

Mistrzowie fotografii dziennikarskiej
Ocena i wartościowanie

*Książkę tę poświęcam mojemu Tacie
– entuzjaście fotografii –
dr. Stanisławowi Wolnemu w 91 rocznicę urodzin*

Uniwersytet Warszawski
Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych

Kazimierz Wolny-Zmorzyński

Mistrzowie
fotografii dziennikarskiej
Ocena i wartościowanie

Warszawa 2015

Recenzent

Prof. zw. dr hab. Maciej Kawka (Uniwersytet Jagielloński)

Redaktor prowadzący

Jarosław Szczepański

Redakcja

Sylwia Breczko

Projekt okładki

Zakład Graficzny UW

© Copyright by Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Warszawa 2015

© Copyright by Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych
Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2015

Wszelkie prawa zastrzeżone. Każda reprodukcja lub adaptacja całości bądź części niniejszej publikacji, niezależnie od zastosowanej techniki reprodukcji (drukarskiej, fotograficznej, komputerowej i in.), wymaga pisemnej zgody Autora i Wydawcy.

ISBN 978-83-63183-90-5

Arkuszy wydawniczych:



Wydawca:

Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych
Uniwersytet Warszawski
ul. Krakowskie Przedmieście 3,
00-927 Warszawa
tel./fax +48 22 55 22 952
www.wydawnictwo.wdinp.uw.edu.pl

Skład i łamanie, druk i oprawa: Zakład Graficzny UW. Zam. 397/2015

Spis treści

Wstęp	7
R o z d z i a ł 1. Dyskusje o fotograficznej sztuce i wartościowaniu fotografii dziennikarskiej.....	19
O fotograficznej sztuce utrwalania rzeczywistości ...	21
Problem manipulacji – między prawdą a fikcją.....	35
Słowo – obraz – treść	42
Ogląd i osąd.....	52
R o z d z i a ł 2. Ocena i wartościowanie fotografii dziennikarskiej.....	54
R o z d z i a ł 3. Moi mistrzowie oraz wybrani polscy fotoreporterzy uznani przez jury World Press Photo.....	76
Klasycy.....	76
Erich Salomon (1886–1944)	79
André Kertész (1894–1985).....	83
Dorothea Lange (1895–1965)	86
Alfred Eisenstaedt (1898–1995).....	88
Brassaï (właśc. Gyula Halász) (1899–1984)	90
Henri Cartier-Bresson (1908–2004).....	92
Robert Capa (właśc. Endre Ernő Friedmann) (1913–1954).....	96
W. Eugene Smith (1918–1978)	99
Larry Burrows (1926–1971).....	102
Josef Koudelka (ur. 1938)	104
Sebastião Salgado (ur. 1944)	106
James Nachtwey (ur. 1948)	109
Zdjęcia Polaków nagrodzonych na World Press Photo	113
„Zegarmistrz z Sarajewa” Zygmunta Wdowińskiego	116
„Wyrwani śmierci” Stanisława Jakubowskiego – fotoreportaż z akcji ratunkowej z 23 lipca 1969 roku po zawale w kopalni „Generał Zawadzki”	117

„Afgańska rodzina zamordowana podczas bombardowania” Radosława Sikorskiego	120
„Pierwsza lekcja zabijania” Tomasza Gudzowatego	121
„Mnich z klasztoru Shaolin” Roberta Bogusławskiego i Tomasza Gudzowatego	123
„Fotoreportaż o emerytowanych artystach cyrkowych z Julinka” Rafała Milacha	124
R o z d z i a ł 4. Między dokumentem a sztuką, czyli mistrzostwo paradoksu, refleksu i kontrastu .	147
Mistrzowie paradoksu	127
Mistrzowie refleksu i utrwalania kontrastów	141
Zakończenie	150
Bibliografia	154

Wstęp

Jak wyłonić z ogromnego kręgu fotoreporterów mistrza fotografii dziennikarskiej? Jak mierzyć wartość jego fotografii? Czy uznać za mistrza osobę, która potrafi narzucić pewne standardy, do których inni odnoszą ocenę nowo publikowanych fotografii? Może jest to ktoś nagradzany prestiżowymi nagrodami za swą pracę, a zwykły odbiorca nie dostrzeże mistrzostwa w jego dziele, na mistrzostwo zdjęcia muszą wskazać jurorzy? Czy na miano mistrza fotografii dziennikarskiej zasługuje ktoś, o kim mówią książki poświęcone historii fotografii (zaliczani do klasyki gatunku), lub ci, których prace są prezentowane w wydaniach albumowych¹? Może są to również fotoreporterzy znani bądź w ogóle nieznani, wybrani według indywidualnych upodobań i gustów poszczególnych odbiorców?

