

Wiesław HUDON
Uniwersytet Śląski
Katowice

Powrót narracji

Back narrative

W roku 1969 napisałem tekst *Fotografia narracyjna*. Był to – zarówno w historii fotografii światowej, jak i polskiej – dość szczególny moment. Trzeba było dużej odwagi, aby zająć się teorią nurtu fotografii, który wydawał się być wyjątkowo „nieawangardowy”. Był to moment istotny w moim życiu fotografa, jak i piszącego o fotografii, gdyż pisałem pracę magisterską, która – jak się wkrótce okazało – była pierwszą w Polsce uniwersytecką pracą dotyczącą fotografii. Pisałem ją pod kierunkiem prof. J. Starzyńskiego w ramach seminarium Historii Sztuki Nowoczesnej i Krytyki Artystycznej. Przez wiele miesięcy profesor nie chciał zgodzić się na proponowany przeze mnie temat, tłumacząc, iż dystans historyka sztuki do obserwowanych zjawisk powinien być nie mniejszy niż 50 lat. W końcu udało mi się znaleźć klucz do podjęcia tematu – do pracy, której projekt dotyczył fotomontażu, dołączyłem duży rozdział wstępny dotyczący (powiedzmy) przedmiotu i jego obrazu fotograficznego. Praca obroniona została w roku 1970. W tym właśnie roku miała miejsce w Warszawie – w Galerii Współczesnej u J. Boguckiego – wystawa pokoleniowa *Informacja – wyobraźnia – działanie*, w ramach której pokazałem swoją *Dokumentację totalną*. Jako tzw. młody gniewny biłem się o „autostrady sztuki”, dlatego sam, z perspektywy czasu zastanawiam się, skąd ten „nieawangardowy” wątek fotografii dokumentalnej i w ogóle postawa promująca refleksję na temat, w zasadzie niedostrzeganego wątku nazywanego wówczas reportażem i zamykanego w kategorii dziennikarstwa. Sądzę, iż główną przyczyną była chęć zamknięcia pewnego ważnego etapu w moim życiu, dotyczącego pracy dziennikarskiej w piśmie „itd.”, gdzie wspólnie z kilkoma fotografami szukaliśmy dla fotografii

dokumentalnej, nowej „artystyczności” dla jej „nieartystyczności”. Któż wówczas myślał o tym, iż postmodernizm rozbija narrację aż do radykalnej dekompozycji. Gorzej, iż ja sam – w trochę innym paryskim kontekście – będę szukał w filmie eksperymentalnym właśnie owego „atomu rozbitej narracji”. Tekst ten (mówię o *Fotografii narracyjnej*) był więc rodzajem podsumowania wieloletniej drogi obserwacji rzeczywistości, ale też rozstania się z tą obserwacją. Przez czterdzieści lat poruszałem się na innych terytoriach badawczych i twórczych.

Problematyka dokumentu, a co za tym idzie fotografii dokumentalnej, wróciła jako istotny element wrażliwości współczesnej. Fotografie dokumentalne pokazują się w muzeach sztuki nowoczesnej. Czego zatem szuka współczesna wrażliwość na początku XXI wieku? Sądzę, iż po doświadczenia sztuki konceptualnej, po radykalności performance odnajduje na nowo ślad indywidualnego człowieka. A ten ślad nie jest już rozumiany jako pretekst do tworzenia obrazu o korzeniach plastycznych, ale obrazu (z konieczności „obrazu”, ale jako „dokumentu”) rejestrującego chwilę, moment, który istniał. Tylko i aż tyle. Sądzę, iż fotografia nie rości sobie ambicji mówienia o rzeczywistości głębiej, niż robiła to performance, nie mniej jednak w jakiś sposób jest z nią nierozłącznie związana. Dokumentacja – fotograficzna czy filmowa – powinna mieć dziś radykalność, którą cechuje performance lat 70. Tyle tylko, że ową „performance” należy odszukać w rzeczywistościach, których jest dziś wiele. I znaleźć język, „optykę”, sposób oglądania, „nieteatralność” przekazu. Ale tu już mówimy o czymś nadrzędnym – o postawie.

