

Opis bibliograficzny: Joanna Paszkiewicz-Jägers, *Kim są i o co im chodzi?*, w: *Fotografia prasowa jako sztuka faktu*, XVII Konfrontacje fotograficzne, Gorzów Wielkopolski 1987, s. 18-28

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografia prasowa, fotoreportaż, fotoreporter

Tekst:

Od dwunastu mniej więcej lat przyglądam się, nieco uważniej niż przeciętny czytelnik, polskiej fotografii prasowej. Oglądam gotową produkcję, bieżącą lub archiwalną, prace drukowane bądź nie, pokazywane „z ręki”, a przygotowując się do napisania o kimś, przeglądam jego domowe archiwum, i wreszcie, jako dziennikarz dwóch redakcji /„Sztuka”, „Radar”/, mam okazję przyglądać się, od wewnątrz, sposobom obchodzenia się z fotografią i twórcą w procesie redagowania. Dodajmy do tego kilkakrotny /w charakterze obserwatora/ udział w posiedzeniach jury ogólnopolskich konkursów fotografii prasowej, krótkotrwały pobyt w zarządzie Klubu Fotografii Prasowej SDP oraz przygotowanie wystawy „Pejzaż społeczny w fotografii i rysunku prasowym” /Galeria Krytyków, Warszawa, wiosna 1980/ oraz towarzyszącej jej dyskusji z udziałem fotografów, krytyków i dysponentów politycznych.

W ciągu dwunastu lat nagromadziłam, częściowo w sposób bezwiedny, pewną wiedzę o sposobach pracy nad fotoreportażem i z fotoreporterem w Polsce. Traktuję ją tu jako punkt wyjścia do ogólniejszych rozważań. Będą one - wyjawię to od razu - „skażone” osobistym punktem widzenia, upodobaniami do społecznej publicystyki fotograficznej nacechowanej „ostrym widzeniem”, to znaczy przemawiającej [s.19:] wprost, z dużą siłą, a zarazem bardzo wnikliwie.

Na początku warto byłoby zadać sobie pytanie: czy i na ile fotoreportaż jest sztuką faktu, a fotoreporter artystą? Kiedy jego praca wydaje dzieło, a kiedy tylko wytwór rzemieślniczy? Czy stopień „uartystycznienia” pracy fotoreportera jest większy niż pracy dziennikarza piszącego? Czy- innymi słowy- obraz fotograficzny użyty do celów prasowych ma więcej walorów

artystycznych niż sąsiadujący z nim tekst? Czy możliwości czysto artystycznego wyżycia się, są tu większe, niż gdy posługujemy się słowem?

Przyjmując usługowość i użytkowość fotografii prasowej, Jako oczywiste, możemy powiedzieć, iż dziennikarz - fotoreporter staje się artystą, a jego produkcja sztuką, wskutek sprzyjających okoliczności. „Wyciąga go” z rzemiosła wysoka, myślowa i warsztatowa jakość prac, a także zmiana kontekstu ich pokazywania - udział w wystawach, publikowanie zdjęć w albumach lub okoliczności wyjątkowe, jak nagroda w konkursie, zwłaszcza międzynarodowym, czasem nawet samo zakwalifikowanie pracy czy jej publikacja w katalogu. Mówiąc najkrócej: wielu jest dziennikarzy piszących reportaże zagraniczny, ale autorem książeczki „Cesarz” jest tylko Ryszard Kapuściński; powszechne jest wykonywanie portretowych zdjęć dla prasy, ale „firma portretowa” Krzysztofa Gierałtowskiego jest jedyna, itd. Mielibyśmy tu analogie do sztuki „czystej” i „użytkowej” i coraz to płynniejszych między nimi granic. [s.20:] Jeśli ten sam grafik zaprojektuje literniczą wywieszkę nazwiemy go co najwyżej projektantem, ale gdy zrobi pełen wyobraźni plakat, będzie artystą, a muzeum włączy jego pracę do swych zbiorów.

Kim więc jest fotoreporter? W zasadzie „użytkowcem” by trzymać się potocznego w środowisku plastycznym słownictwa. Kimś, kto zależy od pisma, w którym czy dla którego pracuje, w tym sensie, że fotografuje na zamówienie, że musi stosować się do profilu pisma i wyznaczonego tematu, a także przestrzegać wymaganego terminu, a w końcu przystać na sposób pokazania pracy na łamach. W krańcowo niekorzystnej postaci uzależnienia, fotoreporter mieści się gdzieś między gońcem redakcyjnym a sekretarką, jest chłopcem /czy panienką/ do wszystkiego. Jednak w sytuacji tzw. przeciętnej, użytkowy charakter pracy może, ale przecież nie musi przeszkadzać mu w rozwijaniu zawodowych ambicji...