Próba odpowiedzi na te pytania nie jest łatwym zadaniem. Krzysztof Miller, współczesny polski fotoreporter, uważa: „Nie ma wyznaczników idealnego fotografa, ponieważ do każdego tematu trzeba podchodzić inaczej i dla każdego fotografującego innego rodzaju zdjęcie może być idealne”². Zapewne nie ułatwi

¹ Ostatnio bardzo często fotoreporterzy własnym nakładem wydają albumy, w których zamieszczają swoje prace (fotografie prasowe oraz fotoreportaże).

² Krzysztof Miller, *Znikająca magia fotografii?*, w: Andrzej Skworz, Andrzej Niziołek (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków: Znak, 2010, s. 347.

tego zadania nawet określenie progu mistrzostwa, będzie to bowiem zawsze wybór subiektywny.

Wartość dla każdego człowieka z osobna oznacza zupełnie coś innego, a odbiorcy różnią się od siebie poziomem wykształcenia, odczuciami, w związku z czym podejście do dzieła i wyznaczniki mistrzostwa mierzą własnymi przyzwyczajeniami, oczekiwaniami, erudycją³.

W książce tej spróbuję podjąć się wyznaczenia kryteriów oceny fotografii dziennikarskiej, które określają stopień mistrzostwa wyłącznie w odniesieniu do fotografii prasowej, fotofelietonu i fotoreportażu (najbardziej popularnych odmian gatunkowych⁴

³ Por. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

⁴ Systematykę fotograficznych gatunków dziennikarskich, które dzielą się na informacyjne i publicystyczne, zaproponowałem w książce *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*. Zob. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

W obrębie gatunków informacyjnych fotograficznymi podgatunkami są: (1) fotografia prasowa (zwana także reportażową lub ilustrującą, zalicza się tu także portret – podobiznę twarzy lub popiersie bohatera) – to szybkie przekazanie informacji o zdarzeniu; towarzyszący fotografii tekst ma charakter informacyjny (kto, co, gdzie, kiedy?); podstawową jej funkcją jest funkcja informacyjna i natychmiastowe wywołanie u odbiorcy pozornej obecności na miejscu zdarzenia; zdjęcie to ma być łatwe i szybkie do odczytania; (2) fotokronika – zdjęciowy przegląd aktualnych wydarzeń z kraju i ze świata minionego tygodnia; dopuszczalne jest umieszczanie podpisów pod wspólnym tytułem; tematyka prezentowanych wydarzeń może być różnorodna; fotokronika jest odpowiednikiem (tyle że obrazowym) wzmianek zamieszczanych w przeglądach tygodnia lub miesiąca w różnych tytułach prasowych; wzmianki powiadamiają w dwóch trzech zdaniach o zdarzeniach, fotografie zaś pokazują to, co we wzmiankach jest opisane.

