

## „Widok piętna już nie szokuje”. Krytyka medialnego voyeuryzmu w *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana

We współczesnym reportażu literackim coraz częściej, obok dziennikarskich opisów postaci i zdarzeń, można odnaleźć obszerną refleksję autotematyczną. Ta dostrzegalna dziś wyraźna tendencja świadczy o stale pogłębiającym się zainteresowaniu rozwojem tego gatunku, który zwraca uwagę już nie tylko medioznawców, lecz także dziennikarzy praktyków. Na kartach książek reportażyowych nierzadko pojawiają się obszerne komentarze autorów, otwarcie manifestujących swój stosunek do dziennikarskiego rzemiosła oraz wskazujących główne wyzwania, przed którymi stają piszący. Tego rodzaju metafleksja została wyraźnie zaznaczona między innymi w książce *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana, będącej ważnym podsumowaniem dotychczasowej pracy dziennikarskiej reportażysty<sup>1</sup>.

Celem niniejszego szkicu jest przeanalizowanie Tochmanowskiego spojrzenia na pracę dziennikarza i pokazanie, w jaki sposób piszący diagnozuje główne wyzwania, przed którymi stają dziś twórcy reportaży literackich. Na kartach *Eli, Eli* można zauważyć liczne wypowiedzi autora, który tym razem – jak się zdaje – ze swym przekazem chce trafić do czytelnika zainteresowanego *non-fiction*, a także do dziennikarzy poszukujących sensacyjnych tematów. Krytyka dziennikarskiego voyeuryzmu stanowi – w moim przekonaniu – jeden z najważniejszych tematów książki Tochmana, dającej się czytać zarówno jako rodzaj wnikliwej analizy filipińskiej rzeczywistości, jak i jako zbiór przestroż i wskazówek dla współpracowników mediów.

### Tochman i świętość faktów

Tochman, urodzony w 1969 roku, przynależy do młodszej generacji polskich reportażystów. W jego dotychczasowym dorobku dziennikarskim można wyróżnić dwie grupy tekstów. Pierwszą tworzą pozycje poświęcone przede wszystkim ważnym, nierzadko wstrząsającym wydarzeniom, a miejscem ich akcji jest Polska. W *Schodów się nie pali* czy we *Wściekłym psie* odbiorca odnajdzie bardzo emocjonalny, choć niemal pozbawiony przymiotników opis zdarzeń, których bohaterami były postaci powszechnie znane polskiemu czytelnikowi bądź – przeciwnie – anonimowi mieszkańcy wsi i miasteczek. Drugą grupę współtworzą książki będące zapisem wieloletnich zainteresowań autora problematyką ludobójstwa i ludzkiego cierpienia, by wymienić tylko *Jakbyś kamień jadła*

<sup>1</sup> Wojciech Tochman przez wiele lat był związany z „Gazetą Wyborczą”. Opublikował kilka książek reportażyowych, między innymi *Schodów się nie pali* czy *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Jest ważnym promotorem reportaży literackich i literatury *non-fiction* w Polsce.

(Bałkany) czy *Dzisiaj narysujemy śmierć* (Rwanda). *Eli, Eli* to w pewnej mierze kontynuacja tego projektu. Reportaż jest poświęcony sytuacji mieszkańców filipińskiej stolicy, którzy żyją w skrajnym ubóstwie i borykają się z wyzwaniami dnia codziennego. Książka ta czerpie zarówno z wcześniejszego etapu twórczości autora, gdy koncentrował się on przede wszystkim na sytuacji doświadczających nieszczęść jednostek, jak i z etapu późniejszego, gdy spoglądał na wybrane konflikty z szerszej, ponadnarodowej perspektywy.

Jako twórca i miłośnik *non-fiction* Tochman wielokrotnie angażował się w rozmaite inicjatywy służące popularyzowaniu reportażu wśród polskich czytelników. Warto wspomnieć, że jest współzałożycielem Instytutu Reportażu oraz klubksięgarni „Wrzenie Świata”. W jednym z wywiadów przeprowadzonych przez Agnieszkę Wójcińską podkreślał, że swą pracę dziennikarską opiera przede wszystkim na poszanowaniu prawdy. „Fakty (...) są święte”<sup>2</sup> – deklarował, wskazując jednocześnie prawdę wydarzeń jako najistotniejszy budulec tworzonych przez niego tekstów. Warto zatem zastanowić się, jak się ma refleksja nad voyeurystycznym wymiarem współczesnych mediów – tak szeroko kreślona przez Tochmana w *Eli, Eli* – do głównych założeń, na których opiera się poetyka reportażu literackiego<sup>3</sup>.