Dziesiątki rozmów przeprowadzonych z fotoreporterami utwierdzają mnie w przekonaniu, że liczne są przeszkody po temu, by fotoreporter pracował wykorzystując do maksimum swoje możliwości. Istnieją one zarówno obiektywnie jak i w świadomości środowiska. Najlakońiczniej określiłabym fotoreporterów polskich jako ludzi z m ę c z o n y c h. Jest to zmęczenie szewca, który wciąż przybija zelówki choć bardzo chciałby zrobić parę lakierek na bal w Hotelu „Viktoria”. Z m ę c z e n i e bierze się stąd, że z reguły ambitna fotografia prasowa przebija się na łamy z ogromnym trudem. [s.21:] W Zachęcie, na wystawie z okazji 40-lecia

Związku Polskich Artystów Fotografików, w lutym 1987, Andrzej Baturo pokazał zestaw prac o wymowie antyalkoholowej, a więc wydawałoby się, społecznie bardzo pożądanych, w których opublikowaniu napotkał - w swoim czasie - w bieżącej pracy redakcyjnej potężne trudności.

Sądzę, że konflikt między tzw. dyspozycyjnością fotoreportera jako dziennikarza, a jego pragnieniem realizowania ambicji zawodowych drogą „ostrego widzenia”, jest konfliktem typowym. Fotoreporterzy, którzy tak właśnie chcieliby pracować, pogardliwym określeniem „obrazki”, zwykli nazywać prace, które co prawda mają duże szanse na ukazanie się drukiem, lecz są miałym tylko dopełnieniem tekstów, a nie samodzielną publicystyką fotograficzną.

Dotykamy tutaj jednego z najistotniejszych problemów pracy fotoreportera, który jest zatrudniony w redakcji lub agencji; jest to problem rozdzwiewu między tym, co się chce, a może zrobić i opublikować. Problem ten jawił mi się w całej ostrości zapewne dlatego, iż w fotografii prasowej szukałam głównie problemów z obrazu rzeczywistości społecznej, interesowała mnie szczególnie ta publicystyka fotograficzna, która najostrzej dotykała ważnym w danym okresie stref życia społecznego w tym także problemów chronicznie obecnych w naszym życiu społecznym, jak niedostatek mieszkań czy szpitali, alkoholizm, bałagan czy brudy. [s.22:]

Konflikt biorący się z rozdzwiewu między zaleceniem przedstawiania - nazwijmy to rzeczywistości upiększonej, a pragnieniem pokazywania jej „takiej, jaką ona jest”, doszedł najżywiej do głosu w latach siedemdziesiątych, w okresie tzw. propagandy sukcesu. Jego ujawnienie się nastąpiło w połowie lat siedemdziesiątych, gdy krąg młodych fotoreporterów związanych z prasą młodzieżową, przede wszystkim z tygodnikiem „ITD”, podlegając ciśnieniu zaleceń pokazywania fasadowej „drugiej Polski”, postulował ujawnienia na łamach także ciemnych stron życia, skrytych za jasną fasadą.

Mówiło się wtedy w tym środowisku: - Polska czeka na to, by ją fotografować; jakby na przekór zaleceniom pracy konstruktywnej, szukano przede wszystkim tego, co wskazywałoby na rozmijanie się rzeczywistości z buńczucznie formułowanymi programami rozwoju społecznego. Jednocześnie, w tym właśnie okresie dochodziło do głosu pokolenie doskonale już obeznane z cywilizacją obrazu; obraz filmowy i telewizyjny, fotografia w wielkonakładowych tygodnikach ilustrowanych typu „Life” czy „Stern” lub „Paris-Match”,

wielkie międzynarodowe wystawy fotograficzne, zawładnęły wyobraźnią ludzi urodzonych w latach pięćdziesiątych. Rozpoczynając samodzielność życiową i zawodową, ludzie ci /zwykle w trakcie studiów wyższych/ byli wyczuleni na wszelkiego typu sygnały wydawane przez otaczającą rzeczywistość. Rzeczywistość tę chcieli odkrywać, a przede wszystkim komentować fotoreportażem. Traktowali go jak pewnego typu komunikat, który w warstwie postulatycznej i opisowej dotyczył spraw dla krajowego czy[s.23:]telnika istotnych. Ambicje ich stanowiło, by komunikat ten był, celny, trafny, rzetelny poznawczo. Wzorem dobrego fotografowania - i obchodzenia się z fotografią w prasie, był dla nich tygodnik „Świat”, miesięcznik „Świat”, miesięcznik „Polska”; wizja społecznej rzeczywistości była jednak odmienna niż w obu wymienionych pismach. To było zarazem „ostre”, ale i nowe, inne spojrzenie.

