

Opis bibliograficzny: Wiesław Hudon, *Fotografia narracyjna*, "Fotografia", 1969, nr 6, s. 123-128

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: reportaż, dokument, fotografia prasowa

Tekst:

W lutym tego roku odbyło się w Kazimierzu nad Wisłą Seminarium Fotografii Prasowej, zorganizowane przez Ośrodek Dziennikarstwa przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich. Wypowiedź pt. „Fotografia narracyjna” otworzyła dyskusję o specyfice fotografii prasowej. W dyskusji udział wzięli: Alfred Ligocki - krytyk sztuki, Władysław Forbert - dokumentalista filmowy, Zbigniew Łagocki - przewodniczący komisji artystycznej ZPAF, Krzysztof Kąkolewski - dziennikarz, teoretyk reportażu, oraz Wiesław Hudon - z redakcji „Fotografii”, który dyskusję prowadził. Na dalszych stronach drukujemy fragmenty stenogramu dyskusji.

Wiesław Hudon

FOTGRAFIA NARRACYJNA

„Fotografia jest zawsze dokumentacją. Tam gdzie dotyka nas najbardziej, znajdujemy w niej siebie samych. W tym, co jest od nas inne. Czy ja też będę kiedyś taki? Dlaczego nie dzielę tego losu? Dlaczego tu nie pospieszyłem z pomocą? Te pytania osaczają nas. Fotografia staje się dokumentacją rodzaju ludzkiego. Czyni ona naszą planetę naszą ojczyzną, gdyż ojczyzną jest tylko to, o czym możemy sobie stworzyć obraz. Dokumenty zeznają, nie muszą się one tłumaczyć przed nami, ale my przed nimi. Pytają, oskarżają, świadczą o człowieku... Jesteśmy wydani na ich łup i dobrze, że jesteśmy wydani. Musimy sprostać spojrzeniu kamery... Każdy może pstrykać. Także automat. Ale nie każdy umie obserwować. Fotografia jest o tyle sztuką, o ile posługuje się nią sztuka obserwacji. Obserwowanie to elementarny proces tworzenia

poetyckiego. Także rzeczywistość trzeba kształtować, jeśli się chce ją zmusić do mówienia. Tylko wówczas fotografie są wyprawą myśliwską po to, co ludzkie, a zdobycz jest jednocześnie przemijająca i ponadczasowa.”¹

F. Dürrenmatt

Ostateczne rozwidlenie dróg fotografii nastąpiło z końcem lat czterdziestych, z chwilą sformułowania ideologii fotografii subiektywnej. Rozłam ten, który od dawna wisiał w powietrzu, zapowiedzieli kilka i kilkadziesiąt lat wcześniej wielcy samotnicy twórczej fotografii - Man Ray, Coburn, Moholy-Nagy z jednej strony i Stieglitz, Atget oraz wielcy reporterzy amerykańscy z drugiej. Pierwsi - dadaiści, surrealiści „negując możliwość i potrzebę racjonalnego poznania”², zwracali się ku wnętrzu i wyobraźni. Drudzy, widząc w ostrości i precyzji fotograficznego języka możliwość nic dającej się niczym zastąpić t w ó r c z e j³ dokumentacji świata, znajdowali w tym procesie miejsce realizowania artystycznych ambicji. Drogi te, skierowane w przeciwległe strony, odbiegły dziś daleko od siebie. Fotografia subiektywna - kreacyjna⁴ wypracowała swój własny język, ale nurt twórczej dokumentacji me pozostał w tyle. „Od drugiej wojny światowej mówi Pawek - świat posiada nowy język uniwersalny”. Ma oczywiście na myśli fotografię, którą najczęściej określa się niezmierne rozciągliwym terminem „reportaż”, a którą on sam nazywa „fotografią totalną”. Ten właśnie nurt, a w szczególności techniczna i estetyczna specyfika jego języka, będzie nas interesować w dalszych rozważaniach. Terminem „fotografia reportażowa” najogólniej określa się zdjęcia, które są d o k u m e n t a c j ą specjalnego rodzaju, dokumentacją, która jest wyborem dyktowanym przez światopogląd, intelekt i wrażliwość fotografa. Szczególnego rodzaju z a p i s e m, chwytającym „temat” na gorąco, bez reżyserii, bez ingerencji w „zdarzenie”, które zawsze istnieje poza fotografującym i niezależnie od niego. Drugi termin określający ten rodzaj fotografii - „fotografia prasowa” - dałby się obronić jedynie pod warunkiem, że będzie pokrywał się z terminem „reportaż”, co nic jest możliwe ze względu na ogromne różnice pojemności semantycznej powyższych terminów. Nie można też rozumieć fotografii prasowej jako fotografii drukowanej w prasie, bo zakres wydawanych publikacji jest tak wielki, iż w spe[s.124:]cyfice niektórych pism mieści się np. fotografia subiektywna, w niektórych zaś (dzienniki, tygodniki ilustrowane) nie ma ona żadnej racji bytu poza rolą ilustracyjną. Tu liczy się jedynie nośność fotografii jako języka, którym da się precyzyjnie zrelacjonować każdy fakt, zdarzenie, problem, mogący być tematem owej „twórczej dokumentacji”, „twórczego