## Medialny voyeuryzm

Pojęcie medialnego voyeuryzmu, często wykorzystywane w dyskursie medioznawczym<sup>4</sup>, najszerszego omówienia doczekało się w książce Olgi Białek-Szwed<sup>5</sup>. Autorka definiuje je jako podglądanie, obserwowanie ludzi polegające na odkrywaniu ich sekretów, a nawet przekraczaniu granic prywatności<sup>6</sup>. Zdaniem badaczki zjawisko to charakterystyczne jest głównie dla prasy tabloidowej, choć – co doskonale udaje się uchwycić Tochmanowi na kartach *Eli, Eli* – staje się ono również ważnym elementem pracy reporterów. Voyeuryzm medialny to wkraczanie przez środki masowego przekazu w prywatną, nieraz nawet intymną sferę życia, odkrywanie ludzkich sekretów, upublicznianie informacji na temat skandali, chorób czy zgonów. Z jednej strony – zakrojone na wąską skalę – przyczynia się do realizowania przez media ich informacyjnej misji. Z drugiej jednak – jak pisze Białek-Szwed:

„voyeuryzm to także podstawowe »narzędzie pracy« reportera-voyeura oraz fotoreportera-paparazziego, istotny element tabloidów, w których jest on najpełniej realizowany, ponieważ właśnie te pisma charakteryzują się permanentną skłonnością do analizowania najintymniejszych aspektów ludzkiego życia”<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> A. Wójcińska, *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011, s. 64.

<sup>3</sup> Gatunek ten ma charakter pograniczny. Z jednej strony ze względu na wykorzystanie przez autora środków artystycznych zbliża się do literatury, z drugiej zaś – jako tekst dziennikarski – dochowuje wierności faktom. Zob. M. Siembieda, *Reportaż po polsku*, Poznań 2003, s. 8.

<sup>4</sup> Na brak wyczerpującej definicji tego zagadnienia zwraca uwagę w swym szkicu Olga Białek-Szwed, dostrzegając nieobecność pojęcia w ważniejszych polskich słownikach i encyklopediach. Zob. O. Białek-Szwed, *Voyeuryzm medialny na łamach polskich tabloidów*, „Oblicza Komunikacji” 2010, nr 3, s. 183.

<sup>5</sup> Zob. eadem, *Voyeuryzm medialny w kontekście współczesnej prasy w Polsce*, Toruń 2012.

<sup>6</sup> Zob. eadem, *Sensacja, inwigilacja, voyeuryzm – ponadczasowym elementem dyskursu prasowego*, „Media i Społeczeństwo” 2014, nr 4, s. 146.

<sup>7</sup> Eadem, *Voyeuryzm medialny na łamach...*, op. cit., s. 188.

Jak pokazuje historia mediów, ciekawość świata i chęć poznania szczegółów z prywatnego życia jednostek były głównymi motywatorami rozwoju najważniejszych tytułów prasowych. Ich celem było nierzadko wpływanie na rzeczywistość i poddawanie jej krytyce. Już redaktorzy osiemnastowiecznego „Monitora” piętnowali przywary narodowe, takie jak chociażby pijaństwo i plotkarstwo, które nie przystawały do promowanej wówczas przez środowisko dworskie idei oświeconego Polaka<sup>8</sup>. Wiek później, pod koniec XIX stulecia, rozwijająca się prasa masowa II generacji<sup>9</sup>, wspierana przez Josepha Pulitzera i Williama R. Hearsta, opierała się przede wszystkim na tropieniu skandali i ukazywaniu wszelkich nadużyć, których w życiu osobistym dopuszczaly się postaci powszechnie znane i cenione. W pierwszej połowie XX wieku te voyeuryistyczne tendencje znacząco poszerzyły się wraz z rozwojem sensacyjnych tytułów określanych w Polsce jako „czerwonaki”. Wspomniane pisma, mające przykuć uwagę nie tylko zaskakującą treścią, lecz także czerwoną farbą i dosadnym językiem za pomocą takich gatunków jak kronika sądowa czy kryminalna, donosiły o rodzinnych skandalach i niesubordynacji władzy. Spadkobiercami tej tradycji pozostają współczesne tabloidy, które voyeuryzm uznają za jeden z najważniejszych elementów, pozwalających pozyskać uwagę odbiorcy mediów.

Już Zygmunt Freud zauważał, że podglądactwo wywodzi się z naturalnych potrzeb jednostki, która dzięki niemu rozwija swą ciekawość i poznaje otaczającą ją rzeczywistość<sup>10</sup>. Początkowo pojęcie voyeuryzmu kojarzono z kontekstami seksualnymi, szybko jednak – w miarę rozwoju kultury masowej – zaczęto aplikować je do opisywania praktyk społeczeństwa konsumpcyjnego. Obszernie na ten temat wypowiada się Clay Calvert w książce *Voyeur Nation. Media Privacy, and Peering in Modern Culture*, w której podglądactwo zostało zdefiniowane jako:

„the consumption of revealing images of and information about others’ apparently real and unguarded lives, often yet not always for purposes of entertainment but frequently at the expense of privacy and discourse, through the means of the mass media and Internet”<sup>11</sup>.

Zdaniem Calverta współczesny voyeuryzm medialny opiera się przede wszystkim na specyficznym udramatyzowaniu wydarzeń<sup>12</sup>, charakterystycznym nie tylko dla formatów takich jak serwisy informacyjne, *talent show* czy *reality show*, lecz także dla aktorów sceny politycznej. Zjawisko to omawiano już w kontekście telewizji i prasy masowej. Wydaje się jednak – o czym przekonuje Tochman – że tak zwane dziennikarstwo jakościowe również nie oparło się jego wpływowi. Potwierdzeniem tego założenia może wydać się to,

<sup>8</sup> Zob. *Monitor 1767–1785*, oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

<sup>9</sup> Prasa masowa I generacji rozwijała się w latach trzydziestych XIX stulecia głównie za sprawą francuskiej „La Presse” Emila de Girardin.