i najczęściej ocenianych na wszelkiego rodzaju

W obrębie gatunków publicystycznych fotograficznymi podgatunkami są: (1) fotofelieton – to połączenie informacji słownej z informacją obrazową, najczęściej lekką, humorystyczną; tekst pisany tłumaczy odbiorcom nie tylko to, co widzą na fotografii, ale dlaczego widzą dane zjawisko i co powinno się im z tym obrazem kojarzyć; tekst jest uzupełnieniem fotografii, celny podpis potęguje efekt odbioru; (2) fotoesej – to nie tylko informacja pisana udokumentowana fotografią, ale informacja obrazowa zawierająca przenośnię lub symbol, to umiejętność kondensowania znaczeń, skrótowego wyrażania myśli i uczuć za pomocą obrazu; (3) zdjęcie okładowe – często aranżowane i stylizowane, nawiązuje do tematu artykułu omawianego wewnątrz czasopisma, podejmuje aktualną problematykę, lecz to zależy od charakteru tygodnika lub miesięcznika, ponieważ co innego uważa się za aktualność np. w pismach dla kobiet, a co innego w prasie wojskowej; zdjęcie okładowe występuje najczęściej w formie fotomontażu; (4) fotoreportaż – zbiór co najmniej trzech fotografii, pokazujących człowieka, jego problemy i środowisko, w którym żyje; fotoreporter ze swego punktu widzenia prezentuje bohatera, ważna jest tu gra światła, półcieni, ujęć; fotoreporter ogranicza się do nadania tytułu pokazywanemu materiałowi, ogniskującemu problem, często narzuca ujęciami lub podpisywaniem zdjęć interpretację, można nakłonić nim odbiorcę do zajęcia odpowiedniego stanowiska; (5) fotomontaż – świadoma deformacja realnego świata; sfotografowanie obrazu na płaszczyźnie z kilku fragmentów różnych zdjęć; ma duże wartości propagandowe i publicystyczne, dzięki możliwości operowania określonymi skojarzeniami wywołanymi w świadomości odbiorcy przez odpowiednie zestawienie obrazów wycinkowych; (6) pictorial – fotografia o zabarwieniu erotycznym, jej autor próbuje naśladować artystę malarza (piktorialistę), od którego przejął tradycję przedstawiania aktów i eksponowania piękna kobiecego ciała; sposób pokazywania bohaterki niesie ze sobą wartości estetyczne; fotoreporter jak artysta malarz oddziałuje na wyobraźnię odbiorcy; (7) fotokomiks – forma słowno-plastyczna posługująca się jednocześnie obrazem fotograficznym i słowem (wypowiedzi umieszczane w postaci dymków nad głowami lub obok głów bohaterów); najczęściej w przypadku fotografii ma charakter humorystyczny, ironizuje zachowania lub wypowiedzi osób znanych (m.in.

konkursach⁵). Będąc przewodniczącym lub członkiem jury kilku konkursów fotograficznych, często wraz z innymi napotykałem problem ustalenia kryteriów oceny nadesłanych prac. Nierzadko jedynym kryterium – nie boję się tego powiedzieć – była intuicja i doświadczenie, a to za mało, by nie skrzywdzić anonimowych dla nas autorów, liczących na profesjonalną ocenę, dlatego zdecydowałem się na napisanie tej książki.

Określenie kryteriów oceny fotografii dziennikarskiej jest ważne nie tylko dla samych jurorów, ale przede wszystkim dla zainteresowanych mistrzostwem fotografów – tym bardziej, że obecnie niemal każdy uważa się za fotoreportera i wydaje mu się, że robi wartościowe zdjęcia. Fotografia dziennikarska – a w jej ramach fotografia prasowa, fotofelieton, fotoreportaż – jest jednak sztuką kierującą się pewnymi regułami, zdolną zachwycić lub wzruszyć, a nawet wstrząsnąć⁶.

polityków, artystów, sportowców); (8) fotoblogi – zakładane w internecie nie tylko przez profesjonalistów, ale także przez internautów; fotografie różnej wartości; porównać je można do elektronicznych albumów fotograficznych, swoistych obrazowych pamiętników, które są zapisem bieżących chwil, ważnych dla danej osoby, z jej punktu widzenia; fotoblogi pełnią funkcję galerii danego fotoreportera lub fotografa, pokazują możliwości jego twórczości; tematyka fotoblogów jest różnorodna – w zależności od zainteresowań fotoblogera; fotoblogi niczym nie różnią się od wymienionych wcześniej podgatunków fotograficznych, a internet jest wyłącznie ich nośnikiem, środkiem przekazu.

⁵ Pomijam tu konkursy fotograficzne na zdjęcia okładkowe, np. Konkurs Izby Wydawców Prasy na Okładkę Roku „Grand Front”. Zdjęcie okładkowe kieruje się inną poetyką przekazu niż fotografia prasowa czy fotofelieton, mimo że gatunki te często trafiają na okładki czasopism.

⁶ Por. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 21, 52.

Jednocześnie sztuką jest również ocena dziennikarskich dzieł fotograficznych, dlatego koniecznie należy określić zasady, jakich warto przestrzegać przy wydawaniu opinii na ich temat, by odróżnić prace dobre od złych.

