez Tochmana i Wełnickiego udało się postawić dzieciom nowy dom, część pieniędzy przeznaczyć na ich leczenie, a także zrobić nowy dach w domu Josephine.

Edwin widzi, co się dzieje: łapie dziewczynkę gwałtownie i obraca ją do góry nogami. Pia się dusi. I wypłukuje calutką połówkę banana Edwinowi na dłoń. Umie połykać, ale nie umie gryźć. Kto by się spodziewał!

Idziemy dalej!

(s. 18)

Dzieci są niezwykle wdzięcznymi modelami. Garną się do białych turystów, pragnąc chwili uwagi. Ci przytulają je na tyle długo, by współtowarzysze mogli „cyknąć sweet focie na fejsa”. I tyle. Idą dalej. „Bieda widziana z bliska. Ale przez szybę. Dosłownie i w przenośni. To szkło iPada. Pia już na facebooku, i Buboy, i czuwająca dłoń babci. True Manila! Udostępnij! Skomentuj! Lubię to!” (s. 21).

Na kolejnym zdjęciu widzimy nagiego chłopczyka leżącego na nagrobku pod krzyżem z głową Jezusa (s. 22). Obok puste słoiki, po zupie czy innych przetworach. Dziecko jest w swoim domu, bo wraz z rodziną mieszka na cmentarzu w Makati²¹. Na innej fotografii widzimy młodą parę – Fernanda i Maribel (s. 32–33) – oni też mieszkają na cmentarzu, Fernando pracuje w junk shopie – handluje śmieciami. Tak jak trzynastoletni Christian de Leon (s. 90), który wie, jak się ustawić, by wyszło idealne zdjęcie. Wełnickiemu pozuje niczym mały Hamlet, choć pojęcia nie ma, kim był duński książę. Christian trzyma bowiem w ręku ludzką czaszkę, i to z resztkami włosów.

Fotograf się waha: upomnieć dzieciaka czy robić zdjęcia dalej? Migawka [...] Nagle [dziecko – przyp. M.B.] wrywa ząb z górnej żuchwy i efektownie pstryka nim z palców. Tego, kurwa, chcecie? Pieprzy zakazy starych. Trzyma brudną czaszkę z włosami. Niczego się nie boi. Ani mar cmentarnych, ani trupiej zarazy. Sra na nie codziennie pod murem, szcza gdzie popadnie, czego ma się bać?

Może na coś liczy?

Może na nic. Cieszy się tym, w czym bierze udział?

Fotograf i pomocnik są zadowoleni, jest zdjęcie! Christian odkłada czaszkę. Szuka mydła. Szoruje dłonie. Palec za palcem, minuta za minutą. Oplukuje ręce, wylewa z miednicy brudy, nalewa czystą wodę, znowu mydli palce. I fotografowi każe się myć. Pilnuje, by zrobił to dokładnie. Zmienia mu wodę. Bez uśmiechu, jakby wiedział, że tego, co zrobił, nie zmyje nigdy.

(s. 94)

I jeszcze jedna fotografia (s. 40). „Powód zdjęcia: blizna na ciele dziecka” (s. 41). To mały nagi chłopczyk, Rogellio Liantada, który „patrzy [...] prosto w obiektyw: dumnie, bez uśmiechu, samotnie. O tę samotność panu chodziło? Lekkie doświetlenie z prawej. Gotowe.

²¹ Filmowy reportaż o filipińskich rodzinach mieszkających na cmentarzach nakręciła Martyna Wojciechowska w cyklu *Kobieta na krańcach świata*.

Wszystko trwa dwadzieścia minut. Good boy! Jest wolny. Wybiega na ulicę. Dobre zdjęcie” (s. 45).