<sup>10</sup> Zob. O. Białek-Szwed, *Voyeuryzm medialny na łamach...*, op. cit., s. 184.

<sup>11</sup> „konsumowanie ukazujących się obrazów oraz informacji o prawdziwych i nietrzeźzonych losach innych, często, choć nie zawsze, dla celów rozrywkowych, ale wielokrotnie kosztem prywatności i debaty, za pośrednictwem środków masowego przekazu oraz Internetu” [tłum. E.Z.-H.].C. Clavert, *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Boulder 2000, s. 23.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 6

że książka *Dzisiaj narysujemy śmierć*, opowiadająca o ludobójstwie w Rwandzie, była przecież przez krytyków rozważana w kategorii dziennikarskiej pornografii cierpienia<sup>15</sup>.

## Autorefleksja prekursorów

Namysł nad charakterem własnej twórczości zauważalny jest już wśród dziennikarzy starszego pokolenia, by wskazać tylko książki, takie jak *Prosto od krowy czy Karafkę La Fontaine'a* Melchiora Wańkowicza, liczne wypowiedzi teoretyczne Ryszarda Kapuścińskiego<sup>14</sup> oraz słynny wywiad z autorem *Ziela na kraterze* przeprowadzony przez Krzysztofa Kąkolewskiego i wydrukowany w książce *Wańkowicz krzepi*<sup>15</sup>. Uwagi te, będące rodzajem swoistej reportażowej *ars poetica*, łączy przede wszystkim próba holistycznego spojrzenia na problematykę reportażu, który został poddany wnikliwemu oglądowi przez dziennikarzy praktyków. Dwudziestowieczni reportażyści, a w ślad za nimi literaturoznawcy i medioznawcy, starali się wpiery przede wszystkim nakreślić ramy definicyjne gatunku, stawiając przy tym pytanie o granice pomiędzy literackością a dziennikarskością tekstu<sup>16</sup>. Wiele miejsca poświęcali także omówieniu właściwych każdemu dobremu reportażyście cech, wśród których ojciec europejskiego reportażu – Egon Erwin Kisch – na czołowym miejscu stawiał ciekawość świata i ludzi. Pisał:

„Gdziekolwiek byłby mnie zagnał przypadek, miejsce to stałoby się dla mnie wkrótce oknem na świat, zadbałoby już o to najsilniejsza z moich cech: ciekawość. Podobnie jak inni ludzie zrywają się ze snu w przeczuciu niebezpieczeństwa, tak i ja budzę się, ponieważ nie wiem, kim jest osoba, która pojawiła się na tle mego snu. Gdy jadę tramwajem, coś zmusza mnie do tego, bym się dowiedział, jaką książkę czyta ów pan w przeciwległym kącie wozu. (...) Chciałbym przetrząsnąć każdą rupiecianię i każdy stos starych papierów. Każdy napis »Wstęp wzbroniony« nęci mnie do przekroczenia zakazu, każda tajemnica zachęca do jej zgłębienia”<sup>17</sup>.

Niemal analogicznie rolę ciekawości jako głównego źródła swej dziennikarskiej pracy definiował Wańkowicz, idący w swych wypowiedziach nawet o krok dalej i nazywający tę cechę w sposób dosadny „wścibstwem”<sup>18</sup>. Zagadnienie to podejmują również teoretycy gatunku. Kazimierz Wolny-Zmorzyński zauważa nawet, że wartościowy tekst dziennikarski ma być przede wszystkim odpowiedzią na rodzący się w odbiorcy głód poznawczy:

„Reportaż musi odpowiadać zapotrzebowaniom społecznym. Zgodnie ze swą poetyką, powinien przekazywać dane o świecie w taki sposób, by zaspokajał ciekawość czytelnika i uczył go postrzegania zjawisk”<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Zob. O. Stanistawska, *Ćwiczenia z nazywania*, [http://wyborcza.pl/1,76842,9353504,Cwiczenia\\_z\\_nazywania.html](http://wyborcza.pl/1,76842,9353504,Cwiczenia_z_nazywania.html) [dostęp: 30.07.2016].

<sup>14</sup> Autor na temat reportażu wypowiadał się chociażby w *Lapidariach*.

<sup>15</sup> Zob. K. Kąkolewski, *Wańkowicz krzepi*. Wywiad-rzeka, Lublin 1987.

<sup>16</sup> Jak zauważa Ewa Chylak-Wińska, „reportaż literacki wychodzi poza granice suchego sprawozdania, staje się literackim dokumentem, arcywiernym zapisem rzeczywistości, przefiltrowanej przez artystyczną wrażliwość twórcy”. Zob. E. Chylak-Wińska, *Afryka Kapuścińskiego*, Poznań 2007, s. 141.

<sup>17</sup> E.E. Kisch, *Jarmark sensacji*, tłum. S. Wygodzki, Warszawa 2014, s. 84.

<sup>18</sup> K. Kąkolewski, op. cit., s. 39.

<sup>19</sup> K. Wolny-Zmorzyński, *Ryszard Kapuściński w labiryncie współczesności*, Kraków 2004, s. 11.

