

## W POSZUKIWANIU AUTENTYCZNEGO – RELACJA POMIĘDZY TEKSTEM A OBRAZEM W REPORTAŻU *ELI, ELI* WOJCIECHA TOCHMANA

PAULINA KICIŃSKA\*

[www.orcid.org/0000-0002-8771-6794](http://www.orcid.org/0000-0002-8771-6794)

Jednym z głównych zadań reportażu jest zaświadczać – o danym miejscu, czasie, czy postaci; zdawać relację, to jest przenieść obraz pewnego wycinka rzeczywistości do wyobraźni czytelnika tak, aby był on ją w stanie ujrzeć i zrozumieć – pojąć w pełni jej cechy i właściwości – odczuć jej naturę. Sposoby na dokonanie tego są różne, tak jak różne są szkoły reportażu. Dawna szkoła reportażu skupiała się na odniesieniu zastanej rzeczywistości do wyobraźni czytelnika uruchamiając wszystkie lokalne konteksty. Z tej metody chętnie korzystał Ryszard Kapuściński, który odwoływał się do świadomości czytelnika poprzez szukanie podobieństw, analogii i punktów stycznych. Pisząc o Afryce nie tylko dotykał tego, co inne i obce, ale także odnajdywał w obcym własne – swojskie. Opisujuąc Luandę, do której zwieziono drewno do budowy skrzyń Kapuściński przywołuje wrażenia zmysłowe bliskie polskiemu czytelnikowi – wspomnienie z „leśniczówki w Borach Tucholskich”<sup>1</sup>, czy unoszący się zapach kawy „jak rankiem na mazurskim campingu”<sup>2</sup>. Dlatego przyrównuje działania wojskowego do sprawdzania inwentarza „w wigilię zniw”<sup>3</sup>. Kapuściński próbując zrozumieć i pokazać specyfikę Afryki odnosi się do europejskiej świadomości i wyobraźni – pokazuje kontrast życia ulicy – w Europie tłum zmierza w określonym celu, w Afryce natomiast zmierza donikąd, snuje się lub beczynnienie stoi<sup>4</sup>. Podobnie pisząc o wspólnotcie – podkreśla, że w Europie to indywidualizm jest wartością, podczas gdy w Afryce wspólnota jest najważniejsza, ponieważ tylko ona pozwala

---

\* Paulina Kicińska – mgr, Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> R. Kapuściński, *Jeszcze dzień życia*, Warszawa 1990, s. 241.

<sup>2</sup> Tamże, s. 286.

<sup>3</sup> Tamże, s. 312.

<sup>4</sup> R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2003, s. 147.

pokonać siły natury<sup>5</sup>. Mieszkańcy Afryki ciągle bowiem walczą z naturą, a warunki panujące na kontynencie określane są przez reportera niejednokrotnie jako piekło<sup>6</sup>. To przyroda, zdaniem autora *Hebanu*, determinuje zachowanie tubylców. Kapuściński uruchamia zasadę absolutnej inności umieszczając w centrum kulturę europejską, której to przeciwstawia inne „obce” kultury. W jego wizji Afrykanie walczą wspólnotowo przeciwko złowrogim siłom przyrody, podczas gdy Europejczycy, pozbawieni takich wyzwań, mogą skupić się na indywidualnym rozwoju. Podział jest jasny – my stoimy po stronie kultury, a oni – obcy po stronie natury. Ten sam sposób objaśniania czytelnikowi zasad nieznanego dla niego świata Kapuściński stosuje podczas opisu Związku Radzieckiego, kiedy to po raz kolejny ujawnia się jego eurocentryzm. Reporter powtarza i wspiera własnymi obserwacjami tezę Bierdiajewa o wpływie cech przestrzeni Rosji na charakter jej mieszkańców. W oparciu o to założenie buduje obraz mentalności typowego „człowieka Wschodu”<sup>7</sup> – uległego, pokornego, który bez pytań i wątpliwości godzi się na swój los, bowiem głównie skupiony jest na sprawach życia codziennego i nieustannej walce z siłami natury<sup>8</sup>. Wielu badaczy odczytuje to spojrzenie na imperium jako orientalistyczne. Max Waldstein orientalizmu w narracji Kapuścińskiego dopatruje się przede wszystkim w fetyszyzacji przyrody i usilnym łączeniu jej cech z cechami narodu oraz w podkreślaniu myślenia magicznego i pustego symbolizmu w opisie lokalnej ludności<sup>9</sup>. Maria Janion w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* nie zaprzecza głównym tezom badacza, jednakże dostrzega przyczynę takiego stanu rzeczy – wynikającą z potrzeby „odwrócenia dotychczas panujących stosunków” między ofiarą okupacji a byłym oprawcą<sup>10</sup>. W podobnym tonie wybrzmiewa krytyka Pawła Zajasa – dostrzega on silne punkty Waldsteinowskiej krytyki i słabość jego oponentów<sup>11</sup> łatwo ulegających autorytetowi etnograficznemu polskiego mistrza reportażu przyjmujących za dobrą monetę zapewnienia autora o prawdziwości i obiektywności swojej relacji<sup>12</sup>. Bo jak nie zaufać reporterowi, który wierzy, że „opisuje świat, który realnie istnieje”<sup>13</sup>?

<sup>5</sup> Tamże, s. 41

<sup>6</sup> Tamże, m.in. s. 53, 132–133, 214.

<sup>7</sup> Sam Kapuściński używa takiego sformułowania – zob. R. Kapuściński, *Imperium*, Warszawa 2016, s. 128 oraz przeciwstawnego „człowiek Zachodu” – Tamże, s. 216.

<sup>8</sup> Zob. Tamże, s. 150, s. 169.

<sup>9</sup> M.K. Waldstein, *Observing Imperium. A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuscinski's Account of Soviet and Post-Soviet Russia*, „Social Identities” 8(3).

<sup>10</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 231.

<sup>11</sup> Mowa przede wszystkim o Chomiuk (zob. A. Chomiuk, „Nowy markiz de Custine” albo historia pewnej manipulacji, „Teksty Drugie” nr 1/2 2006), ale także m.in. o Ewie Domańskiej i Beacie Nowackiej.

<sup>12</sup> P. Zajas, *Zagubieni kosmonauci. Raz jeszcze o „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego i jego krytykach.*, „Teksty Drugie”, nr 3 2010, s. 218–231.

<sup>13</sup> R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Warszawa 2008, s. 53.