wyboru”⁵. Terminy „reportaż:”, „fotoreportaż” odnoszą się przecież do tak konkretnego gatunku dziennikarskiego, że rozciąganie ich znaczenia na całość produkcji tego typu fotografii jest oczywistym nieporozumieniem. Pojedyncze zdjęcie nigdy nie może być reportażem, bo istnienie reportażu zakłada pewną s t r u k t u r ę porządkującą i budującą materiał czy to słowny, czy to zdjęciowy, czy filmowy. Pojedyncze zdjęcie może istnieć samodzielnie, ale nie może reprezentować gatunku fotoreportażu. Możemy tu mówić wyłącznie o reporterskich c e c h a c h tego zdjęcia, o reporterskim stylu, języku. Konieczność ostrzejszego sprecyzowania terminologii fotografii reporterskiej wiąże się choćby z usankcjonowaniem fotoreportażu jako gatunku dziennikarskiego, analogicznego do gatunku literackiego. Fotoreportaż jest zamkniętą, wielozdjęciową wypowiedzią fotograficzną, relacjonującą jakiś problem, przebieg jakiegoś zdarzenia dziejącego się w określonym miejscu i czasie. Językiem reporterskim można budować również inne gatunki, bądź analogiczne do literackich, bądź specyficzne wyłącznie dla fotografii. Zagadnienie fotoreportażu wykracza jednak poza wąsko zakreślony krąg interesujących nas tu zagadnień i należy poświęcić mu więcej uwagi przy innej okazji.

Istnieje wielki nurt fotografii, którego ideą jest dyktowana osobowością fotografa transmisja faktów i zdarzeń realnych bez prawa ingerencji w ich treść i formę plastyczną. Forma plastyczna jest tu elementem zdecydowanie drugorzędnym i realizować się może wyłącznie w działalności „korygującej” walor obrazu czy kompozycję, nadając mu czytelność i ułatwiając percepcję, która może być zakłócona niepoprawnością techniczną. Nurt ten, zwany zbyt szeroko „life photography”, ma na celu właśnie „twórczą dokumentację” polegającą na określonym w y b o r z e. Przez swój niezaprzeczalny związek z literaturą chce on opowiadać pojedynczym zdjęciem, reportażem czy frazą - dlatego proponuję nazwać go szeroko fotografią narracyjną. Nie rozumiem tego terminu jako koncepcji twórczej, lecz jako klamrę mogącą spiąć zarówno ostry, totalny realizm, jako awangardę, jak również „realizm wyli[s.126:]zany”, jako ariergardę nurtu. W fotografii narracyjnej nie istnieje rozróżnienie na fotografa artystę i fotoreportera. „Postawa fotoreportera⁶ - pisał Alfred Ligocki - jest niemal identyczna z postawą fotografa artysty - obie opierają się na obserwacji, refleksie, umiejętności wyboru najważniejszego momentu przebiegu jakiegoś zjawiska oraz na wrażliwości na «uderzenie przez rzeczywistość»”. I dalej: „Zdjęcie jest nieruchome, a ponieważ jest utworem jakimś realnego zjawiska, a nie tworem imaginacji, zawierać musi zawsze «cięcie przez czas» - utworem jednym momentu w przebiegu zdarzenia. Ta umiejętność najtrafniejszego cięcia przez czas jest obok zdolności do odkrywczej obserwacji, umiejętności błyskawicznego syntetyzowania i poddania się «uderzeniu rzeczywistości» najważniejszym atrybutem artysty