Nieco bardziej krytyczny w stosunku do tego zagadnienia pozostawał Kapuściński, który w *Lapidariach* zwraca się do adeptów pióra, by umiejętnie dokonywali selekcji faktów i swą uwagę poświęcali tylko tym najistotniejszym:

„Najtrudniejsze: nie dać się oblepić codziennością, ogłuszyć banałem, brednią. Trzeba stłumić w sobie niepotrzebną ciekawość rzeczy miłych, jałowych, żadnych. Ciekawość musi być selektywna, służyć pisaniu”<sup>20</sup>.

Formułowane przez dziennikarza uwagi mają charakter postulatyczny. Piszący zwraca uwagę na swoisty szum informacyjny, który stanowi immanentny składnik współczesności. Formułując swe uwagi kilkadziesiąt lat po wystąpieniu Kischy, Kapuściński gdzie indziej kładzie punkt ciężkości. W jego mniemaniu reportażysta winien pełnić funkcję przede wszystkim selekcyjnego faktów, który stanie się dla odbiorcy mediów *sui generis* przewodnikiem w gąszczu sprzecznych wiadomości i opinii.

## **Autorefleksja współczesnych**

Pokolenie polskich reporterów urodzonych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, reprezentowane między innymi przez Wojciecha Tochmana, Mariusza Szczygła czy Jacka Hugo-Badera, choć z szacunkiem odnosi się do teorii dawnych mistrzów, na pewne założenia przystać – jak się wydaje – już nie może. Dziennikarze ci stawiają sobie bowiem już nieco inne pytania, aniżeli te, które stanowiły centralny element meta-refleksji pierwszych mistrzów gatunku. Młoda polska szkoła reportażu, której przedstawiciele ze szczególną atencją zwracają się w stronę dziennikarskiego dorobku Hanny Krall<sup>21</sup>, wiele uwagi poświęca omówieniu głównych wyzwań, przed jakimi stają współcześni pracownicy mediów. Reportażysty ci rzadziej niż ich poprzednicy skłonni są pisać osobne książki poświęcone pracy reportera. Namysł nad własną twórczością staje się częściej składnikiem ich książek reportażowych, w których – niejako na marginesie – wnikliwy czytelnik doszuka się komentarzy poświęconych dziennikarskiemu rzemiosłu.

W ten sposób interpretowana może być wydana w 2016 roku książka Szczygła *Projekt: prawda*, która znacząco różni się od wcześniejszych publikacji książkowych tego autora, zainteresowanego przede wszystkim czeską kulturą i obyczajowością<sup>22</sup>. Najnowsza pozycja ma zdecydowanie odmienny charakter. Staje się przede wszystkim zapisem refleksji reportera, który dzieli się z czytelnikiem swymi przemyśleniami na temat tego, czym jest prawda nie tylko dla rozmówców, lecz także dla niego samego jako autora. Jako gest swoistej dziennikarskiej uczciwości potraktować należy wyznanie Szczygła, który deklaruje przywiązanie do rozmaitych nawiązań intertekstualnych. Powiada:

„Pisanie żywi się pisaniem. Tak jak wsiąkamy po śmierci w ziemię, tworząc jej organiczną skorupę, z której pożywienie czerpią potem inne organizmy, tak cudze zdania wsiąkają w nasze”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> R. Kapuściński, *Lapidarium II*, Warszawa 1966, s. 25.

<sup>21</sup> Potwierdzenia szczególnego uznania, jakim darzą tę autorkę Tochman i Szczygieł, szukać należy w ich książce zatytułowanej *Krall*.

<sup>22</sup> By przywołać tylko książkę *Gottland*.

<sup>23</sup> M. Szczygieł, *Projekt: prawda*, Warszawa 2016, s. 32.

Nieco inny zabieg zastosował z kolei Hugo-Bader w książce *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, w której – obok zapisu doświadczeń reportażysty biorącego udział w górskiej wyprawie mającej na celu odnalezienie ciał Macieja Berbeki i Tomasza Kowalskiego<sup>24</sup> – znajdujemy swoiste reportażowe „didaskalia”. Chcąc niejako odwzorować zapis scenariusza filmowego, w swym niezwykle literackim tekście autor na bieżąco informuje czytelnika o trudnościach, z jakimi zetknął się na poszczególnych etapach przygotowania książki.

Tochman, podobnie jak autorzy *Projektu: prawda i Długiego filmu...*, swą refleksję na temat pracy współczesnych dziennikarzy wplótł w prowadzoną przez siebie narrację o mieszkańcach filipińskiej Manili. Wydaje się, że jego książka daje się czytać jednocześnie jako reportażowy zapis faktów i jako ważny komentarz poświęcony kondycji dzisiejszych mediów. Zaskakujące może wydać się to, że kilka lat przed napisaniem *Eli, Eli* autor we wspomnianym już wywiadzie z Wójcińską zadeklarował szczególne zainteresowanie, z jakim podchodzi do problematyki śmierci i przemijania. Na pytanie dziennikarki: „Po książce o Rwandzie chyba nie możesz jednak zaprzeczyć, że śmierć jakoś cię pociąga? Nawet jej tytuł na to wskazuje”<sup>25</sup> Tochman odpowiada:

„Nie pociąga mnie bardziej niż innych. Niż ciebie. Bo kogo śmierć nie fascynuje? Czyjej ciekawości nie budzi? Czyjego strachu, niepokoju albo niezgody? Opisuję to, co każdy z nas nosi w sobie. Myślę, że każdy człowiek myśli o śmierci (...)”<sup>26</sup>.