Dokument jako postawa

Można by bronić tezy, iż każde zdjęcie jest swego rodzaju dokumentem, oraz że fotografia abstrakcyjna nie istnieje, jako że nie istnieje fotografia niemająca przed obiektywem „niczego”. To „coś” jest dokumentem w najszerszym tego słowa znaczeniu, ale nie możemy odmówić artyście takiego nim manipulowania, aby przestał być „dokumentem dokumentalnym”, a stał się elementem obrazu – w sytuacji granicznej – abstrakcyjnego, lub jeśli ktoś woli „abstrakcyjnego”, jeśli obraz ten jest grą kolorów, form itp. Przez dziesiątki lat fotografia szukała swojej nobilitacji w sztukach plastycznych. Niesłusznie. Bourdieu zwracał na to uwagę już w latach pięćdziesiątych. Dziś ewolucja języka dokumentalnego – rozumianego jako zapis rzeczywistości o charakterze socjologicznym – po doświadczeniach dokumentu o cechach konceptualnych, będzie na powrót szukała – takie jest moje przekonanie – nowych narracji. A cechą procesu twórczego, tych niepokojów i poszukiwań będzie raczej postawa niż sama pojedyncza obserwacja. Postawa wnikliwości, cierpliwości, analizy, zgłębienia. Postawa odteatralniająca obraz.

Dokumentacja niczego

Skoro dokument „wysokiego lotu” jest raczej postawą niż produkcją dokumentacji, to postawa ta będzie czytelna na obrazach. Można zatem powiedzieć, iż każda obserwacja rzeczywistości, bez względu na jej wagę – historyczną, socjolo-

giczną – będzie nosiła cechy tej postawy. Nawet bez produkcji obrazów. Dokumentalność jest pewnym sposobem oglądania rzeczywistości, dostrzegania momentów drobnych, subtelnych, pozornie nieistotnych. Bez produkcji obrazów – rozumiem, iż oko dokumentalisty dostrzega istotę rozgrywającej się akcji, zdarzenia. Rejestruje okiem ciąg „momentów decydujących” lub tylko momentów, które konstruuja sens narracji. Jeśli tego nie widzi – nie ma po co sięgać po kamerę lub aparat fotograficzny. Zdarzenia bez znaczenia, udokumentowane tak rozumianą postawą, nie układają się w żadną hierarchię ewenementów. „Nic” może być wyrazem tej postawy.

Documentary School

Pośród wielu wątków – redefinicji pojęć, szukania nowego miejsca dla fotografii narracyjnej, w nowych kontekstach sztuk wizualnych – istotnym tematem jest problem nauczania. Czy w ogóle – zamiast uczyć fotografii jako organizacji płaskiego obrazu – fotografii jako p o s t a w y dokumentalnej, możliwe jest lub nie nauczanie. Czy tak rozumianej fotografii można nauczać? W zasadzie odpowiedź jest negatywna. Ale jest ona negatywna tylko w z a s a d z i e. Snując refleksje na temat twórczości takich artystów jak Wiliam Klein¹, którzy dla współczesnego myślenia o dokumentalności zrobili najwięcej, rodzi się myśl, iż w owej szkole z wyobraźni powinno się wykładać inne przedmioty, które z ową dokumentalnością mają niewiele wspólnego. A wszystko po to, aby uchwycić istotę, specyfikę d o k u m e n t u w jej sytuacjach granicznych, uwolnionych od wpływów innych dyscyplin sztuki. Tak powstała idea szkoły dokumentu, którą stworzyłem w roku ubiegłym – tworząc tylko jej idee i program. Lata następne pokażą, czy istnieje możliwość, aby program ten wprowadzić w życie. Poza ideą, iż współczesny dokumentalista powinien z tą samą swobodą operować kamerą fotograficzną co filmową (znów pojawia się postać Kleina), powinien również dotknąć wiedzy dotyczącej specyfiki konstruowanych przez siebie struktur narracyjnych, ich odrębności od takich struktur literackich, jak powieść, czy opowiadanie. I to wszystko za pomocą odrębnego materiału obserwacji, jakim jest obraz dokumentalny.

W przedmiotach nauczania tak rozumianej szkoły dokumentu powinny znaleźć się, obok psychologii obserwacji, metodologii etnografii, także takie przedmioty, jak układ graficzny struktury narracyjnej, montaż jako metoda struktury narracyjnej, ale też i takie, jak fotografia inscenizowana, scenografia, wystawiennictwo.