Kapuściński wielokrotnie podkreśla na przestrzeni różnych tekstów, że to właśnie świadectwo, przeżycie, bezpośrednie doświadczenie jest tym, co nadaje tekstom autentyczności. Patrzenie na inną rzeczywistość przez pryzmat osobistych wrażeń sprawia, że w tekście ujawnia się miejsce, z którego autor pisze – jego kulturowe i historyczne uwikłania. Korzystanie z wyznaczników miar takich jak Wawel czy dzwon „Zygmunt”<sup>14</sup>, uwidacznia indywidualny rys opowieści zbudowanej na konkretnym doświadczeniu. Co więcej, dzięki takim zabiegom opisywany świat wydawał się bliższy, bardziej realny, możliwy do zrozumienia. Jak zauważa Dorota Korwin-Piotrowska tego typu techniki retoryczne mogą służyć wydobyciu poprzez tekst „prawdy ekspresji”, która to pozwala na „oddanie sensu etycznego, społecznego czy egzystencjalnego opowiadanej historii”<sup>15</sup>. W takim rozumieniu sztuki reporterskiej nie tyle istotne jest samo skupienie się na relacjonowaniu faktów, ale to jak owa relacja zostanie odebrana przez czytelnika. Odejście od wymogu ścisłej faktograficzności niejako wymuszało skupienie na aspektach literackich. Widoczna subiektywizacja opisu wskazuje na źródło przeżycia czyniąc go jednostkowym, lecz jednocześnie tekst wciąż odwołuje się do elementów znanych i dostępnych czytelnikowi, aby ten mógł wyobrazić sobie opisywane elementy świata przedstawionego. Warto za Korwin-Piotrowską zwrócić uwagę na to, że w literaturze faktograficznej istnieje ciągle napięcie pomiędzy tym, co powinno być uwypuklone, a tym, co ukryte, które objawiać się może dwojako – w dążeniu do uzyskania wrażenia realności lub w ciągłym podkreślaniu tekstowego zapośredniczenia<sup>16</sup>. Jednakże obie z dróg są wyrazem tego samego pragnienia – przekazania czytelnikowi prawdy, zaświadczenia o opisywanej rzeczywistości.

Techniki stosowane we współczesnym reportażu znacznie różnią się od tych znanych nam z tekstów Kapuścińskiego. Spojrzenie reportera dziś winno się bowiem zogniskować na opisywanym miejscu i skupić się na oddaniu możliwie prawdziwego obrazu opisywanego wycinka rzeczywistości. Zapotrzebowanie na autentyzm bliskie odczuciom i oczekiwaniom współczesnego turysty<sup>17</sup> wymaga nowych narzędzi opisu i strategii reporterskich. Aby zneutralizować literackość tekstu i podkreślić jego niefikcyjalny charakter reportażyści niejednokrotnie włączają w przestrzeń dzieła różnego typu obrazy – skany dokumentów (zob. np. A. Bikont *My z Jedwabnego*), mapy (zob. np. W. Górecki, *Planeta Kaukaz*, K. Wężyk, *Kanada – ulubiony kraj świata*), fotografie – z archiwów historycznych (zob. np. M. Łuszczyna, *Mała zbrodnia. Polskie obozy koncentracyjne*, M. Szczygieł, *Niedziela, która zdarzyła się w środę*), z archiwów prywatnych

<sup>14</sup> Zob. Tamże, s. 80 i s.101.

<sup>15</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 168.

<sup>16</sup> Tamże, s. 163–179.

<sup>17</sup> Zob. D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wiczorkiewicz, Warszawa 2005.

(zob. np. W. Szablowski, *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*, C. Łazarewicz, *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyska*), czy reporterskich/ autorskich (zob. np. F. Springer, *Miasto Archipelag*, J. Hugo-Bader, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*). Najczęściej załączanym typem obrazu, jest oczywiście fotografia, niejednokrotnie będąca równoważnym z tekstem elementem dzieła. To jednak, czy fotografie i tekst będą działać na czytelniczą wyobraźnię wytwarzając efekt prawdziwości – poczucia, że zapisano to, co rzeczywiste i prawdziwe, zależy przede wszystkim od ich wzajemnej relacji. Środki do osiągnięcia tego efektu są różne, jednak intencja reportażystów pozostaje wciąż ta sama – przekonać odbiorcę, że opisywany świat nie jest tylko fikcją literacką, że poprzez lekturę dotyka tego, co realne. Moc reportażu – siła jego oddziaływania na odbiorcę zależy właśnie od tego jak współgrać będą ze sobą opisane fakty dziejowe, źródła historyczne (takie jak fotografia) oraz ich interpretacja.

Szczególny przypadek takiej właśnie relacji możemy odnaleźć w *Eli, Eli* Tochmana, gdzie w tekst reportażu wplecione są cząstki ekfrastyczne dotyczące fotografii Grzegorza Wełnickiego<sup>18</sup> znajdujących się w tym samym tomie. Każda z nich oprócz reprezentowania konkretnego dzieła sztuki – bycia reprezentacją reprezentacji, zawiera także opis przedmiotów przedstawionych, i o ile zwykle w przypadku ekfrazy mamy do czynienia ze sposobem widzenia autora tekstu – narratora lub podmiotu lirycznego, o tyle w tym przypadku mamy sytuację wyjątkową – tematem ekfrazy staje się także spojrzenie fotografa. W niektórych momentach w tekście zaczyna zacierać się granica pomiędzy opisem obrazu a opisem przedstawianej przez ów obraz rzeczywistości. Jednak opis zawsze wychodzi od fotografii – od kadru, głębi ostrości, światła, by rozwijając się udostępniać czytelnikowi stopniowo także to, co znajduje się poza nią.