Warto zatem zastanowić się, czy i ewentualnie w jakim stopniu krytyka medialnego voyeuryzmu wyrażona przez autora w *Eli, Eli* może odnosić się do wcześniejszej twórczości samego autora, który nie szczędził czytelnikowi niezwykle drastycznych opisów zbrodni.

## **Prawda fotografii**

*Eli, Eli* zajmuje w dorobku Tochmana miejsce szczególne. To pierwsza tak silnie autotematyczna pozycja, zarazem rodzaj wyjątkowego, interdyscyplinarnego projektu dziennikarskiego, w który autor zaangażował się we współpracy z fotografem Grzegorzem Wełnickim<sup>27</sup>. Dołączone do dziennikarskiego tomu zdjęcia opisywanych miejsc i postaci w istotny sposób dookreślają przekaz, który oddziałuje już nie tylko na wyobraźnię czytelnika, lecz także na jego wzrok. Bohaterowie reportażu są portretowani jednocześnie i przez reportażystę, i przez fotoreportera. Dzięki temu – jak pisze Tochman – czytelnik otrzymuje relację przefiltrowaną przez wrażliwość drugiego człowieka, który za pomocą słowa bądź obrazu stara się oddać prawdę opowieści. Przy tej okazji dziennikarz zastanawia się nad emocjami, jakie rodzą się u patrzących:

„Kobiety w wodnym kręgu, w intymnej ciepłej relacji. Może gdybyśmy i my tam stali, czulibyśmy nie tylko zaciekawienie, ale i zakłopotanie. Lustrzane odbicie ich wstydu. Dzięki fotografowi możemy je podglądać bezkarnie. Dalekie ciemne chmury, sine kolory wody. Kim są te kobiety? Co się między nimi dzieje? Patrzymy na rytualną kąpiel? (...) Zdjęcie nie zdradza wiele, ale każde pytać”<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Zob. J. Hugo-Bader, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Kraków 2014.

<sup>25</sup> A. Wójcińska, op. cit., s. 71.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Zob. W. Tochman, *Eli, Eli*, Wołowiec 2013.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 9.

Ów bezpieczny dystans sprawia, że przybywający na spotkanie z Innym człowiek Zachodu szybko przywyka do widoku ludzkiego cierpienia. Za sprawą mediów masowych obrazy ubóstwa i przemocy znajdują się na wyciągnięcie ręki. Śmierć niebezpiecznie powszednieje, co w bezpośredni sposób przekłada się na emocjonalne zobojętnienie pojawiające się u odbiorcy w efekcie regularnie docierających do niego obrazów cierpienia. „Widok piętna już nie szokuje”<sup>29</sup> – przestrzega Tochman – podkreślając szczególne znaczenie fotografii dziennikarskiej w tym procesie:

„Inaczej jest ze zdjęciami umierających dzieci, o które pytać nie chcemy. Mało nas chyba obchodzi, bo ich śmierć już nas nie obchodzi. Kto zatrzymał się dłużej niż chwilę nad konaniem dziecka rannego w Syrii (cnn.com, 25.02.2012) albo nad umieraniem dziecka z głodu w Mauretanii („International Herald Tribune”, 19.07.2012)? Kto o tych malcach pamięta? (...) Te obrazy szokowały kiedyś. Raziły swoją mocą tak bardzo, tak długo i tak wszędzie, aż odebrały dramat wszystkim późniejszym cierpieniom dzieci. Powielane miliony razy, wreszcie same się zużyły. Przestały bulwersować. Dziś to zwietrzałe ikony popkultury, cola bez gazu”<sup>30</sup>.

Trafne uwagi formułuje Tochman w odniesieniu do najślynniejszej chyba, nagrodzonej Pulitzerem fotografii autorstwa Kevina Cartera przedstawiającej głodujące sudańskie dziecko i sępa czyhającego na jego życie. Współcześni teoretycy bardzo często wskazują to zdjęcie jako wzór dla młodych fotoreporterów, odwołując się przy tym do słynnej maksymy Roberta Capy. Fotograf ten przekonywał, że jeśli zdjęcia nie są dostatecznie dobre, to oznacza, że fotografujący nie znalazł się wystarczająco blisko. Tochman próbuje w nieco odmienny sposób spojrzeć zarówno na słynne zdjęcie, jak i na wypowiedź Capy, która – zdaniem dziennikarza – powtarzana jest często bezrefleksyjnie. Piszący stawia przed czytelnikiem swojej książki ważne pytania i dowodzi, że wspomniana w *Eli, Eli* „fascynacja pornografią ostatniego tchnienia”<sup>31</sup> stała się niepokojącym składnikiem kultury Zachodu:

„(...) odważmy się zapytać o dziewczynkę z sępem, upomnieć się o to anonimowe afrykańskie dziecko, dociekać, jak miało na imię. Paparazzi śmierci i ich wielkomięscy wielbiciele natychmiast podniosą wrzask: nie rozumiecie języka fotografii! Interesuje ich fotografia dziecka z sępem, nie dziecko. (...) Ekscytacja widokiem dziecięcej śmierci musi budzić grozę. Jest przeciwieństwem empatii. W czerpaniu przyjemności, choćby tylko estetycznej, z podglądania czyjeś śmierci musimy zauważyć cień psychopatii”<sup>32</sup>.