Według *Słownika języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka „mistrz” to „człowiek przewyższający innych umiejętnością czegoś, biegłością w czymś, niedościgniony w jakiejś dziedzinie (...). Człowiek godny naśladowania, uznany przez innych za wzór, za przewodnika w jakiejś dziedzinie, nauczyciel”, „mistrzostwo” natomiast oznacza „najwyższy stopień biegłości w wykonywaniu czegoś; doskonałość, artyzm, kunszt”⁷.

Wojciech Chudy i Krzysztof Burski twierdzą, że mistrz to „człowiek o określonej wiedzy praktycznej lub biegłości w pewnej dziedzinie, nauczyciel, przewodnik, wzór godny naśladowania, mający prestiż i władzę”⁸. Ponadto rozróżniają pojęcie mistrza w znaczeniu przedmiotowym i podmiotowym, przy czym to pierwsze odnoszą do dziedziny działania (co związane jest z wykonywanym zawodem, np. mistrz słowa, mistrz ceremonii), natomiast drugie do bycia źródłem, czyli podmiotem działania kierowniczego, przewodniczenia, które polega na całościowym prowadzeniu, z kolei istotę mistrzostwa według nich stanowi „dyspozycja przekazania drugiej osobie własnej wiedzy i doświadczenia”⁹.

Mistrz zatem to ktoś doskonale wykonujący swą pracę, mający wizję przyszłości. To, co robi, jest jego

⁷ *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 186.

⁸ Wojciech Chudy, Krzysztof Burski, *Mistrz*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 12, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2008, kol. 1281.

⁹ Tamże.

pasją, w której sam się realizuje oraz potrafi zarazić zapalem innych, dzieli się posiadanymi umiejętnościami. Jego dzieła – w przypadku fotografii dziennikarskiej i jej odmian – nie są chwilową modą, ale wskazują, jak ujmować rzeczywistość, przyciągają wzrok odbiorców, zawierają informacje o otaczającym świecie, są trwałe, a nawet posiadają znaczenie uniwersalne, stanowią wykwit czystej inteligencji, „która wydziela się” – jak chce Artur Schopenhauer – „ze świata woli jak miła woń”¹⁰. Nawet po stu latach jego prace brzmią głośno, krzyczą obrazem, a ich sława nie przemija¹¹ – zwracają uwagę odbiorców, zachwycają uniwersalnością i dają się zbadać w sposób racjonalny¹².

Według Tadeusza Kotarbińskiego „nie każdego stać na osiągnięcie mistrzostwa, ale każdego stać na wysiłek jak największego możliwego przybliżenia się doń. (...) Jakie na drodze takich dążeń piętrzą się trudności? Przede wszystkim – przystosowanie zamierzeń do uzdolnień. (...) młodemu często grozi chęć naśladowania cudzych wyczynów na tym terenie, gdzie mistrzostwo najbardziej rzuca mu się w oczy, bardzo często w tej zatem dziedzinie, na którą, jeśli tak można powiedzieć, panuje moda w danej epoce. (...) Wyjątkowo pomyślny jest los tych, którzy mogą rozstrzygnąć samodzielnie o własnej przyszłości, o wyborze własnego głównego zajęcia. I wtedy dobre

¹⁰ Artur Schopenhauer, *O tym, co człowiek sobą reprezentuje*, w: Artur Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, przeł. Jan Garewicz, Warszawa: Czytelnik, 1974, s. 134.

¹¹ Tamże.

¹² Por. Monika Michałowicz, *Piękno*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 15. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2011, s. 563; Umberto Eco, *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris: Presses Universitaires de France, 1993, s. 63–79, 81–137 ; Umberto Eco (red.), *Historia piękna*, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań: Rebis, 2008.

rozeznanie własnych uzdolnień staje się bodaj sprawą najważniejszą. (...) jedynym stanowczym kryterium wykonalności zamiaru jest udana próba jego wykonania. (...) Ale po dokonaniu trafnego wyboru (...) uczyć się unikać ruchów błędnych. (...) Ktokolwiek chce osiągnąć dobre wyniki (...) musi pamiętać, że nie zaczyna się od zera, że winien przejąć zdobycze poprzedników, nauczyć się ich kunsztu, by pójść krok dalej. (...) Włączenie się w zbiorowy dziejowy proces wytwórczy żąda koncentracji, skupienia uwagi (...) do specjalizacji. (...) Ukuto w związku z tym maksymę: ograniczenie tworzy mistrza. (...) Specjalizacja dość głęboko ujęta nie zmusza do zacieśnienia horyzontów, lecz organizuje swoiście, każda na swój sposób, wiedzę ogólną o rzeczywistości. (...) Są to jednak trudności nadające się do pokonania, a pokonanie ich wzmaga radość, która jest udziałem mistrzów świadomych swego mistrzostwa”¹³.