fotografa. Dla uzyskania odkrywczego zdjęcia niezbędne jest dostrzeżenie i utrwalenie «realizmu decydującego momentu» obserwowanego zjawiska. To cięcie przez czas może się również przyczynić do powstania złudzenia, że fotografia może być dziełem plastyki. Wszak tego rodzaju cięcia odgrywają poważną rolę w malarstwie przedstawiającym, a zwłaszcza w kompozycjach wielopostaciowych. Wszak często słyszymy pochwały, jak to świetnie potrafił Matejko wybrać odpowiedni moment kazania księdza Skargi, pochwycić gesty i mimikę poszczególnych postaci w obrazie, tak je ze sobą zgrupować, że obraz tyle nam mówi o sytuacji politycznej w przedstawionej scenie, o psychice jej uczestników itp. Nie należy jednak zapominać, że, po pierwsze, namalowana scena, choćby była «jak żywa», zawsze jest tworem wyobraźni malarza, jest fikcją. Po wtóre: ów «realizm decydującego momentu» jest tu wynikiem żmudnego, najczęściej powolnego procesu rozmyślenia, komponowania, próbowania, eliminacji - słowem jest wynikiem świadomego kształtowania. Zanim Matejko doszedł do mistrzowskiego wyreżyserowania sceny kazania księdza Skargi, robił niezliczone szkice, komponował różne warianty tej samej sceny, malował fragmenty postaci, studia psychologiczne twarzy, gestów rąk itp. U fotografa sytuacja przedstawia się wręcz przeciwnie. Nie może on wymyślać «odkrywczego cięcia przez czas», musi dostrzec w obiektywnej rzeczywistości, w przebiegu obserwowanego zjawiska ten moment i w momencie tym nacisnąć migawkę. Jest to problem nie długich rozmyślań, ale ułamka sekundy.” Dlatego nie miał racji wielki pisarz F. Dürrenmatt, kiedy bardzo trafnie określił jedynie narracyjny nurt fotografii, nie biorąc pod uwagę nurtu kreacyjnego, który w ideologii sformułowany został przecież ponad 10 lat przed ogłoszeniem powyższych słów.⁷

Spróbujmy prześledzić, czym charakteryzuje się problem ułamka sekundy, problem „realizmu kulminacyjnego momentu” na przykładzie jednego zdjęcia - [s.127:] zdjęcia z reportażu Wiesława Prażucha - „Węgiel”. Koniec pracy. Z czarnego otworu szybu, łączącego chodnik - miejsce pracy - z „górami”, szybkim krokiem wychodzi górnik. Wzrok górnika skierowany jest w stronę wyjścia. W kieszeni butelka od piwa, w której wiózł na dół mleko, w prawej ręce lampa, pod lewym ramieniem klocek - znak ukończonej szychty, niepotrzebna część stempla, którą można zabrać do domu „na podpałkę”. Za nim, po prawej stronie grupa górników, którzy za chwilę zjadą w dół. Umieszczone z tyłu źródło światła wydobywa ostro, graficznie twarz jednego z nich. Ktoś z grupy odwraca głowę za wychodzącym. Ten ruch jest zatrzymany na zdjęciu. Pozostała część grupy odwrócona tyłem, z lewej strony za grupą i obok wychodzącego górnika fragmenty urządzeń szybu. Górnik mija prawym ramieniem ogrodzenie szybu, kierując się w stronę wyjścia. Ma odwróconą, lekko poruszoną głowę, nogę uniesioną w górę. Migawka

rejestruje ruch nogi w postaci jasnego, rozmazanego, nie dającego się zidentyfikować śladu. Wybrany moment naciśnięcia migawki jest momentem największej dynamiki ruchu.⁸ Tak więc jedną ze specyficznych cech języka fotografii narracyjnej jest wybór momentu - fazy ruchu, która najlepiej określa fotografowaną sytuację. Każdy przedmiot znajdujący się na fotografii ma wprawdzie swoje znaczenie słownikowe, ale dopiero dynamizm momentu kulminacji nadaje znaczeniu ostrość i precyzję.⁹ Podobnie analizować można dwa dalsze wybrane zdjęcia. Rozumowanie prowadzi do podobnych rezultatów. W zdjęciu Zbigniewa Matuszewskiego sytuacja jest wykorzystana przez doskonale sfotografowany moment kulminacji. Na zdjęciu Jana Kosidowskiego (z reportażu „Amicus Plato”, mówiącego o powszechnym wykładzie filozoficznym dla mieszkańców Warszawy) świetnie wybrana sytuacja i doskonały - jakby podwójny - moment kulminacji.¹⁰