Tochman stawia pytanie o odpowiedzialność za taki stan rzeczy, nie rozstrzygając jednoznacznie, która ze stron (fotograf czy odbiorca) ponosi winę za tę – jak czytamy w książce – „perwersyjną przemianę”<sup>33</sup>. Zastanawiające, jak wiele kwestii w *Eli, Eli* pozostaje niedomkniętych, otwartych. Dywagując nad standardami etyki dziennikarskiej, Tochman zdecydowanie częściej stawia bowiem pytania, aniżeli udziela na nie odpowiedzi. W prowadzoną narrację wplata także swe przemyślenia nad sensem i celem

<sup>29</sup> W. Tochman, op. cit., s. 9.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 11.

własnej wyprawy. Odważnie dzieli się z czytelnikiem wątpliwościami, które pojawiają się u niego w trakcie licznych spotkań z mieszkańcami filipińskiego Onyxu. Dostrzega też swoistą aporię pomiędzy teoretycznymi wyznacznikami reportażu, który opiera się przede wszystkim na prawdzie, a dążeniami autorów, w imię tejsz prawdy ingerującymi w obszar prywatności bohaterów. Zapytuje Tochman:

„Reportaż nie nosi fantazji. Czy kobiety na fotografii zgodziły się, abyśmy na ich intymność patrzyli? Jak je oglądać, żeby nie podglądać? Jak wymknąć się perwersji bezkarnego patrzenia?”<sup>34</sup>.

## Prawda bohatera

Swoiście rozumiany voyeuuryzm Tochman dostrzega wśród fotografów, ale także wśród bohaterów swych reportaży, którzy starają się odpowiadać na oczekiwania ludzi Zachodu. Reportażysta pokazuje, w jaki sposób funkcjonuje machina „turystycznego przemysłu”, którego zasada działania opiera się na opłacaniu przez zamożnych Europejczyków możliwości podglądania najuboższych mieszkańców poszczególnych kontynentów. Zjawisko to opisała już kilka lat wcześniej w swym reportażu *Witajcie w raju. Reportaże o przemyśle turystycznym* szwedzka dziennikarka Jennie Dielemans<sup>35</sup>. Tochman idzie w jej ślady, znacząco jednak rozszerzając perspektywę spojrzenia na analizowany problem. Interesuje go bowiem nie tylko punkt widzenia oglądającego, lecz także punkt widzenia oglądanego, który w Manili doskonale zdaje sobie sprawę, czego oczekują od niego zachodni turyści i dziennikarze. Funkcjonujące na tej zasadzie „przedsiębiorstwo” – założone przez jednego z bohaterów książki Tochmana – swym głównym obszarem działania uczyniło organizowanie wycieczek dla przyjezdnych, którzy chcą zobaczyć prawdziwy Onyx. Uściwszy opłatę, turyści i dziennikarze dzięki pośrednictwu jednego z bohaterów *Eli, Eli* spotykają się z dziećmi nocującymi na cmentarnych nagrobkach, z ich rodzicami mieszkającymi w szafie służącej za dom. Tak jedną z tych scen opisuje Tochman:

„Let’s go! – fotograf decyduje, że zrobi zdjęcie nie na ulicy, lecz w domu. Chłopiec staje na tle poźółkłej firanki. (...) Wygląda na to, że początkowe skrępowanie szybko mija. Model nazywa się Rogellio Liantada i czuje sprawę, rozumie, czego ten duży pan oczekuje. Patrzy więc prosto w obiektyw: dumnie, bez uśmiechu, samotnie. O tę samotność panu chodziło? Lekkie doświelenie z prawej. Gotowe. Wszystko trwa dwadzieścia minut.

Good boy!

Jest wolny. Wybiega na ulicę.

Dobre zdjęcie”<sup>36</sup>.

Reportażysta pokazuje, jak szybko bohaterowie jego opowieści uczą się działać zgodnie z oczekiwaniami Europejczyków. Relacja pomiędzy dwoma światami bardzo szybko zmienia się w rodzaj wysublimowanej gry, w której zarówno ten, kto patrzy, jak i ten, kto jest oglądany, swoje relacje układa na zasadach niepisanej umowy. Zakorzenione

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Zob. J. Dielemans, *Witajcie w raju. Reportaże o przemyśle turystycznym*, tłum. D. Górecka, Wołowiec 2011.

<sup>36</sup> W. Tochman, op. cit., s. 45.



w kulturze Zachodu motywy, obrazy i archetypy, takie jak przykładowo matka trzymająca w ramionach zmarłe dziecko (Pieta), powielone na współczesnej fotografii, zyskują uznanie wśród odbiorców. Mieszkańcy Onyxu doskonale zdają sobie sprawę z tego, jakich obrazów oczekują przyjezdni. Tochman opisuje zaskakującą sytuację, gdy mieszkający na jednym z cmentarzy młody Filipińczyk pozuje do zdjęcia, trzymając w ręku czaszkę. Jego postawa przywodzi na myśl słynny monolog Hamleta. Reportażysta zauważa, że takie ujęcie gwarantuje sukces i uznanie. Opublikowanie takiego zdjęcia w magazynie fotograficznym ma być swoistą realizacją misji dziennikarskiej, która nakazuje informować opinię publiczną o trudnej sytuacji mieszkańców krajów rozwijających się.