Zdjęcia Grzegorza Wełnickiego porażają. Mimo młodego wieku, fotograf ma już na koncie liczne znaczące nagrody, by wspomnieć o pierwszym miejscu za reportaż *Into the Wild* (kategoria „Ludzie”) w konkursie Newsreportaż organizowanym przez Newsweek Polish Photo Contest w 2009 roku czy drugim miejscu w konkursie BZ WBK Press Foto za zdjęcie *Adapt 2 Evolve* (kategoria „Portrety”) w 2012 roku. Miał też liczne wystawy, między innymi: *Śniłem sen o wolności* w Krakowie, *Angel Dreams* w Łodzi i Warszawie, *Tribute to polish fashion* w Warszawie czy właśnie *Eli, Eli* w warszawskim Faktycznym Domu Kultury w 2013 roku. Jego zdjęcia można oglądać również na stronie internetowej pod adresem grzegorzwełnicki.com. W listopadzie 2013 roku wziął udział w spotkaniu poświęconym właśnie etyce pracy fotoreportera²². Mówił potem w wywiadzie udzielonym Lidii Raś: „jedyne, co potrafię, to robić zdjęcia, więc krzyczę dzięki temu medium”²³. I rzeczywiście, zdjęcia Wełnickiego są krzykiem, ale nie krzykiem rozpacz. Są wołaniem o uwagę, o empatię, o włączenie emocji, przewartościowanie wartości wobec prawdy, wobec *non-fiction*. Są prośbą o zobaczenie, a nie tylko patrzenie, bo sam Wełnicki widzi, a nie tylko patrzy.

Mój projekt jest połączeniem kilku rodzajów fotografii. Nie jest to reportaż, nie jest to też czysty dokument. Jest za to trochę fotografii artystycznej, inscenizowanej, portretu klasycznego. Takie różnorodne zdjęcia są potrzebne, by scalić zdarzenia w jedną opowieść. Owszem, robię ukłon w stronę reportażu zdjęciem, które książkę otwiera, czyli panoramą Onyksu, by określić miejsce akcji. Ale nawet to zdjęcie jest utrzymane w specyficznym klimacie. Dzięki flarze wpadającej w obiektyw, zdjęcie jest miękkie, ciepłe, przyjemne i właściwie nie do końca wiemy, w jaki świat nas wprowadzi. Razem z Tochmanem dawkujemy emocje. Staraliśmy się układać te zdjęcia tak, by bardzo mocne obrazy przeplatały się z pięknie łagodnymi, takimi jak choćby zdjęcie Josephine z mamą w morzu. Nie chcieliśmy przypinać widza do ściany, ale chcieliśmy wywołać emocje²⁴.

Kolejną wielką zaletą prac Wełnickiego jest autentyzm i brak przymusu. Sam przyznaje, że na przykład w ciągu dwóch lat spędzonych na Filipinach, zrobił tylko osiemnaście zdjęć. Nie czuje bowiem przymusu ich robienia. Woli rozmawiać z ludźmi, poznawać ich historie, ich obyczaje, kulturę, wartości. Wspólnie ze swoimi bohaterami decyduje o zrobieniu zdjęcia. Dzięki temu, jego prace są bardziej autentyczne i zmuszające do

²² Spotkanie odbyło się 9 listopada w Collegium Artis. Wziął w nim udział Wełnicki oraz Wojciech Grzędziński. Odbył się wówczas także i pokaz filmu *War Photographer*.

²³ *Jedyne, co potrafię, to robić zdjęcia...*

²⁴ Tamże.

refleksji. Jak napisała Susan Sontag, „zbierać fotografie – to zbierać świat”²⁵. Grzegorz Welnicki gromadzi historie, by pokazać je innym. Jeden świat pokazuje w innym świecie, mimo że to ten sam świat.

Zdjęcia uzupełniane są tekstem Tochmana, uznanego już reportażysty, autora takich prac jak między innymi: *Jakbyś kamień jadła* (o Bośni), *Córeńka* (o poszukiwaniach dziennikarki „Gazety Wyborczej”, Beaty Pawlak, po ataku terrorystycznym na Bali) czy *Dzisiaj narysujemy śmierć* (o ludobójstwie w Rwandzie). Był także dwukrotnym finalistą Nagrody Literackiej Nike (w 2001 i 2004 roku), zwycięzcą Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych „Książka Jesieni 2007”, otrzymał również nominację do nagrody im. Dariusza Fikusa (2002) oraz do MediaTORów 2009 w kategorii AuTORytet. Razem z Mariuszem Szczygłem i Pawłem Goźlińskim założył Instytut Reportażu, w którym wyklada w Polskiej Szkole Reportażu.