Chińczyk nazywa się Mariano Sy Chua. Z jego portretem łatwo nie jest. Ciasne i ciemne mieszkanie Mariana nie zapewnia komfortu pracy. Fotograf włącza ledowe lampy, aby wydobyć charakter wnętrza i dramat postaci. Tłem jest jakaś firanka, zielona szmata, zawieszona na drewnianej ścianie zżartej przez robactwo. Na pierwszym planie – twarz mężczyzny, tylko ona jest ostra, raczej tylko jej fragment. Można by domknąć przesłonę i z całego ciała uczynić mapę do medycznej analizy, pokazać wyraźne symptomy licznych chorób. Ale ten aspekt fotograf zaznacza delikatnie: zniszczone ciało jest poza głębią ostrości. Tak jak i drugie oko.<sup>19</sup>

W punkcie wyjściowym rozważań dotyczących tego problemu należy zastanowić się nie tylko nad tym, dlaczego w tekście reportażowym pojawia się

<sup>18</sup> Pojęcie ekfrazy stosowane być może nie tylko w odniesieniu do opisu dzieł malarskich, ale także do opisów innych wytworów sztuk wizualnych, w tym fotografii. Zob. Przykłady odniesienia tego pojęcia do fotografii: M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” nr 2–3 2003, s. 230–242; lub D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XI wieku*, „Pamiętnik Literacki” nr 1 2003, s. 83–109.

<sup>19</sup> W. Tochman, *Eli, Eli*, Wołowiec 2013, s. 113.

ekfrazy, ale także nad tym, dlaczego zawiera on zarówno obraz, jak i jego ekfrazę. Czy obraz towarzyszy tekstowi dlatego, że sam tekst to za mało, a wizualne znaki zdają się wierniej oddawać rzeczywistość? Czy autorowi przyświecało Barthesowskie przekonanie, że fotografia może ukazać to, co jest<sup>20</sup> – realnie istniejące poza przedstawieniem? Jeśli jednak wiara w moc obrazu byłaby tak silna, opis byłby zbędny. A może sam obraz to za mało, a ekfrazy jest wyrazem wiary w to, że słowo może uobecniać? Czy konieczna jest werbalizacja doświadczenia zmysłowego, aby je zuniwersalizować – oderwać od ucieleśnionych sposobów postrzegania i zakotwiczyć w tekście, w (pozornie) przezroczystych znakach językowych? Czyżby konieczność uzupełnienia obrazu tekstem wynikała z tego samego przekonania jakie żywi między innymi Susan Sontag o tym, że fotografia sama w sobie niczego nie tłumaczy, nie wyjaśnia, że nie możemy dzięki niej ani poprzez nią rozumieć, ponieważ rozumienie przynależy do narracji<sup>21</sup>?

Dla Tochmana fotografia jest właśnie punktem wyjścia do dalszych rozważań, zachętą do stawiania pytań: „Zdjęcie nie zdradza wiele, ale każe pytać. Są tam jacyś ludzie dookoła? Jacy ludzie? Jaki ład? Jaki kontekst?”<sup>22</sup>. Przy jednoczesnej świadomości jej ograniczeń i relacji pomiędzy oglądanym a obiektem, którą ustawia czynność fotografowania oraz sama fotografia jako przedmiot, wskazuje na to jak wyzwala ona w nas konkretny typ działania. „Czy kobiety na fotografii zgodziły się, abyśmy na ich intymność patrzyli? Jak je oglądać, żeby nie podglądać? Jak wymknąć się perwersji bezkarnego patrzenia?”<sup>23</sup>.

Dzięki ekfrazie możemy obserwować jak to, co widziane przekłada się na język, jak obraz zmienia się w słowo. Jednakże należy podkreślić, że mamy tutaj do czynienia z dwoma odrębnymi postrzeżeniami – autor tekstu bowiem nie jest autorem fotografii, czego konsekwencją jest fakt, że nie możemy mówić o werbalizacji wizualnego doświadczenia rzeczywistości, lecz właśnie o ekfrazie w jej współcześnie powszechnie przyjętym znaczeniu<sup>24</sup>. Czemu jednak ów zabieg ma służyć – mimetyzacji, czy narratywizacji? Być może, aby odnaleźć właściwą odpowiedź, należy połączyć oba składniki i przyjrzeć się ich wzajemnej relacji. Obraz, poprzez podobieństwo wskazując na bezpośrednią zależność świata rzeczywistego i świata przedstawionego, stawia w wątpliwość tekstową tkankę dzieła, kwestionuje jego mimetyczny charakter. Ekfrazy natomiast dekonstruuje bezpośredniość wzrokowego doświadczenia, ujawnia jego tekstową strukturę, bowiem to sam obraz wymusza narrację<sup>25</sup>. To właśnie kon-

<sup>20</sup> Zob. R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

<sup>21</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 24.

<sup>22</sup> W. Tochman, dz. cyt., s. 7.

<sup>23</sup> Tamże, s. 10.

<sup>24</sup> Więcej o rozumieniu pojęcia ekfrazy w: M.P. Markowski, *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, s. 229–236.

<sup>25</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011, s. 18, [za:] R. Barthes, dz. cyt.

tekst narracyjny fotografii, zdaniem Marianny Michałowskiej, jest tym, co pozwala im uruchamiać procesy pamiętania i przywoływać to, co obecne w odróżnieniu od wizualności, która z całą mocą uwydatnia to, co nieobecne. Fotografia jako reprezentacja przeszłości uruchamia więc nieustannie proces przypominania<sup>26</sup>. Narracja o fotografii jeszcze mocniej uwypukla ten problem ciągłego balansowania pomiędzy tym, co obecne i nieobecne, w którym jedynym wyjściem zdaje się być konieczność wytworzenia kolejnej reprezentacji, ciągła praca wyobraźni, wytwarzania tekstu.

Widzenie nie jest czynnością, którą się świadomie wykonuje – jest elementem doświadczania rzeczywistości, nie sposób wyznaczyć punktu, w którym rozpoczyna się i w którym kończy – trwa, zdaje się być czymś, bezpośrednim, naturalnym, a mimo wszystko nie jest czyste, zawsze zawiera się w nim sposób widzenia. I każdy obraz ten sposób widzenia ujawnia, zatrzymuje w punkcie, w którym daje się rozpoznać i określić – jak pisze John Berger: „każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia”<sup>27</sup>. Każda próba poszukiwania znaczenia w obrazie, odwoływanie się do przyjętych w kulturze wzorców estetycznych sprawia, że obraz ten zaczynamy czytać. Ideałem ekfrazy byłoby jednak nie tyle czytanie obrazu, ile pisanie go<sup>28</sup>. Co do tego, czy tekst może obiektywnie przedstawić zewnętrzną rzeczywistość nikt nie ma złudzeń – samo użycie narzędzi literackich, kompozycja, struktura i niezaprzeczone zanurzenie w tradycji wskazują na kulturowy charakter aktywności. Autor reportażu doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że nie istnieje czyste spojrzenie, tak jak nie istnieje czyste słowo<sup>29</sup>. Paradoksalnie jednak, zwracając się w stronę konstruktów, wytwarza efekt prawdziwości. Nadmiar opisowych szczegółów, ten opisowy naddatek obrazu prowadzi nas do referencjalnego złudzenia, czyli do efektu rzeczywistości<sup>30</sup>.