¹ Amerykański artysta malarz i fotograf. Uczeń Fernanda Legera, za którego namową porzucił pracę w atelier, na rzecz działań „na ulicy”, co na początku przejawiało się w realizacjach murali. W latach 50. zajął się fotografią: w sposób spontaniczny rejestrował m.in. twarze przypadkowo spotkanych przechodniów, dzieci bawiące się na ulicy. Brak wiedzy fotograficznej sprawił, że jego zdjęcia bywają pozbawione ostrości, wykazują błędy w naświetlaniu, czy kompozycji.

Szkoła powinna również prowadzić działalność naukową. Prowadzić badania dotyczące analizy obrazu dokumentalnego (np. istotne relacje między pierwszym a drugim planem obrazu), zwrócić szczególną uwagę na nieistniejącą w badaniach problematykę planu trzeciego, tego właśnie, który wydaje się być prawdziwą skarbnicą informacji naukowych dla socjologa, ale też i dla teoretyka sztuki poszukującego zjawisk przypadku, braku kontroli totalnej w trakcie procesu fotografowania.

Zapewne rację mają ci historycy sztuki, którzy odkrywają na nowo zapomniane często przez długie lata sposoby, koncepty transformacji rzeczywistości w obraz. Przed fotografią dokumentalną, czterdzieści lat po naszych narracyjnych *m a r z e n i a c h*, możemy (mam nawet taką osobistą pewność) zacząć konstruować opowiadania (już są), powieści i eseje. Te i inne wypowiedzi – bogate struktury narracyjne, wszystko to, co zbliża dokument fotograficzny do dokumentu filmowego. Zachowując przy tym „decydujący moment”, którego film – moim zdaniem – nie zawiera.

* * *

Fotografia narracyjna²

„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 dziele tego losu? Dlaczego nie pospieszylem 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”³.

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 wiel-

² Tekst zgodny jest z artykułem zamieszczonym w: „Fotografia” 1969, nr 6, s. 123–128, gdzie znajdują się także omawiane przez autora fotografie. Niewielkie zmiany dotyczyły opisów bibliograficznych dostosowanych do potrzeb Wydawnictwa AJD.

³ Friedrich Dürrenmatt, [Wstęp do albumu fotograficznego B. Wicki], Zurich 1960, cyt. za: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962, s. 97.

cy 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”⁴, zwracali się ku wnętrzu i wyobraźni. Drudzy, widząc w ostrości i precyzji fotograficznego języka możliwości niedającej się niczym zastąpić twórczej⁵ dokumentacji świata, znajdowali w tym procesie miejsce realizowania artystycznych ambicji. Drogi te, skierowane w przeciwległe strony, odbiegły dziś daleko od siebie. Fotografia subiektywna – kreacyjna⁶ wypracowała swój własny język, ale nurt twórczej dokumentacji nie pozostał w tyle. „Od drugiej wojny światowej – mówi Pawek – świat posiada nowy język uniwersalny”. Ma oczywiście na myśli fotografię, którą najczęściej określa się niezmiernie 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 te zdjęcia, które są dokumentacją szczególnego rodzaju, dokumentacją, która jest wyborem dyktowanym przez światopogląd, intelekt i wrażliwość fotografa. Szczególnego rodzaju zapisem, 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 nie jest możliwe ze względu na ogromne różnice pojemności semantycznej powyższych terminów. Nie można rozumieć fotografii prasowej jako fotografii drukowanej w prasie, bo zakres wydawanych publikacji jest tak wielki, iż w specyfice 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 wy-

⁴ André Breton, *Manifest surrealizmu* (1924), wg E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce*, Warszawa 1969, s. 487.

⁵ Rozróżnienie twórczej i nietwórczej dokumentacji wyobrażam sobie tak: dokumentacja bezosobowa, „obiektywna” – rejestrująca wszystko, bez żadnej koncepcji osobistej, będzie dokumentacją nietwórczą i poza właściwościami czysto dokumentalnymi nie posiada żadnych cech twórczości. Natomiast dokumentacja twórcza wiąże się z osobistym wyborem pewnych tylko obrazów, które oprócz wartości dokumentalnej – właściwej w pewnym sensie każdej fotografii – przekazują 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.