Ta szkoła fotograficznego widzenia związana głównie z prasą młodzieżową, wywarła wpływ na polską fotografię prasową drugiej połowy lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych. Miała, jak każda, swoich proroków i idoli. Nieformalnymi autorytetami, a zarazem nauczycielami zawodu byli m.in. dwaj dziennikarze związani w latach sześćdziesiątych z „ITD” - Sławek Biegański i Jan Michlewski. W sytuacji, gdy chce się wytypować „pierwsze dziesięć nazwisk” dla pewnego kierunku czy okresu, wybór jest zawsze trudny. Patrząc z dziesięcioletniego oddalenia, do najważniejszych postaci „szkoły”, już nieistniejącej, zaliczyłabym: Andrzeja Baturo, Krzysztofa Barańskiego, Adama Haydera, Tomasza Tomaszewskiego, Krzysztofa Pawełę, Tomasza Sikorę, Annę Musiałównę, Dorotę Bilską, Ryszerda Wesołowskiego, Andrzeja Polca. „Szkoła” miała charakter przede wszystkim warszawski, gdyż tu przede wszystkim mieściły się najważniejsze dla tego ruchu pisma, najważniejsze i w takim sensie, że po prostu - udzielały miejsce temu reportażowi. Były nimi: „Na przełaj”, „ITD”, „Razem”, „Perepektywy”, plus gdański „Czas”. [s.24:] „Szkoła”, która promieniowała na cały kraj miała najżywsze kontakty ze środowiskami - gdańskim, krakowskim i wrocławskim. Jej fotoreporterzy dokumentowali wyraźnie swą obecność także na ogólnopolskich konkursach fotografii prasowej, a w końcu wyszli, pod koniec lat siedemdziesiątych, zupełnie poza prasę - przeglądami fotografii socjologicznej w Bielsku Białej, do których włączali zresztą nie tylko siebie, ale patrzyli szeroko, na całość powojennej fotografii reportażowej.

I właśnie niejako poprzez nieistniejącą już szkołę „ostrego widzenia” chciałabym spojrzeć na drugą, wcześniejszą „szkołę” fotografii prasowej, która dziś staje się przeszłością coraz głębszą

i ma charakter historyczny. Jej promieniowanie trwało długo, bo jeszcze około 10 lat po zamknięciu pisma /w 1969 roku/.

Ze szkoły tej zbiorowa pamięć utrwaliła przede wszystkim cztery nazwiska: Władysław Stawny, Konstanty Jarochoński, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch. Próbując porównań między dwiema „szkołami”, powiedziałabym, że o ile fotoreporterzy kręgu „ITD” chcieli myśleć o rzeczywistości fotoreportażem, fotoreporterzy kręgu „Świata”, chcieli tę rzeczywistość za pośrednictwem fotoreportażu odczuwać. Z oglądanych dzisiaj zdjęć emanuje chęć „bycia przy tym”, w roli świadka: na poły uczestnika, na poły obserwatora. Istotną była tu także chęć znalezienia określonego stylu fotograficznej wypowiedzi, łączenia elementów technicznych i artystycznych w określoną tematem harmonijną całość, czysto... lekko... niewymuszenie, acz nie powierzchownie, bo z głębszymi odniesieniami, i - z pragnieniem uczciwości widzenia. Było to widzenie - tu posłużę się analogią do felietonów modnego wówczas pisarza, Stanisława Dygata - łowiące życie, dzień, chwilę z ich jedynym i niepowtarzalnym nastrojem.

Fotografia ta miała przemawiać „prawdziwie”. Problem prawdy i kłamstwa w fotografii prasowej zdaje się być dla przedstawicieli szkoły „Świata” jednym z centralnych problemów wykonywania zawodu. Sprawę tę rozpatruje się, co charakterystyczne, w kategoriach „winy” fotoreportera. „Najłatwiej jest jednak kłamać fotoreportażem - pisze Jan Kosidowski w książce „Zawód: fotoreporterzy” /WaiF, 1984, s.51/, a w innym miejscu mówi - „dobra fotografia prasowa mówi prawdę, prawie całą prawdę, tak jak lustro - w które codziennie patrzymy” /op.cit. s.77/.