Jak twierdzi Michał Paweł Markowski, dzięki ekfrazie możemy oglądać to, czego nie ma – odczucie obrazu pozwala na uobecnienie nieobecnego obrazu, wikłając odbiorcę w paradoks, w którym z „jednej strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu, z drugiej zaś – robi wszystko, by zastąpić samo widzenie”<sup>31</sup>. Omawiane części ekfrastyczne są pod tym względem wyjątkowe – stawiają one nam bowiem przed oczyma to, co jest już widoczne. Ich celem nie jest więc wywołanie odczucia obrazu, lecz właśnie zmierzenie się z samym widzeniem. Treścią nie jest więc zapośredniczony obraz świata przedstawione-

<sup>26</sup> Zob. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.

<sup>27</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 10.

<sup>28</sup> Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 18–20.

<sup>29</sup> Tj. obiektywne, niezanurzone w szerszym kontekście społeczno-kulturowo-historycznym, nie będące częścią pewnej perspektywy.

<sup>30</sup> Zob. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” nr 4, 2012, s. 119–126.

<sup>31</sup> M.P. Markowski, dz. cyt., s. 230.

go, lecz to, co Martin Jay nazywa "doświadczeniem postrzegania"<sup>32</sup>. Fotografie stawiają nas w roli podglądających – możemy bezkarnie patrzeć na ludzkie cierpienie i nie ponosząc żadnego ryzyka uczestniczyć w bieda-wycieczkach Edwina N. Nasycić oczy biedą, cierpieniem, innością, makabrą. Ale dodany tekst odbiera czytelnikowi tę przyjemność – otwiera obraz na działanie się – przedstawia wydarzenia, które nastąpiły przed nim lub po nim, uzupełnia portret o te elementy, które są niedostępne dla wzroku i co najważniejsze pokazuje samo widzenie, sposób patrzenia. I już nie możemy czuć się bezpieczni – czytelnik uświadamia sobie, że to on patrzy – to jego spojrzenie, to jego ciekawość, to jego przyjemność.

Christian de Leon staje tam, gdzie fotograf prosi. Przed otwartym grobem, z zębatą czaszką w tle. Bez koszulki, bosi, w starych spodniach. Tyle ma nasz dzisiejszy model, co na tyłku. Uniwersalny bohater, źródło opowieści, reporterska karma, tworzywo non-fiction [...] Pierwszy spust migawki, kolejny. Dopalenie ledową lampą. Christian zwinnym ruchem bierze czerep w dłoń. Mamy małego Hamleta! Fotograf się waha: upomnieć dzieciaka czy robić zdjęcia dalej? Migawka. Chłopak udaje, że nas nie widzi, aparatu nie słyszy. Wpatruje się czaszce w oczodoły, bez słowa, bez ruchu, trwa to wiele minut. Nagle wyrwa zęb z górnej żuchwy i efektownie pstryka nim z palców. Tego, kurwa, chcecie? Pieprzyć 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?<sup>33</sup>

Narrator poza przywołaniem obrazu i jego możliwych wariantów, rozszerza także kadr oraz opis innych wrażeń zmysłowych, dodaje szczegóły, gromadzi przedmioty, oddala się od osób i przedmiotów przedstawionych na zdjęciu tak, aby wytworzyć efekt prawdziwości, aby jawiła się nam ona jako dostępna, nie tylko widzialna, ale również możliwa do odbioru poprzez inne zmysły.

Obcowanie dzieci ze śmiercią. To jest cel zdjęcia. Dziecięce spojrzenie na ludzkie resztki: czaszki, łopatki, miednice, piszczele. Sterczą z dziurawych grobów, wypadają, walają się wszędzie, turlają. Dzieci wiedzą: kości są nieczyste, niedotykalne, nie do zabawy. Ale dla fotografa to gotowa scenografia, kadr. Dobre popołudniowe słońce, cień drzew i model całkiem za darmo.<sup>34</sup>

Nie są szczęśliwe oczy dziecka, które na nas patrzy. Twarz za drutami, za białą kratką-półką ze starej lodówki przyniesioną z junk shopu. Oczy wilgotne, nieufne, nieruchome. To Pia. Trzy lata, owrzodzenia na skórze, nie mówi, słabo się rusza i rzadko uśmiecha. Siedzi w czarnej dziurze, która jest jej domem. Cuchnąca szafa, wysoka na mniej niż dwa metry, sklecona z dykty i szmat.<sup>35</sup>

Co więcej, narrator wytwarza także iluzję bezpośredniego obcowania w przedstawionej przestrzeni, bycia narratora w przedstawionym tu i teraz –

<sup>32</sup> M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 298.

<sup>33</sup> W. To ch m a n, dz. cyt., s. 124.

<sup>34</sup> Tamże, s. 121.

<sup>35</sup> Tamże, s. 13.



fotograf i narrator-reporter uczestniczą w przedstawionych zdarzeniach – „Chcemy, by dał nam wiele. Chcemy go mieć! [...] Fotograf i pomocnik są zadowoleni – mamy zdjęcie!”<sup>36</sup>. Zarówno fotograf jak i reporter pojawiają się w trzeciej osobie liczby pojedynczej. „Fotograf sprawdza kieszenie, liczy, co tam ma, ma niewiele, pyta reportera, czy coś dołoży”<sup>37</sup>. Jest to zabieg formalny często występujący w reportażu, w którym niejednokrotnie formy pierwszo- i trzecioosobowe traktuje się wymiennie bez naruszenia sensu wypowiedzi<sup>38</sup>. I choć na poziomie struktury podczas tego przejścia narrator w żaden sposób nie zmienia swojej pozycji – opisywany w trzeciej osobie jest reporter jako postać świata przedstawionego<sup>39</sup> nie jako autor dzieła, to należy zdawać sobie sprawę z mechanizmu utożsamiania osoby autora, narratora i reportera-bohatera. Narrator, wprowadzając postać reportera jako bohatera reportażu, skłania czytelnika tym samym do utożsamiania go z postacią autora w konkretnym miejscu i czasie. Poprzez ten zabieg dystans czasowy narracji zaczyna się zacierać, to pozostawienie śladu po autentycznym doświadczeniu, podpis: „tu byłem”, który z jednej strony rozbija przezroczystość narracji o świecie – opisana rzeczywistość przestaje być w czytelniczym odbiorze czymś zewnętrznym, a zobiektywizowana, zuniwersalizowana narracja o świecie takim, jaki jest, zostaje zawieszona, na rzecz podkreślenia udziału reportera w opisywanych wydarzeniach – ukazania perspektywy, a z drugiej strony ślad ten jest tylko śladem obecności, a nie jej pełnią. Nie bez znaczenia jest użycie trzeciej osoby zamiast pierwszej. W tradycji literackiej gatunku formy te, jak już wspomniano, występują co prawda wymiennie, jednakże w mojej opinii należałoby traktować tę zmianę jako znaczącą, w szczególności iż formy językowe pierwszej osoby (zarówno pojedynczej jak i mnogiej), w ogóle pojawiają się rzadko, a narracja uczestnicząca najczęściej jest świadomym odwołaniem do stylu dawnych mistrzów reportażu.