Eli, Eli jest jednakże tomem niezwykłym w dorobku Tochmana, bo tomem autotematycznym, jest metareportażem²⁶. W „Książkach w Tygodniku”, dodatku do „Tygodnika Powszechnego”, Małgorzata Szczurek napisała, że Tochman dokonuje tu symbolicznego zabójstwa gatunku. Tego gatunku, który niegdyś krytyka literacka nazywała „bękartem literatury pięknej i brukowej popołudniówki”. „Bez reportażowania, tzn. bez gromadzenia (dla opracowanego podmiotu) merytorycznie ważnego materiału, nie ma mowy o duchowym opracowaniu jakiegoś tematu [...] Każdy pisarz, także nierealista, potrzebuje studiów środowiska, a każde studium środowiska jest reportażem”²⁷. Tym razem autor *Bóg zapłać* pokazuje, w jaki sposób pisze, w jaki sposób dokumentuje, jak pracuje. Jego teksty w

²⁵S. Sontag, *O fotografii...*, s. 7.

²⁶ O cechach reportażu jako gatunku pisał m.in. K. Wolny-Zmorzyński, wyróżniając: „1. Wybór aktualnego, ważkiego tematu – problemu, sprawy, a w odniesieniu do historycznych tematów odkrycie nowych dokumentów rzucających światło na przedstawione wydarzenia; 2. proces zbierania materiałów – dokumentów, ustalenie faktów, spotkania z ludźmi w terenie, w ich środowisku lub organizowanie spotkań z nimi w naturalnym środowisku reportera; 3. literacka forma opracowania zebranych dokumentów (ustalonych faktów), owa literacka forma zawiera w sobie następujące elementy: stosowanie środków artystycznych właściwych dla wypowiedzi literackiej, zachowanie klimatu i kolorytu sprawy w celu odtworzenia atmosfery specyficznej dla danego środowiska, wzięcie pod uwagę argumentów obu stron spornych i wydobywanie ich przy pomocy form podawczych: dialogów, monologów, relacji, prezentacji, przytaczania sądów, opinii, głosów w dyskusji, itp., cytowanie materiału dokumentalnego (dowodowego), charakterystyka postaci (portret), charakterystyka środowiska społecznego, naturalnego, kolorytu miejsca i czasu (czasoprzestrzeń), wplatanie małych form literackich – tekstów w tekście (opowiadań, gawęd, pieśni, przysłów, itp.), włączenie tekstów dokumentalnych, fragmentów listów, dzienników, pamiętników, akt urzędowych, sprawozdań, itp., relacja reportera jako obserwatora, uczestnika wydarzeń, świadka, czy rekonstruktora ich przebiegu, opis podróży, sytuacji, oddanie autentycznego klimatu spotkania, zrelacjonowanie i prezentacja rozmowy lub na jej podstawie historii wydarzeń i ich skutków, ewentualny komentarz (niekonieczny, bo sam układ materiału i dialogi powinny wystarczająco oddać klimat przedstawianej sprawy i oczywistość racji spornych stron”. Zob. K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać?* Wyd. Fosse, Rzeszów 1996, s. 32-33.

²⁷ E. E. Kisch, *Wesen des Reporters*, „Das Literarische Echo” 1918, nr 8. Cyt. za: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie: teoria, praktyka, język*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 57.

Eli, Eli są niczym reporterskie eseje, ale to także ekfrazy stanowiące podpisy do zdjęć. Autorzy mieli bowiem pewien układ, Tochman nie wypowiadał się na temat fotografii w trakcie ich robienia, a Welnicki nie ingerował w teksty, mimo że część z nich dotyczy go bezpośrednio. Dzięki takiemu podziałowi obowiązków dostajemy spójną całość, gdyż teksty wpływają na odbiór zdjęć, a zdjęcia na zrozumienie tekstów.