Cytat może zbyt długi, ale oddaje idealnie istotę dochodzenia do mistrzostwa i uczula na trud pracy i determinację kogoś, kto chce sięgnąć ideału.

Punktem odniesienia dla mistrzostwa w prezentowanej pracy są wybrani przeze mnie światowi klasycy fotografii dziennikarskiej, którzy swymi dokonaniem wniesli choćby jeden istotny element i przyczynili się do rozwoju gatunku: Erich Salomon, André Kertész, Dorothea Lange, Alfred Eisenstaedt, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Eugene Smith, Larry Burrows, Josef Koudelka, Sebastião Salgado, James Nachtwey. Zdaję sobie sprawę z tego, że pomijam wiele innych znaczących postaci, które zasługiwałyby na omówienie ich twórczości. Wiem też, że lista

¹³ Tadeusz Kotarbiński, *Medytacje o życiu godziwym*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986, s. 49–53.

nazwisk mistrzów mogłaby być jeszcze dłuższa. Ograniczam się jednak do tych, których twórczość śledzę od dawna i jest mi ona najbliższa. Skupiam się na wymienionych fotoreporterach, ponieważ w ich dorobku widoczna jest wyraźna indywidualizacja ujmowania rzeczywistości z ich punktu widzenia, pomysłowość, promowanie nowych rozwiązań i odwaga pokazywania prawdy o otaczającym świecie, przechodząca w uniwersalność godną naśladowania.

Analizie poddałem także zdjęcia polskich fotoreporterów nagrodzone pierwszymi nagrodami w danej kategorii na najbardziej prestiżowym konkursie fotografii, jakim jest World Press Photo: Zygmunta Wdowińskiego, którego *Zegarmistrz z Sarajewa* zajął pierwsze miejsce w 1957 roku w kategorii „Features”; Stanisława Jakubowskiego, autora fotoreportażu z akcji ratunkowej po zawale w kopalni „General Zawadzki” pod tytułem *Wyrwani śmierci* z 1969 roku; Radosława Sikorskiego w kategorii „Spot News” za zdjęcie z 1987 roku pokazujące uduszoną rodzinę (matkę z dwójką dzieci) w piwnicy własnego domu w wyniku bombardowania przez afgańskie lotnictwo przeszkolone przez Rosjan; Tomasza Gudzowatego za fotografię *Pierwsza lekcja zabijania*, pokazującą dwa gepardy z małą gazelą z 1998 roku (kategoria „Nature”); Roberta Bogusławskiego i Tomasza Gudzowatego za zdjęcie mnicha z klasztoru Shaolin, trenującego kung-fu z 2002 roku (kategoria „Sports”); Rafała Milacha w kategorii „Arts and Entertainment stories” za fotoreportaż o emerytowanych artystach cyrkowych z Julinka z 2007 roku.

Wbrew pozorom nie są to „mistrzowie jednej fotografii”, oprócz Radosława Sikorskiego, który drogę zawodową związał z polityką. Pozostali odnosili i odnoszą sukcesy na polu fotografii. Wymienieni

fotoreporterzy zostali wyróżnieni przez członków znamienitej kapituły konkursu fotograficznego World Press Photo, której opinie nie zawsze pokrywają się z sądami doświadczonych fotoreporterów, a także zwykłych odbiorców zainteresowanych fotografią¹⁴.

Zrozumiałe jest, że nie wszystkie wyróżnione prace na wszelkich konkursach, także i World Press Photo, odpowiadają gustom adresatów – nie muszą zachwycać, gdy się na nie patrzy, nie robią na obserwatorze żadnego wrażenia, nie wstrząsają widzem do tego stopnia, że każda z wymienionych fotografii zapada mu w pamięć, nawet ujęcia niczym szczególnym się nie wyróżniają. Można nawet postawić pytanie, jaki czynnik sprawił, że dana fotografia została nagrodzona. Mnie także nie wszystkie nagrodzone w konkursie World Press Photo prace przekonują, a co gorsza – nawet jestem zaskoczony, że zostały uhonorowane. Mówię o tym, by innych ośmielić do wyrażania własnych opinii.