Dzięki wprowadzeniu postaci reportera, nie jesteśmy pozostawieni sam na sam z obrazem – punkt, z którego patrzymy, sposób widzenia innego, to spojrzenie voyeurera, którym jesteśmy obarczeni jako członkowie pewnej wspólnoty. To estetyczne spojrzenie na biedę, cierpienie i kalectwo nie rości sobie jednak praw uniwersalnej perspektywy. Narrator jest w pełni świadom, że te obrazy, to poszukiwanie flaneurowskiej malowniczości świata – to zainteresowanie ciemnym, ukrytym, czającym się w zakątkach miasta, to potrzeba doświadczenia inności, wyrwania z tego, co codzienne<sup>40</sup>. Nie usprawiedliwia ciekawskiego pożądanego oka zaangażowaniem społecznym – problematyzuje je:

<sup>36</sup> Tamże, s. 124–126.

<sup>37</sup> Tamże, s. 126–127.

<sup>38</sup> Zob. J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1966, s. 166.

<sup>39</sup> Tamże, s. 168.

<sup>40</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 53.



Powód zdjęcia: blizna na ciele dziecka. Chłopiec jest mały, lecz silny. Nagi. Stoi pewnie na wzorzystym linoleum. Patrzy samotnie, bez lęku. Gdyby blizny nie było, nie byłoby powodu, by to zdjęcie robić. Oko fotografa prześlizgnęłoby się po tym dziecku bez żadnej uwagi. Ale jest blizna. Niech się na coś przyda. Choćby jako pretekst do opowieści o krzywdzie dzieci slumsów. Użyjmy brązowego zdjęcia z Onyxu, użyjmy tego malca i rozwińmy temat.<sup>41</sup>

Wie, że to właśnie różnica jest tym, co w fotografii najbardziej interesujące, przykuwające uwagę. Różnica społeczna, ekonomiczna, anomalia, dewiacja, deformacja, kuriozum – wszystko co wytwarza dystans pomiędzy mną a obrazem, co pozwala na perwersyjne spojrzenie budzące zarazem wstręt jak i fascynację. Równocześnie jednak autor nie rezygnuje z obrazów, przeciwnie czyni je ważną częścią swojego dzieła i powiela je w tkance tekstowej. Czy chce w ten sposób zachować obraz, ale rozbić jego działanie? Fotografia może stać się początkiem opowieści, która otworzy odbiorcę na nowy świat, jednak traci wtedy swoją autonomiczność, a narracja wokół niej zbudowana obarczona jest ryzykiem nadużyć. Tochman stawia znak równości pomiędzy użyciem zdjęcia a użyciem osoby, której wizerunek ono przedstawia, mimo to kontynuuje swoją opowieść. Jak pisał w reportażu opisującym ludobójstwo w Rwandzie – „świadek jest trochę ofiarą i trochę sprawcą”<sup>42</sup>. Być świadkiem przemocy i krzywdy i nie robić nic, aby je powstrzymać, to znaczy być współwinnym ich trwaniu. Czy reporter żeruje na ludzkim nieszczęściu, czy karmi się zbrodnią? Nie ulega wątpliwości, że atrakcyjne tematy dla reportera i odbiorcy dotyczą tego, co przekracza normę, granicznych doświadczeń, które niosą za sobą skrajne emocje, jednak czy samo pragnienie świadczenia o tych krzywdach, zainteresowania publiki ignorowanym dotąd tematem, nadania im kształtu i mocy wyrazu w narracji nie jest wyrazem uczciwości reporterskiej, próby przerwana biernej obserwacji? Można uznać, że spotkanie z drugim człowiekiem, wysłuchanie jego opowieści jest aktem empatii – otwarciem na krzywdę i przemoc, której doświadczył.

Szczególnie istotny jest fakt wytworzenia obrazu będącego elementem lub precyzyjniej mówiąc – zwieńczeniem spotkania. Fotograf, reporter i obiekt spotykają się właśnie w celu wykonania fotografii. Dla fotografowanego dobre ujęcie kończy spotkanie, dla reportera jest punktem wyjścia do rozważań, nadaje usłyszanej opowieści nowe sensory. Fotografia portretowa, która dominuje w tomie, wytwarza dystans i specyficznego rodzaju dynamikę – podział na oglądających i oglądanych jest bardzo wyraźny, nie ma tu mowy o uczestnictwie, współuczestnictwie, czy zapisie doświadczenia. Obrazy są statyczne, wyraźne i sztucznie doświetlone – wymagają cierpliwości zarówno fotografa jak i modela. Są to fotografie skupione na autoprezentacji, odkrywaniu siebie przed obiektywem, na udostępnianiu siebie do oglądania. Portret sprawia, że wysta-

<sup>41</sup> W. Tochman, dz. cyt., s. 53.

<sup>42</sup> W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wołowiec, 2010.

wiamy siebie samych na widok zachowując konwencjonalność wizualności. W ramach zdjęcia ma się zawierać historia osób pozujących, ale nie tylko – mają one być także reprezentantami większej całości – metonimią wspólnoty, symbolem biedy oraz innych krzywd filipińskiej ludności. Jak twierdzi Sontag „fotografia jest jak cytat, jak maksyma albo przysłowie”<sup>43</sup>. Fotografii w tomie *Eli, Eli* mają stać się punktem wyjścia do rozważań na temat uwarunkowań społeczno-historyczno-kulturowych, które doprowadziły do takiego stanu rzeczy, jednak równocześnie rozpatrywane w oderwaniu od tekstu mogą także być tylko i wyłącznie punktem dojścia i nie wykraczając poza wizualność, stać się wyrazem estetyzacji deformacji, choroby i ubóstwa. Nie należy jednak zapominać, że są one elementem struktury dzieła – nie istnieją poza narracją – dopełniają ją i są przez nią dopełniane.