Reporter musi być zainteresowany ludzkimi historiami. Musi patrzeć i słuchać jak fotograf. Tyle tylko, że może coś zmienić, choćby imiona bohaterów, lepi ich życie, składa z opowiedzianych fragmentów, scala. Fotograf pokazuje czystą prawdę, bo twarzy na zdjęciach zmienić nie może, ale historię opowiadają tu sami sfotografowani ludzie – swoimi bliznami, minami, pozami, oczami.

W zawód reportera wpisana jest zdrada, powiada Wojciech Jagielski w *Nocnych wędrowcach*²⁸. „Czytelnicy lubią w reporterach widzieć zbawców świata. Reporterzy zwykle nie sprzeciwiają się tym wyobrażeniom: zło trzeba nazywać po imieniu, mówią, zło trzeba piętnować, pokazując zło, pomagamy ludziom!” (s. 114) – pisze Tochman, zastanawiając się nad moralnością płacenia za usłyszane historie, za odkryte opowieści. Uważa, że reporter – jako autor *non-fiction* – kolonizuje dusze swych bohaterów, by odebrać im to, co najcenniejsze – ich *life story*. Warto jednak zauważyć, że słowo „fikcja” pochodzi od łacińskiego czasownika „fingere” oznaczającego tyle co „formować, tworzyć”, a słowo „informacja” zaś od łacińskiego „informare”, czyli „nadawać czemuś kształt”. Pisarstwo *non-fiction* można by więc potraktować oczywiście jako przede wszystkim formowanie faktów, ale także nadawanie im sensu również w literackim, a więc fikcyjnym, wymiarze. Prawdziwy reporter działa bowiem przede wszystkim intencjonalnie. Jest przy tym

[...] niewolnikiem ludzi, może zrobić tylko tyle, na ile mu ludzie pozwolą. Reporter jest kompletnie ubezwłasnowolniony. Bo jeżeli się z kimś spotykam i wiem, że będę rozmawiał z tym człowiekiem tylko godzinę w życiu [...], to muszę mieć świadomość, że jestem na niego skazany. Powie tylko tyle, ile zechce mi powiedzieć. Wiem, że sukces zależy od sposobu, w jaki nawiążę kontakt²⁹.

Tochman krytykuje samego siebie, Welnickiego, zawód reportera, zawód fotografa. Podważa sens ich pracy, bycia na Filipinach, w Manili, ale jest to krytyka niezwykle konstruktywna. Tochman draży to, co pokazują zdjęcia, to, co widzi na loobanach, to, co słyszy od mieszkańców Onyksu. Często zastanawia się, co da tym ludziom ich uwaga, albo

²⁸ Zob. W. Jagielski, *Nocni wędrowcy*, W.A.B., Warszawa 2009.

²⁹ R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, wybór i wstęp K. Strączek, Wyd. Znak, Kraków 2003, s. 59-60.

raczej, jak ich uwaga może im zaszkodzić. Na przykład przez jedno ze zdjęć (s. 86), Chińczyk Mariano, stracił dach nad głową. Przez zdjęcie czy raczej „przez fotografa, który je zrobił. I przez tego jego kolegę, co mu trzyma ledowe lampy, ciągle pyta i strzyże uszami”? (s. 88) – pyta retorycznie Tochman.