Publikacja ta składa się z czterech rozdziałów. W rozdziale pierwszym przedstawiam dyskusje teoretyków i praktyków fotografii dziennikarskiej na temat sztuki jej wartościowania, przybliżam ich teorie o samej pracy fotoreportera po to, by w rozdziale drugim spróbować zakreślić kategorie oceny poszczególnych zdjęć i wyznaczyć schemat, według którego

¹⁴ Z ankiety przeprowadzonej przeze mnie w maju 2014 roku wśród studentów dziennikarstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Wrocławskiego (łącznie w ankiecie wzięło udział 200 osób) wynika, że aż 87% ankietowanych nie zgadza się z werdyktem jury konkursu World Press Photo, a nagrodzone fotografie uhonorowane nagrodami głównymi, jak i w poszczególnych kategoriach, do nich nie przemawiają, są w ich opinii ujęciami powszechnymi, niczym szczególnym się nie wyróżniają, a ich autorzy kładą nacisk na sensację.

można próbować wartościować fotografię. W pierwszej części trzeciego rozdziału przywołuję wybrane przeze mnie sylwetki i dzieła klasyków fotografii prasowej, natomiast w drugiej części tego rozdziału analizuję uhonorowane pierwszymi nagrodami w poszczególnych kategoriach fotografie polskich laureatów World Press Photo, by uświadomić odbiorcom, że ocena jury nie zawsze jest zgodna z oceną indywidualnych i przypadkowych odbiorców. W czwartym rozdziale, zatytułowanym „Między dokumentem a sztuką, czyli mistrzostwo paradoksu, refleksu i kontrastu”, omawiam na wybranych przykładach twórczość współczesnych polskich fotoreporterów (Kacpra Kowalskiego, Marcina Bieleckiego, Barbary Ostrowskiej, Dariusza Bógdała, Jerzego Gumowskiego), którzy udowodnili swoimi pracami, że fotografia prasowa bez aranżacji przedstawiająca rzeczywistość może wprowadzać – pozornie, na pierwszy rzut oka – odbiorcę w błąd. Na uwagę zasługuje fakt, że dzieła te nie mają nic wspólnego z jakąkolwiek przeróbką obrazu i są prawdziwe w swym przekazie. Wskazuję także na tych fotoreporterów (Mateusza Foreckiego, Dariusza Golika, Pawła Stauffera, Pawła Supernaka, Marcina Ryczka, Jerzego Udrow, Waldemara Sosnowskiego, Krzysztofa Wójcika), których cechuje refleks i umiejętność stosowania kontrastów. Ta zdolność jest także wyznacznikiem mistrzostwa.

Chciałbym przy tym zaznaczyć, że przedstawiana książka nie jest podręcznikiem do nauki fotografii dla studentów, lecz propozycją oceny zdjęć reporterskich i jednym z wielu głosów w dyskusji nad wartościowaniem fotografii prasowej, fotofelietonu oraz fotoreportażu. Brak przywoływanych w tekście ilustracji wynika z obowiązujących praw autorskich, ale nie dyskwalifikuje ich interpretacji. Wymaga jednak

samodzielnego poszukiwania omawianych pozycji na stronach internetowych lub we wskazanych przeze mnie albumach.