Stosując *praesens historicum*, Tochman kreśli przed oczyma czytelnika niezwykłą scenę: „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 tytku. Uniwersalny bohater, źródło opowieści, reporterska karma, tworzywo *non-fiction*”<sup>37</sup>.

Tochman zauważa, że gra pozorów pomiędzy dziennikarzami a ich bohaterami jest – wbrew deklaracjom – źródłem dezinformacji, a nie dziennikarskiej informacji. Odbiorcy oczekują od reporterów prowadzenia określonej narracji, która z jednej strony szokuje, z drugiej zaś – paradoksalnie – mieści się w ukształtowanych przez film czy literaturę kanonach przeżywania i osławiania cierpienia.

Europejskie zamiłowanie do voyeuryzmu stało się – jak pisze Tochman – dla wielu bohaterów jego historii dobrym sposobem na zarabianie pieniędzy. Za kilka opowiedzianych historii z życia Onyxu jeden z mężczyzn domaga się od polskich dziennikarzy wynagrodzenia, grożąc im nawet śmiercią. Proceder płacenia za opowieść i widowisko zakrojony jest jednak na zdecydowanie szerszą skalę. Na Filipinach organizowane są publiczne ukrzyżowania, które – zdaniem Tochmana – w wielu przypadkach niewiele mają wspólnego z duchowością i religią. Tego rodzaju widowiska przebiegają zazwyczaj według ściśle zorganizowanego schematu:

„Pięć minut taki sobie powisi, i siup, następny. Pstryk! Pięć minut i zmiana. Pstryk! Zarabiają fotografowie i dziennikarze, którzy pytają ukrzyżowanego, co czuje. I hotele, gdzie ci ze światowych mediów śpią. I restauracje, gdzie jedzą. I kluby, gdzie piją”<sup>38</sup>.

Reportażysta zauważa, jak sprawnie funkcjonuje machina marketingowa, której kołem zamachowym okazuje się ludzka ciekawość. Bohaterowie opisywanych wydarzeń w sposób mniej lub bardziej świadomy stają się głównymi aktorami spektaklu medialnego. Teatralizacja ludzkich działań i zachowań, o której wspominał w swojej książce Erving Goffman<sup>39</sup>, jest na Filipinach świadomym projektem, który obu stronom ma przynieść wymierne korzyści.

## **Prawda piszącego**

Na zagadnienie dziennikarskiego voyeuryzmu Tochman spogląda również z perspektywy samych reportażystów. Przy użyciu mowy pozornie zależnej stara się wniknąć

<sup>37</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>39</sup> Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000.

w sposób myślenia współczesnych dziennikarzy, by zrozumieć ich motywacje. Na pytanie, dlaczego z tak dużym zainteresowaniem przyglądają się oni mieszkańcom Onyxu, formułuje kilka odpowiedzi. Przede wszystkim – jak twierdzi nie bez ironii Tochman – piszący tłumaczą swoje działania poczuciem misji dziennikarskiej, która każe im ze szczegółami opisywać obserwowane wydarzenia:

„Do kogo należy opisane życie Christiana de Leon? A zdjęcie? Chcemy, by dał nam wiele. Chcemy go mieć! Jego twarz na zdjęciach i jego los w notesie. Dzieci nie powinny żyć na cmentarzach. To hańba świata i my świat o tym zawiadamiamy”<sup>40</sup>.

Misja dziennikarska – jak zauważa Bogusław Nierenberg, powołując się na ustalenia Ryszarda Kapuścińskiego – skończyła się wówczas, gdy „ludzie biznesu pojęli, że informacja jest towarem, na którym można zarobić”<sup>41</sup>. W swojej wypowiedzi Tochman nie ocenia obecnej sytuacji w sposób aż tak dosadny. Zamiast jednoznacznych rozstrzygnięć i oskarżeń chętniej stawia pytania, pozostawiając czytelnikowi możliwość sformułowania własnych sądów.

Utrwalony w kulturze europejskiej wizerunek dziennikarza jako demaskatora ludzkiej krzywdy i niezawinionego cierpienia na trwałe wpisał się w wyobrażenia czytelników o tej profesji. Tochman zauważa pewną niepokojącą tendencję wśród współczesnych reportażystów, którym coraz częściej w pełni odpowiada takie postrzeganie ich zawodu. Ów celebrycki pierwiastek staje się dziś składową już nie tylko dziennikarstwa skupionego wokół show-biznesu, lecz także tego, które koncentruje się na tematach trudnych i poważnych. Zauważa Tochman:

„Po przeczytaniu książki o ludzkiej krzywdzie niektórzy czytelnicy piszą do ulubionych autorów pełne podziwu listy. 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!”<sup>42</sup>.

Reportażysta stawia przede wszystkim pytanie o cel i motywację podejmowania tego rodzaju działań. Zastanawia się, jaką funkcję pełni współcześnie reportaż, za sprawą którego postuch zyskują często nie jego bohaterowie, lecz przede wszystkim autor.