Fotografie Welnickiego są fotografiami artystycznymi, co zdecydowanie wykracza poza ramy reportażu. Ich naddatek estetyczny narusza wymóg autentyzmu. Jak pisze Sontag:

Ludzie oczekują, że zdjęcia okrucieństw będą mieć wagę świadectwa bez skazy sztuczności, utożsamianego z nieszczerością albo zwykłym oszustwem. Fotografie piekielnych wydarzeń wyglądają autentyczniej, jeśli nie zdradzają dbałości o „odpowiednie” naświetlenie i kompozycję...<sup>44</sup>

Opis ten odnosi się do zdjęć wojennych, jednak zdjęciom reportażowym stawia się te same wymagania. Czytelnik reportażu, tak samo jak turysta, domaga się autentyzmu – odrzuca przedstawienie na rzecz doświadczenia. Warto podkreślić, że aby spełnić te wymagania nie trzeba być koniecznym świadkiem-amatorem, wystarczy posłużyć się stylem antyestetycznym<sup>45</sup>. Antyestetyzm jest wymogiem, lecz nie musi on wynikać z przypadkowości ujęcia, może być równie dobrze świadomie wypracowany i założony. Prezentowane zdjęcie może być pozowane i nie musi być zapisem realnych wydarzeń, o ile wytwarza aurę prawdziwości. Poczucie autentyczności wynika z rozpoznania formy. Dynamika zdjęcia, przejrzysta akcja, mocna kompozycja, emocjonalny przekaz, zwarty kadr, niedoświetlenie, czy elementy nieostre to tylko niektóre z elementów charakterystycznych dla fotoreportażu. Jak zauważa Henri Cartier-Bresson – „fotografia jest równoczesnym rozpoznaniem w ułamku sekundy z jednej strony – znaczenia faktu, a z drugiej strony – rygorystycznej organizacji dostrzeżonych form, które ten fakt wyrażają”<sup>46</sup>. Nie wystarczy bowiem, żeby fotoreporter był w centrum wydarzeń w chwili wykonywania fotografii, to jego dzieło musi

<sup>43</sup> S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 30–31.

<sup>44</sup> Tamże, s. 36.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, przeł. K. Łyczywek, „Format” 2005, nr 1, s. 4.

działać tak, aby odbiorca miał świadomość (lub poczucie), że patrzy na obraz prosto z centrum wydarzeń. Forma w przypadku zdjęć Wełnickiego jest aż nadto widoczna i nazbyt staranna. Ze względu na staranne kadry, precyzyjną ostrość, grę światłocienia zdecydowanie bliżej im do fotografii artystycznej niż reportażowej. Tym jednak, co nadaje im rys autentyczny jest właśnie ekfraza z jej nadmiarem szczegółów, wyliczeniem, uruchomieniem opisów, poszerzeniem pola widzenia.

Tochman nie chce, aby jego fetyszem stała się estetyzacja rzeczywistości – ani w formie obrazu ani opisu. Pragnie „wymknąć się perwersji bezkarnego patrzenia”<sup>47</sup>. Wie jak istotne z etycznego punktu widzenia jest, aby ekscytację przekształcić w empatię, widzenie w rozumienie – obraz w narrację. Zwraca uwagę na właściwości naszego spojrzenia, na to niepowstrzymane pragnienie oglądu tego, co inne, na spojrzenie wytwarzające różnicę.

[...] to od razu rzuca się w nasze zdrowe oczy. I na piętę od razu patrzymy Przerośnięta, spurchlala, niepodobna do niczego. Pięta-pęcherz, worek, dyndająca torbiel. [...] Wisi uwiązana do reszty ciała. Wielki niechciany owoc. [...] Dobrze by ją było uciąć. Przyciąć do rozmiaru preparatu. Włożyć pod szkielek mikroskopu. Sprawdzić, co to takiego.<sup>48</sup>

Przekroczenie tej granicy inności, oswajanie różnicy i szukanie podobieństwa następuje po rozpoczęciu narracji o życiu Josephine Vergary (Ate Jo) – chorej na nerwiakowłókniakowatość Filipinki. Josephine nie rozmawia z obcymi, usłyszeć ją mogą tylko swoi, tylko wybrani, ponieważ „Obcy jej nie słyszą”<sup>49</sup>. Dla obcych nie posiada głosu, nie posiada więc podmiotowości – pozostaje tylko tym, co widoczne, czyli monstrum. Narrator podkreśla, że pomiędzy kobietą a fotografem istnieje jakaś więź, że jest on wybranym, bo wiem Ate Jo postanowiła powierzyć mu swoją historię, choć z obcymi rozmawia niechętnie. Podczas tego spotkania fotograf nie ma przy sobie aparatu, relacja ta istnieje więc nie dlatego, że fotograf ją zobaczył i uczynił obiektem swojej sztuki, lecz dzięki temu, że potrafi na nią spojrzeć inaczej niż na przedmiot warty uwiecznienia.

Jednocześnie jednak na poziomie reprezentacji wizualnej czyni ją przedmiotem oglądu i to oglądu szczególnego rodzaju. Jedno ze zdjęć przedstawia zbliżenie na zdeformowaną kończynę wylaniającą się z ciemnego tła. Światło pada z przodu oświetlając chorobowe zmiany. Każda z nich odbija światło – przez refleks wydają się jeszcze bardziej kuliste, gładkie i jeszcze mniej ludzkie. W kadrze mieści się tylko noga nieco powyżej łydki. Bez odpowiedniego kontekstu można by potraktować to zdjęcie jako przedstawienie egzotycznej rośliny lub skóry zwierzęcej. Fragment Josephine staje się wobec niej czymś zewnętrznym, zaledwie

<sup>47</sup> W. Tochman, *Eli, Eli.*, s. 10.

<sup>48</sup> Tamże, s. 95.