Dylematów moralnych jest w *Eli, Eli* bardzo dużo. Ale i dużo jest ich w zawodzie reportera. Wszyscy znamy na przykład historię Kevina Cartera. Jego zdjęcie, na którym sęp skrada się za głodującym i umierającym dzieckiem, oglądał cały świat. Sudańska dziewczynka szła do punktu żywnościowego, była przerażająco wychudzona, widać jej było żebra i nieproporcjonalnie dużą główkę. W pewnym momencie przykucnęła na środku wypalanej słońcem łąki, za nią skradał się sęp. Carter z aparatem przy twarzy czekał aż sęp, szykując się do ataku, rozłoży skrzydła. Po dwudziestu minutach nie wytrzymał napięcia i zrobił mniej efektowną fotografię, niż planował. Działo się to 11 marca 1993 roku. Fotografia została opublikowana, od razu pojawiły się pytania, dlaczego nie odgonił ptaka od razu, co stało się z dziewczynką – fotograf twierdził, że przegonił ptaka, a dziecko poszło dalej. Ponad rok później, w maju 1994 roku, za fotografię dziewczynki z Sudanu i sępa Carter otrzymał nagrodę Pulitzera. Jednak 27 lipca 1994 roku ciało Cartera odnaleziono w jego *pick-upie*. Popułnił samobójstwo, zatruwając się toksycznymi gazami. Miał 33 lata, osierocił córkę. Napisał kilka pożegnalnych słów do rodziny. Właśnie takie aspekty pracy reportera i fotoreportera roztrząsa Tochman. Wie, że w jego zawód, jak w żaden inny, wpisany jest widok ludzkiego cierpienia, na który powinno się uodpornić, jeśli chce się w tym zawodzie przetrwać. Pyta także o to, gdzie przebiega linia, za którą reporter przestaje być obserwatorem akcji i staje się jej uczestnikiem? Kim był Carter? Kim w Manili są Tochman i Welnicki? Owa linia jest bardzo cienka i łatwo ją przekroczyć.

Amerykański psychiatra, Anthony Feinstein, w książce zatytułowanej *Journalists Under Fire: The Psychological Hazards of Covering War* z 2006 roku przedstawił wyniki badań nad psychologicznymi efektami pracy jako reporter wojenny. Według niego, ludzie relacjonujący konflikty, ale także ci opisujący najbiedniejsze regiony świata, bardzo często cierpią na depresję, uzależnienia, napady agresji, retrospekcje, nadmierną czujność, problemy ze snem, nieufność wobec innych. Sam Welnicki przyznaje zresztą w wywiadach, że miewa problemy z zasypianiem i cierpi na koszmary sennie. To jest cena, jaką reportażyści płacą za prawdę, którą chcą pokazać światu. Czytelnik takiej ceny płacić nie musi.

„Ojczy, mój ojczy, czemuś mnie opuścił?”, „*Eli, eli lama sabachtani?*”, od którego wziął się tytuł tomu, było wołaniem ogromnej samotności Jezusa. *Eli, Eli* Wojciecha

Tochmana i Grzegorza Wełnickiego jest wołaniem o uwagę. O nic więcej. Tylko o zwykłą, ludzką uwagę, do której coraz mniej jesteśmy zdolni.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996.
- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, wstęp P. Zawojski, przeł. J. Maniecki, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2004.
- Jagielski W., *Nocni wędrowcy*, W.A.B., Warszawa 2009.
- Joséphine z perłą*. Z W. Tochmanem rozmawia D. Wodecka, „Wysokie Obcasy” 2013, nr 41.
- Kapuściński R., *Autoportret reportera*, wybór i wstęp K. Strączek, Wyd. Znak, Kraków 2003.
- Kontury fotografii*. Z B. Mytych-Forajter i W. Forajterem rozmawia P. Bogalecki, „artPAPIER” 2007, nr 24.
- Michałowska M., *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wyd. Karakter, Warszawa 1986.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter i W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.
- Tochman W., Wełnicki G., *Eli, Eli*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2013.
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie: teoria, praktyka, język*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
- Wolny-Zmorzyński K., *Reportaż – jak go napisać?* Wyd. Fosze, Rzeszów 1996.

THE REPORTER’S LOOKING AND THE PHOTOGRAPHER’S LOOKING.

ABOUT BOOK *ELI, ELI* WRITTEN BY WOJCIECH TOCHMAN AND GRZEGORZ WEŁNICKI

SUMMARY

The author writes about the new book of Wojciech Tochman’s reports for which Grzegorz Wełnicki has made photos. She confronts two different looking on poverty and so called True Manila – excursions organized in Philippines. The role of photo in report has been underlined in the article also. The author appeals for Roland Barthes’s theory about punctum and studium in photo. In the text other feature has been emphasized – *Eli, Eli* is also the report autothematic, is the metareport. The author writes about moral dilemmas in the work of reporter and photographer.

KEY WORDS: report, photo, True Manila, non-fiction,