Fotografia narracyjna jest dokumentacją rzeczywistości, ale nie każdy moment trwającego w określonym czasie zdarzenia i nie każda sytuacja w jednakowym stopniu nadają się do tej rejestracji. Wybór sytuacji to pierwszy etap wykonania zdjęcia. Następny to wybór momentu rejestracji. Tak jak nie każda sytuacja oddaje istotę dziejącego się zdarzenia, tak nie każdy moment oddaje istotę trwającego ruchu. Fotografowane zdarzenie temat, składa się z szeregu sytuacji, z których jedne „oddają” to zdarzenie, zawierają konieczną ilość informacji o jego istocie, są „reprezentatywnymi”. Sytuacje te nazywam „sytuacjami granicznymi”.¹¹ Inne sytuacje nie mają wystarczającej nośności znaczeniowej i określają znaczenia peryferyjne. Sytuacja graniczna posiada własną, wewnętrzną logikę momentów, a wśród nich moment kulminacyjny. Moment kulminacyjny wybranej, określającej fazy ruchu nazywam „momentem [s.128:] granicznym” tego ruchu. Zarejestrowanie momentu granicznego sytuacji granicznej jest wierną fotograficzną dokumentacją sytuacji, zaś dokumentacje takie składają się na obraz zdarzenia. Technikę wyboru momentu granicznego najłatwiej prześledzić na przykładzie filmu Janusza Majewskiego „Pojedynek”. Sytuacjami granicznymi w filmie są momenty koncentracji zawodników i wyrzucania - pchnięcia kuli. Obserwujemy fazę pchnięcia: ręka miotacza posuwa się do przodu, kula odrywa się od reki na centymetr, dwa. W tym momencie następuje tzw. stop-klatka - obraz nieruchomieje. Na ekranie zamiast trwającego w czasie ruchu otrzymujemy jakby „wyciąg czasowy”, zatrzymany czas. Moment graniczny sytuacji granicznej. Doskonałą fotografię, tyle że rzuconą na ekran. Po chwili obraz rusza. Kula wybiega z ekranu, ręka miotacza powoli opada. Koniec ujęcia, koniec sytuacji. Specyficznym elementem sztuki filmowej jest możliwość jakby rejestrowania czasu, całej fazy ruchu, całych zdarzeń i sytuacji. O ile więc fotografia wybiera z sytuacji granicznych momenty graniczne, o tyle film skupia się

wyłącznie na wybieraniu granicznych sytuacji. Momenty graniczne ruchu w filmie trwają bardzo krótko i są nieuchwytnie tak jak w rzeczywistości. Fotografia ma na celu unaocznianie właśnie tych nieuchwytnych momentów. Sytuacje graniczne wybiera fotograf - autor zdjęcia, i jest to wybór subiektywny, dyktowany przez osobowość fotografa. Dopiero rejestracja momentu granicznego jest niejako „sprawdzalna”, można określić czy migawkę naciśnięto w momencie granicznym, czy też ułamek sekundy przed czy po nim. Pożyteczne wydaje się w tym miejscu użycie porównania sposobu obserwacji jakiegoś dziejącego się zdarzenia z oglądaniem taśmy filmowej, która je precyzyjnie zarejestrowała. Wyboru kilkunastu klatek filmu relacjonujących fotograficznie to zdarzenie, wyboru momentów granicznych, możemy dokonać przeglądając powoli pozytyw filmu. W trakcie fotografowania nie ma na to czasu.¹² Niektóre sytuacje graniczne mają tak duże zagęszczenie znaczeniowe, że wybór momentu granicznego nie jest już sprawą istotną (np. relacja z lądowania Aliantów w Normandii - Roberta Capy).

Drogi narracyjnego i kreacyjnego nurtu fotografii, mimo ciągłego - często nawet znacznego - oddziaływania na siebie, nie mają już żadnych szans na spotkanie. Język, który ludzkość wg Pawła otrzymała po II wojnie światowej, staje się językiem coraz bardziej precyzyjnym. Fotografia narracyjna, a szczególnie jej skrajny odłam w postaci fotografii totalnego realizmu, stoi w tej chwili już tylko przed odkryciami strukturalnymi, które pozwolą jej, porządkując materiał zdjęciowy, mówić wierniej i dokładniej, niż czynią to obecnie kilkudziesięciostronowe reportaże, o wiele wierniej niż zdjęcia pojedyncze. Dowiodła tego znakomicie wystawa „Czym jest człowiek”. Ale wystawa była bardziej dziełem Pawła-reżysera niż dziełem fotografów, którzy zadowolili się jedynie funkcjami operatorów. Przyszłość - jak sądzę - należy do wypowiedzi autorskich, do osobistych fotograficznych opowiadań, esejów, a może nawet powieści.