<sup>49</sup> Tamże.

interesującym obiektem do sfotografowania odseparowanym od jej osoby. Oto przy pomocy fotografii następuje fetyszyzacja przedmiotu będącego częścią ludzkiego ciała. Patrzymy na Josephine spojrzeniem voyeur, które pożądlawie skupia się na tym, co zdeformowane, inne; które pozwala zaspokoić ciekawość, lecz nie dopuszcza do konfrontacji – pomija spojrzenie innego, usuwa dyskomfort zmierzania się ze wzrokiem oglądanego. To jej noga, lecz nie ona – dlatego nie widzimy jej twarzy, sylwetki – tego, dzięki czemu moglibyśmy ją rozpoznać. Do rozpoznania nie dochodzi, ponieważ to, co widzimy na fotografii jest wobec Josephine obce. To obce przysłania podobieństwo, wydobywa różnicę. To obce wytwarza dystans i zaburza komunikację.

Lecz można spojrzeć na Ate Jo inaczej. Przyjrzyjmy się ostatniej fotografii w tomie. Patrzymy na Josephine przebraną i usadzoną do pozowania. Jest wystylizowana na „*Mona Lisę północy*” – fotograf odtwarza arcydzieło XII-wiecznego malarstwa – *Dziewczynę z perłą* Jana Vermeera. Jego kadr jest jednak szerszy od oryginału i obejmuje całość klatki piersiowej z założonymi rękoma oraz nogi okryte materiałem. Dzięki poszerzeniu kadru widzimy więcej ciała Josephine, kolor tkaniny okrywającej jej ciało także różni się od pierwowzoru. *Dziewczyna z perłą* ma bowiem na sobie brązowe okrycie spod którego wystaje biały kołnierz, Josephine jest w całości ubrana na biało. Kolorystyka jest zachowana, lecz następuje zamiana kolorów – kobieca postać u Vermeera ma białą skórę i brązowe okrycie wierzchnie – modelka Wełnickiego odwrotnie – brązową skórę i białą sukienkę. Biel stroju jest tłem, na którym można zaprezentować jej ciało – pokryte zmianami chorobowymi brązowe ręce. Zasada kontrastu została także zachowana do zaprezentowania perły. Na obrazie Vermeera biała perła wyłania się z ciemniejszego tła – głowa postaci jest ustawiona tak, aby perła znajdowała się w zaciemnionym punkcie. Josephine nie musi obracać głowy, aby utworzyć cień – kolor biżuterii kontrastuje z jej ciemną skórą. Kolor oraz kształt turbanu zostały zachowane – niebieska chusta okala czoło, a wystająca spod niej żółta tkanina związana na czubku głowy niczym kok opada swobodnie w dół jak gdyby była pasmem włosów. Jest to obok perły główny element umożliwiający identyfikację wizualną pierwowzoru dzieła. Pomimo zmian w kompozycji i kadrze fotografię tę można traktować jako bezpośrednią aluzję do dzieła Vermeera dzięki kolorystyce oraz powtórzeniu charakterystycznych elementów obrazu. Zachowany zostaje również temat – piękno. Jak pisze Tochman:

Fotografowi chodzi o piękno. Pragnie abyśmy zobaczyli je w Ate Jo. Stąd pomysł: perła. Całe jej ciało choroba obwiesiła ciemnymi perłami. A perły są piękne. Jedna biała znakomicie podkreśliłi powab pozostałych.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Tamże, s. 166.

Fotografia Wełnickiego to pytanie o kanon piękna oraz o kulturowe artefakty z nim powiązane. O ile poprzednia fotografia, na której znajduje się Ate Jo, traktuje obiekt jako element przyrody, natury, o tyle Josephine z perłą jest elementem kultury.

Zdjęcie to skrytykowano jako krzywdzące i będące kontynuacją wystaw kolonialnych, na których to, co postrzegane i zaklasyfikowane jako monstra wystawia się na widok publiczny ku uciesze spragnionego mocnych wrażeń tłumu. W takim rozumieniu fotografia Josephine byłaby trawestacją *Dziewczyny z perłą*<sup>51</sup>. Trudno jest jednak obronić tę tezę, ponieważ po pierwsze fotograf nie skupia się na chorym ciele modelki – gdyby tak było, nie zakryto by go w dużej mierze tkaniną, a po drugie nie traktuje jej jako przedstawicielki danej kultury – brak tła, brak sygnałów świadczących o konkretnym miejscu i czasie. Zdjęcie nie tylko wystawia na widok obnażając inność przedstawionej postaci, ale także przekracza rygor wizualności wprowadzając w sferę widzialnego to, co wykluczone. Gra sygnałami rozpoznawalnymi w ramach danej wspólnoty wizualnej. Zachęca do stawiania pytań – dlaczego jedne obiekty rozpoznajemy jako znajome i uznajemy je za normatywne, a inne wykluczamy i spychamy poza margines widzialności? Jak wprowadzić dotychczas ukrywane w zakres widzialności nie jako kuriozum lecz na zasadzie równorzędnego istnienia względem tego, co widzialne?

Perły są reakcją obronną organizmu małża na ciało obce, kuliste zmiany chorobowe na ciele Josephine są reakcją organizmu na mutację genetyczną – jej ciało produkuje własne perły. Dlaczego jedne budzą zachwyt a drugie wstręt? Uważna lektura Wełnickiego wersji *Dziewczyny z perłą* uświadamia odbiorcy, że zdjęcie opowiada w istocie o tym, że piękno nie przynależy do rzeczy samej w sobie, lecz jest czymś wytworzonym. Postrzeganie brzydoty i piękna jest uwarunkowane kulturowo. Utrzymanie granic wyznaczonych kategorii estetycznych wyraża się w udostępnianiu jednych wyglądków w przestrzeni publicznej i chowaniu innych, powielaniu jednych wizerunków i skazaniu na banicję innych. Kontrola wizualności jest kontrolą nad wyobrażeniami, siatką zależności, relacjami, informacjami, wiedzą na temat świata zewnętrznego i jego interpretacją, to także kontrola nad tym jak widzimy siebie i swoje miejsce w owym świecie. Tego typu strukturowanie i porządkowanie tego, co widzialne Mirzoeff nazywa „kompleksem wizualności”. Kompleks utrzymuje fizyczny podział w przestrzeni nadzorowany przez władzę, a także wspiera jego psychiczne uzasadnienie, które niezbędne jest do zaakceptowania i utrzymania zastanego systemu<sup>52</sup>. Aby ów kompleks naruszyć, rozbić strukturę, potrzebujemy obrazów

<sup>51</sup> Zarzut ten pada w rozmowie Wojciecha Tochmana z Dorotą Wodecką, zob. D. Wodecka, *Josephine z perłą. W slumsach Manili*, [w:] „Wysokie obcasy” 12.10.2013.