⁶ 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” 1968, nr 12.

boru”⁷. 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 strukturę 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 cechach 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 analogicznie 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 drugorzędny 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 wyborze. 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 wylizany” jako ariergardę nurtu. W fotografii narracyjnej nie istnieje rozróżnienie na fotografa artystę i fotoreportera. „Postawa fotoreportera – pisał Alfred Ligocki – jest niemal identyczna z postawą fotografa artysty – obie opierają się na obserwacji, refleksie, umiejętności wyboru najwłaściwszego momentu przebiegu jakiegoś zjawiska oraz na wrażliwości na «uderzenie przez rzeczywistość»”⁸. I dalej: „Zdjęcie jest nieruchome, a ponieważ jest utrwaleniem jakiegoś realnego zjawiska, a nie tworem imaginacji, zawierać musi zawsze «cięcie przez czas» – utrwalenie jednego momentu w przebiegu zdarzenia. Ta umiejętność najtrafniejszego cięcia przez czas jest obok zdolności do odkrywczej obserwacji, umiejętności błyskawiczne-

⁷ Język, styl reporterski może wiązać się z dziełami „kreatywnymi”, np. *Wywiad z Ballmayerem* – opowiadanie K. Brandysa, fragmenty filmu C. Leloucha *Życ aby żyć*. Jest to – można powiedzieć – dokumentalizm „udany”.

⁸ Alfred Ligocki, *Fotografia artystyczna jako narzędzie poznania oraz walki z alienacją*, „Fotografia” 1967, nr 9, s. 191–197.

go 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, pochwyć 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 sekundy⁹. Dlatego nie miał racji wielki pisarz F. Dürrenmatt, kiedy bardzo trafnie określił jedynie narracyjny nurt fotografii, nie biorąc pod uwagę nurtu kreacyjnego, który w postaci ideologii sformułowany został przecież ponad 10 lat przed ogłoszeniem powyższych słów⁹.

Spróbujmy prześledzić, czym charakteryzuje się problem ułamka sekundy, problem „realizmu kulminacyjnego momentu” na przykładzie jednego zdjęcia – zdjęcia z reportażu Wiesława Prażucha – *Wegiel*. 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

⁹ 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”.

w stronę wyjścia. Ma odwróconą, lekko poruszoną głowę, nogę uniesioną w górę. Migawka rejestruje ruch nogi w postaci jasnego, rozmazanego, niedającego się zidentyfikować śladu. Wybrany moment naciśnięcia migawki jest momentem największej dynamiki ruchu¹⁰. Tak więc jedną ze specyficznych cech języka fotografii narracyjnej jest wybór momentu – fazy ruchu, która najlepiej określa sfotografowaną sytuację. Każdy przedmiot znajdujący się na fotografii ma wprawdzie swoje znaczenie słownikowe, ale dopiero dynamizm momentu kulminacji nadaje znaczeniu ostrość i precyzję¹¹. 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 kulminacji¹².

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”¹³. 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 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 prześle-

¹⁰ Wyobraźmy sobie, że postać górnik zarejestrowana jest w innym momencie, innej fazie ruchu. Mimo iż realia pozostają takie same, zdjęcie zawiera zupełnie nowe informacje.

¹¹ 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”, sztabowego ujęcia pracy.

¹² 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.

¹³ Termin „sytuacja graniczna” stworzył Mircea 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. Porebski, *Kubizm – wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1966, s. 175.

dzić 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 ręki na centymetr lub dwa. W tym momencie następuje tzw. stopklatka – 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 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 użycie w tym miejscu 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 czasu¹⁴. Niektóre sytuacje graniczne mają tak duże zagęszczenie znaczeniowe, że wybór momentu granicznego nie jest sprawą istotną (np. relacja Roberta Capy z lądowania Aliantów w Normandii).

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 Pawka 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 kilkudziesięciowe reportaże, o wiele wierniej niż zdjęcia pojedyncze. Dowiodła tego znakomicie wystawa *Czym jest człowiek*. Ale wystawa była bardziej dziełem Pawka-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.

¹⁴ Fotoreporter dokonuje tego w czasie pracy nad materiałem stykowym – wybór zdjęć, kadrowanie.

Summary

The author of the paper making use of his previous experience and his publication, *Narrative photography* (1969) refers to documentary photography and the picture registering the living moment . Discussing the phenomenon of documentation, W. Hudon presents his own view and programme of a “Documentary School”, where, besides teaching narrative structures, the academic activity embracing the analysis of a documentary picture will be performed.

The paper *Narrative photography* will constitute an integral part of this publication.

Key words: narrative photography, documentative photography, „decisive moment”, narrative structure, Documentary School