Wisław Hudon

PRZYPISY

1. Friedrich Dürrenmatt. Wstęp do albumu fotograficznego B. Wicki, Zürich 1960, cyt. za A. Ligockim - „Fotografia i sztuka”, str. 97.

2. André Breton, „Manifest surrealizmu” (1924) wg E. Grabska, H. Morawska - „Artyści o sztuce”, str. 487.

3. Rozróżnienie twórczej i nie twórczej dokumentacji wyobrażam sobie tak: dokumentacja bezosobowa, „obiektywna” - rejestrująca w s z y s t k o, bez żadnej koncepcji osobistej, będzie dokumentacją nietwórczą i poza wartościami czysto dokumentalnymi nie posiada żadnych cech twórczości. Natomiast dokumentacja twórcza wiąże się z osobistym w y b o r e m pewnych tylko obrazów, które oprócz wartości dokumentalnej - właściwej w pewnym sensie każdej fotografii - pokazują coś więcej niż suchy obraz rzeczywistości, są poglądem fotografa, jego stosunkiem do

rejestrowanych obrazów. Jest to - rzecz jasna - rozróżnienie krańcowe. Może istnieć duża ilość przykładów o charakterze pośrednim, ale zawsze mieścić się będą one między dwoma wyznaczonymi biegunami.

4. Terminy „fotografia subiektywna”, „fotografia kreacyjna” nie oddają w pełni istoty tego nurtu fotografii. Wiadomo, że nie istnieje reportaż „obiektywny”, a struktura fotoreportażu jest elementem czysto kreacyjnym. O sprzecznościach terminologii tego nurtu pisałem szerzej w artykule „Wariaci i egzaltowani”, „Fotografia” nr 12 z r. 1968.

5. Język, styl reporterski może wiązać się z dziełami „kreacyjnymi”, np. „Wywiad z Ballmayerem” - opowiadanie K. Brandysa, fragmenty filmu C. Leloucha „Życ aby żyć”. Jest to można powiedzieć - dokumentalizm „udany”.

6. Alfred Ligocki - „Fotografia artystyczna jako narzędzie poznania oraz walki z alienacją” - „Fotografia” nr 9, r. 1967, str. 191-197.

7. Chodzi o to, że „twórczą dokumentacją” są również w jakimś sensie obrazy fotografii kreacyjnej, nawet abstrakcyjnej, oraz obrazy malarskie, filmowe itp. Tylko że chodzi tu oczywiście o zupełnie inne rozumienie „dokumentalności”.

8. Wyobraźmy sobie, że postać górnika zarejestrowana jest w innym momencie, innej fazie ruchu. Mimo iż realia pozostają te same, zdjęcie zawiera zupełnie nowe informacje.

9. Taką jak w zdjęciu z fotoreportażu Prażucha - „Węgiel”, Zdjęcie nosi datę 1958 i jest o tyle istotne w naszej historii fotografii prasowej, że stanowi jedną z wcześniejszych prób „nieklasycyzującego”, sztamkowego ujęcia pracy.

10. Podwójne lub wielokrotne momenty kulminacji lub ciekawie zarejestrowane sytuacje wiążą się z przypadkiem, który w pracy „twórczego dokumentowania” spełnia zupełnie wyjątkową rolę. Żeby się o tym przekonać, wystarczy prześledzić przypadkowo zarejestrowane drugie i trzecie plany zdjęć. Znajdziemy na nich wiele sytuacji i momentów, na które fotograf nie mógł zwrócić uwagi.

11. Termin „sytuacja graniczna” stworzyła Mirce Eliade dla określenia przełomowych momentów życia człowieka - śmierci, wesela, narodzin. Zdecydowałem się na nieco odmienne jego użycie ze względu na precyzyjne oddanie istoty znaczących, reprezentatywnych sytuacji.

Por. M. Porębski - „Kubizm - wprowadzenie do sztuki XX wieku”, str. 175.

12. Fotoreporter dokonuje tego w czasie pracy nad materiałem stykowym - wybór zdjęć, kadrowanie.