Diagnostując motywacje piszących, Tochman formułuje słowa krytyki nie tylko pod adresem dobieranych treści, lecz także formy. Autor *Eli, Eli* zauważa, że wiele redakcji, pisząc o krajach rozwijających się, nie rezygnuje z etnocentrycznych narracji. Uproszczony komunikat nie tłumaczy w żaden sposób odmienności opisywanych kultur. By przybliżyć czytelnikowi książki to zjawisko, Tochman wplata w swą narrację kilka ważnych myśli Susan Sontag, które pozostawia bez dodatkowego komentarza:

„Na ogół potwornie okaleczone ciała na opublikowanych fotografiach pochodzą z Afryki lub Azji. Ten dziennikarski zwyczaj wziął się z wielusetletniej tradycji pokazywania egzotycznych – to znaczy – skolonizowanych – ludzkich istot: Afrykańczyków i mieszkańców odległych krajów Azji

<sup>40</sup> W. Tochman, op. cit., s. 94.

<sup>41</sup> B. Nierenberg, *Dziennikarstwo w XXI wieku – między potrzebami społecznymi a wymogami rynku*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2014, nr 3, s. 36.

<sup>42</sup> W. Tochman, op. cit., s. 114.

pokazywano niczym zwierzęta w zoo na wystawach etnologicznych urządzanych w Londynie, Paryżu i innych stolicach europejskich od XVI do początku XX wieku”<sup>43</sup>.

Zaczerpnięte przez Tochmana z książki *Widok cudzego cierpienia* cytaty stają się interesującym dopowiedzeniem do sądów formułowanych przez polskiego reportażystę. Etnocentryczne spojrzenie reporterów, zdaniem obu piszących, wiąże się z konstruowaniem uproszczonych, często opartych na stereotypach narracji. Tworzone w pośpiechu historie nie służą jednak w żaden sposób faktycznemu informowaniu opinii publicznej o wydarzeniach rozgrywających się na innym kontynencie.

## Podsumowanie

Przy podsumowaniu nakreślonych w niniejszym szkicu ustaleń należy zauważyć, że książka *Eli, Eli*, wpisująca się w główne założenia reportażu literackiego, jest pod wieloma względami tekstem szczególnym. Wyróżnia się zarówno na tle innych pozycji przynależących do tego gatunku, jak i na tle dotychczasowej twórczości Tochmana. Autorowi udało się uchwycić główne wyzwania, jakie stają współcześnie przed mediami, w których – jak przewidywał to już Kapuściński – *media workers* przeważają nad profesjonalnymi *journalists*<sup>44</sup>. Opowiadając czytelnikowi historię kilku mieszkańców filipińskiego Onyxu, Tochman odsonił jednocześnie kulisy powstania swojej niezwyklej opowieści. Kazał czytelnikowi przyjrzeć się bliżej motywacjom, którymi kierują się nie tylko piszący, lecz także bohaterowie ich opowieści.

*Eli, Eli* jest niezwykle interesującą próbą zwrócenia uwagi na niepokojąco zmieniające się standardy dziennikarstwa. Symptomatyczne zwłaszcza wydaje się to, że o jego kondycję pyta Tochman nie w tekście teoretycznym, lecz w książce reportażowej. Czytelnik może ją oczywiście potraktować wyłącznie jako historię osób i zapis wydarzeń, ma jednak – jak sądzę – także prawo, by odczytać ją jako rodzaj autorefleksji dziennikarza, który dzieli się z odbiorcą swoich tekstów wątpliwościami towarzyszącymi mu na poszczególnych etapach drogi zawodowej.

### Summary

#### **„The image of stigma is no longer shocking”. The Criticism of Media Voyeurism in *Eli, Eli* by Wojciech Tochman**

The article analyzes the journalist's view on the condition of contemporary media as presented in Wojciech Tochman's *Eli, Eli*. The book is a reportage about the Philippines. The journalist describes the main challenges faced by literary reporters. Tochman criticizes journalistic voyeurism and excessive press photography. The article compares Tochman's authorial comments with statements made by other reporters (the precursors of reportage and contemporary writers) who discuss

<sup>43</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>44</sup> Pojęcie *media workers* odnosił Kapuściński do tak zwanych „medialnych wyrobników”. *Journalists* z kolei to dziennikarze dbający o wysokie standardy i dążący do realizacji misji.

journalistic ethics and the so-called pornography of death, as manifested by the contemporary media.

Celem artykułu jest przeanalizowanie reportażu *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana pod kątem zawartej w nim refleksji nad kondycją współczesnych mediów. W książce tej, będącej reportażem z wyprawy na Filipiny, dziennikarz niejako na marginesie opisywanej historii diagnozuje główne wyzwania, przed którymi stoją dziś twórcy reportaży literackich. Krytyce poddane zostają zwłaszcza dziennikarski voyeurizm oraz współczesna fotografia prasowa. Celem analiz jest zebranie wypowiedzi Tochmana i zestawienie ich z komentarzami innych reportażyistów (zarówno prekursorów tego gatunku, jak i współczesnych twórców) wypowiadających się na temat dziennikarskiej rzetelności oraz obecnej we współczesnych mediach tak zwanej pornografii śmierci.

**Keywords:** media, voyeurism, Tochman, the Philippines, reportage

**Słowa kluczowe:** media, voyeurizm, Tochman, Filipiny, reportaż



Mariusz Rutkowski, *Praca na wsi polskiej 3*, Facebook „Mariusz robi zdjęcia”