<sup>52</sup> N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, przeł. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, pod red. I. Kurz, P. Kwiatkowskiej, Ł. Zaremby, Warszawa, 2012, s. 740.

o charakterze wywrotowym, a charakter wywrotowy mają te wizerunki, które znajdują się poza kompleksem. Wprowadzenie dotąd wykluczanych obrazów do przestrzeni publicznej może być szansą na wytworzenie nowego jej obrazu. Aby to, co dotąd niewidzialne stało się widzialne, musi uzyskać dostęp i prawo do reprezentacji.

Nie należy jednak zapominać, że domaganie się włączenia obrazów do strefy publicznej i uczynienia ich częścią kompleksu nie rozsądza systemu od środka, lecz z góry zakłada jego arbitralny charakter. Podobnie ma się sprawa z kontrwizualnością – aby tworzyć w kontrze należy uznać pozycję systemu wobec którego tworzymy. Aby uznać lub chociażby rozważyć piękno Josephine musimy użyć języka, który znamy, który jest dostępny członkom wspólnoty, z pozycji której spojrzenie padające na chorą wytwarza różnicę. Musimy użyć języka sztuki, dodać kulturowo czytelne artefakty i skupić się na estetyzacji. Czy jest w związku z tym *Eli, Eli*, jak twierdzi Kinga Dunin, „łagodnym, ekologicznym, postkolonialnym safari, podczas którego nie krzywdzi się, ale rozumie, szanuje i dba o godność obserwowanych osobników”<sup>53</sup>? Gdzie przebiega cienka granica pomiędzy podniętą z obserwacji inności, przeżycia granicznego a imperatywem moralnym, aby otworzyć przestrzeń publiczną na to, co dotychczas marginalizowane? Reportaż Tochmana zdaje się raczej otwierać nam oczy nie tylko na skrajną biedę i problemy, z którymi borykają się Filipińczycy, ale przede wszystkim na nasze spojrzenie i znajdujące się w nim lęki i pragnienia widza. Pozwala nam dostrzec cały spektakl opresji patrzenia na innego, w którym musimy odnaleźć i zrozumieć swoje miejsce. Przeciwnym biegunem takiej relacji pomiędzy fotografią a tekstem, byłyby dzieła, w których fotografia pojawia się, aby wprowadzić rzeczywiste – wytworzyć aurę realnego – potwierdzić tekst jako autentyczny poprzez obraz będący materialnym nośnikiem wspomnienia. Tak rozumiana fotografia działa przeciw wyobrażonemu, ma za zadanie wytworzyć efekt prawdy, dzięki któremu czytelnik może doświadczyć poczucia obcowania z artefaktem pamięci, owego „ukłucia”, o którym pisał Barthes<sup>54</sup>. Tochman wprowadza nas w zdecydowanie bardziej zniuansowaną grę pomiędzy prawdą a fikcją.

Autor *Eli, Eli* pokazuje, jak fotografia może działać w ramach wyobrażonego, dekonstruuje jej historycznoarchiwalny charakter, wskazuje na jej ramy, konstrukt i estetyzm, pytając o zasadność takich przedstawień. Wszystkie te działania są elementem autorskiej strategii umacniającej pozycję narratorki-reportera, który nie upraszcza opisywanego świata, lecz problematyzuje sam

<sup>53</sup> K. Dunin, *Łagodne, postkolonialne safari*, [w:] „Krytyka polityczna” 2013 [online, dostęp: 1.04.2018], źródło:

<http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/dunin-lagodne-postkolonialne-safari/>

<sup>54</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 119–121.

sposób przedstawienia oraz etyczne problemy, które z niego wynikają. Poprzez krytykę reporterskiej pracy równocześnie zapewnia czytelnika o szczerości swoich intencji i wytrąca broń z rąk krytyków gatunku. Strategia ta bowiem paradoksalnie służy uwiarygodnieniu narracji. *Eli, Eli* jest bowiem przede wszystkim prozą gatunkową – reportażem dążącym do wytworzenia autentyzmu, czy inaczej efektu prawdziwości, a ten wewnętrzny konflikt na przestrzeni tekstu, ta dynamika zawierająca w sobie świadomość zachodzących procesów, uwidaczniająca nasze własne spojrzenie i nasze uwikłanie w relację oglądający–oglądany oraz zawierająca analizę przemocy symbolicznej wyrażoną na kartach dzieła sprawia, że uznajemy dzieło za szczere. Wyrażone w tekście moralne dylematy reportera, autoironia, cynizm, a także świadomość, że jest tylko biernym świadkiem rozgrywających się dramatów są o wiele bardziej wiarygodne dla współczesnego czytelnika od próby narzucenia reporterskiego autorytetu i naiwnej wiary w to, że przedstawia się prawdę, opisuje świat takim jaki jest. Nadal jest to gra z konwencją, użycie nowych technik do osiągnięcia tego samego celu – wywołania w odbiorcy poczucia, że to co czyta, jest autentyczne, jednak trudno temu uczuciu nie ulec.

Paulina Kicińska

IN SEARCH OF AUTHENTICITY: TEXT AND IMAGE IN  
WOJCIECH TOCHMAN'S REPORTAGE *ELI, ELI*

SUMMARY

This article deals with the ekphrastic text/image (photography) relationships in *Eli, Eli*, Wojciech Tochman and Grzegorz Welnicki's 2013 reportage from the slums of the Philippine capital Manila. The photos and the ekphrastic texts form a compact whole intended to produce the effect of unvarnished truth. It is this quality, the insistence on bearing witness to the truth, no matter how shocking, that determines the genre of *Eli, Eli*. The counterpointal arrangement of the images and the accompanying texts open the possibility of aesthetic and ethical discord between the testimony of the photographer and that of the reporter. However, in the end such tensions reinforce and validate the truthfulness of their report. This article discusses the strategy and the techniques deployed by the authors of *Eli, Eli* to establish a foolproof authenticity of their work.

Key words: Polish travel literature – documentaries – extreme poverty – Third World slums – the Philippines – text and photography – ekphrasis – Wojciech Tochman (b. 1969).

Słowa kluczowe: reportaż, obraz, fotografia, Tochman, ekfrazja.