Sądzę, że problem „lustrzanego” odzwierciedlania rzeczywistości w zdjęciach z kręgu „Świata” nie był już pierwszoplanowy dla fotoreporterów z kręgu „ITD”. Istotne było dla nich jakby coś wręcz przeciwnego - kierowanie uwagi czytelnika na problemy z góry założone jako ważne. Upodobało im to do publicystów posługujących się słowem. Stawiali pewne tezy publicystyczne... Ich, mówiąc umownie - poprzednicy po prostu tropili rzeczywistość, oznaczało to głównie rejestrowanie obrazu człowieka w jego dniu powszednim, w najróżniejszych sytuacjach - także: komicznych. Liryczny, harmonijnie wystylizowany humor był ważną częścią tej fotografii. U następców zniknął zupełnie. [s. 26:] Można by w tym

miejsu spróbować uogólnienia: przed dwudziestu laty „Świat” nie był jeszcze tak drapieżny, a Polska powojenna miała za sobą jeden tylko wstrząs polityczny.

A jednak, mimo głębokich różnic, można odnaleźć wspólne wątki rozwojowe dla fotografii prasowej ostatnich trzydziestu - czterdziestu lat. Jest takim wątkiem w y c z u l e n i e na społeczną rzeczywistość. To zaangażowanie może mieć znak minus i znak plus, może być wypełnione zarówno „ciepłymi” uczuciami, jak i agresją lub złością. Ale czy to w postaci łagodnej, czy drapieżnej, mamy do czynienia z czymś, co dziś nazywa się „słuchem na...”. Otóż polscy fotoreporterzy mieli dobry SŁUCH na to, co się TUTAJ działo, dzieje. A ów wyostrzony „słuch” to właśnie pewna postać emocjonalnego zaangażowania, widoczna u fotoreporterów kilku czynnych po wojnie pokoleń,

Najlepsze prace cechuje w istocie ogromna dojrzałość. Powołam się tu na jeden, ale wyrazisty przykład: na fotoreportaż Adama Haydera „Renta za ziemię”, nagrodzony na XXII Ogólnopolskim Konkursie Fotografii Prasowej.

Być może ześrodkowanie uwagi, emocji na sprawach krajowych sprawiło, iż brak podobnych osiągnięć w pracy wykonywanej zagranicą... Podobny „nerw” w pracy zagranicznej i krajowej widoczny był np. w pracach Ryszarda Wesołowskiego czy Andrzeja Polca, wielu jednak bardzo dobrych fotoreporterów nie dorównywało sobie samym w fotoreportażu z zagranicy, klasycznym przykładem byłby tu Aleksander Jałosiński... [s.27:] Jeśli przywołalibyśmy tradycyjne rozumienie zawodu dziennikarza, a więc i fotoreportera, jako rodzaju służby społecznej, motywacja zawodowa polskich fotoreporterów byłaby szczególnie silna w odniesieniu do zjawisk rozgrywających się TUTAJ i mających znaczenie przede wszystkim DLA NAS.

Motywacja ta zdaje się wzmacniać w okresach największych napięć społecznych i politycznych w kraju. Następuje wtedy aktywizacja środowiska polskich fotoreporterów, środowiska na codzień rozdzielonego przez różnego typu animozje. Rejestracja wydarzeń traktowana bywa wtedy jako rodzaj niepowtarzalnej, zawodowej szansy, a może i niekiedy obowiązku moralnego. I rzeczywiście - wykonywane w takich okolicznościach zdjęcia stają się trwałą wartością w historii, nie tylko fotografii reportażowej. Przydają nieformalnego uznania ich autorom, wśród których są m.in. Wiesław Prażuch, Tadeusz Zagoździński, Zbigniew Trybek.

Zdjęcia te mają zresztą najżywszy odbiór społeczny, co pamiętamy m. in. z wystawy „Wydarzenia” w Starej Galerii ZPAF, w 1981 roku.

Ale - to są sytuacje wyjątkowe; codzienność polskiej fotografii prasowej charakteryzuje, jak powiedzieliśmy, jedno słowo: zmęczenie. Na szczęście życie nie zatrzymuje się; do j u ż z m ę c z o n y c h dochodzą nowi, z zapasem sił, młodzi. Dysponują oni coraz większym zasobem wiedzy ogólnej i wiedzy o współczesnych sposobach posługiwania się obrazem fotograficznym [s.28:]

Czy prawdopodobne jest, by ludzie ci utworzyli w niedługim czasie, nowy, kolejny krąg myślenia o fotografii prasowej i jej wykonywania? Krąg, który znów stanowiłby, jak poprzednie, punkt odniesienia - przez lata? W tej chwili nie widać takich tendencji. By krąg taki się stworzył, musi powstać miejsce, wokół którego ześrodkują się ambicje najzdolniejszych. Dziś można mówić tylko o kontynuowaniu drogi zawodowej przez - wybitnych i ambitnych, którzy okazali się wytrwali. Należą oni przede wszystkim do średniego pokolenia. Pięcioletnia już prawie dezintegracja środowisk twórczych znalazła, być może, odbicie i w tym środowisku. Pozostaje wypatrywać przyszłości - coraz niecierpliwiej.