W tym miejscu pragnę wyrazić podziękowanie i wdzięczność pierwszym czytelnikom tej pracy: mojej Żonie Renacie – polonistce i historykowi sztuki, Andrzejowi Zygmuntowiczowi – wybitnemu artyście fotografii, wychowawcy wielu pokoleń fotoreporterów, wykładowcy fotografii między innymi w Zakładzie Genologii i Fotografii Instytutu Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Collegium Civitas, prezesowi Związku Polskich Artystów Fotografików w latach 1991–1994 (obecnie wiceprezes), przewodniczącemu Rady Artystycznej ZPAF, przewodniczącemu Fundacji Konkursu Polskiej Fotografii Prasowej, autorowi licznych publikacji na temat fotografii oraz niezliczonych wystaw indywidualnych i grupowych, dziękuję także Waldemarowi Sosnowskiemu – znakomitemu fotoreporterowi i długoletniemu fotoedytorowi „Gazety Wyborczej”, od kilku lat freelancerowi, autorowi licznych, bardzo dobrze przyjętych albumów fotograficznych, dziękuję prof. dr. hab. Wojciechowi Furmanowi – kierownikowi Zakładu Komunikowania Społecznego w Instytucie Nauk o Polityce Uniwersytetu Rzeszowskiego, prof. dr. hab. Andrzejowi Kaliszewskiemu – kierownikowi Zakładu Genologii Dziennikarskiej i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Jagiellońskiego, dr. Krzysztofowi Groniowi – artyście plastykowi, historykowi sztuki z Katedry Sztuk Pięknych i Użytkowych Wydziału Architektury Politechniki Śląskiej oraz dr. Markowi Perlikiewiczowi – germaniście z Instytutu Germanistyki Uniwersytetu Gdańskiego, znawcy niemieckiego rynku fotoreportażu.

Wszystkim Państwu bardzo dziękuję za poświęcenie czasu na przeczytanie maszynopisu, dziękuję

za krytyczne i wnikliwe, konstruktywne uwagi, które przyczyniły się do kształtu niniejszej książki.

Osobne, szczególne podziękowania kieruję do Recenzenta, prof. zw. dr. hab. Macieja Kawki – kierownika Ośrodka Badań Prasoznawczych Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie za podjęcie się oceny tej pracy, podpowiedzi i rady merytoryczne.

Dziękuję również Dziekanowi Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, prof. zw. dr. hab. Januszowi W. Adamowskiemu, za słowa zachęty do pracy na tą książką oraz za wyrażenie zgody na jej sfinansowanie, dziękuję także prodziekanowi WDiNP UW, prof. UW dr. hab. Wojciechowi Jakubowskiemu, za opiekę wydawniczą, jak również Dyrektorowi Instytutu Dziennikarstwa UW prof. zw. dr. hab. Markowi Jabłonowskiemu za poparcie moich starań o jej publikację.

Kazimierz Wolny-Zmorzyński

Kraków – Warszawa – Trzebinia,
26 lipca 2014 – 3 maja 2015 roku

Rozdział 1

Dyskusje o fotograficznej sztuce i wartościowaniu fotografii dziennikarskiej

Świat prezentowany na fotografii jest tak zróżnicowany jak cała rzeczywistość, która otacza człowieka. Podobnie różne są fotografie. Jedne dotyczą tematyki prywatnej, drugie społecznej, publicznej¹. W związku z tym inna jest wartość fotografii prywatnych, a inną wartość posiadają fotografie z życia publicznego. Fotografię prywatną (jak portret matki, ojca, dziecka, grupowe zdjęcia rodzinne) „ocenia się i odczytuje” – jak sugeruje John Berger – „w kontekście, który zachowuje ciągłość wobec kontekstu (!), z którego wyrwał go aparat fotograficzny”². Zdjęcie takie staje się pamiątką z minionego fragmentu życia³, ogląda

¹ Erving Goffman, *Ramy fotografii*, przeł. Marcin Korzewski, w: Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków: Znak, 2012, s. 265–267.

² John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999, s. 76.

³ Tamże. Por. także Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996. Charlotte Cotton zwraca uwagę, że „fotografia prywatna służy również do rekonstrukcji podtekstów, ukrytych na naszych zdjęciach rodzinnych. Na prywatnych fotografiach możemy odnaleźć ślady rodzinnych relacji. Kto stoi obok kogo na zdjęciu grupowym? Kto jest nieobecny? Kto wykonał zdjęcie? Z perspektywy czasu szukamy wizualnych wskazówek co do późniejszych wydarzeń, jako dowodu istnienia przeznaczenia: czy możemy próbować doszukiwać się w dniu ślubu

je wąskie grono osób, najczęściej znających się wzajemnie i pamiętających konteksty pokazywanego na fotografii zdarzenia. Są to zdjęcia często amatorskie, rejestrujące zwrotne momenty w życiu rodziny, bliskich, kolegów z pracy⁴. Natomiast fotografia ze sfery publicznej, w tym fotografia dziennikarska, przedstawia zwykle wydarzenia, które nie mają za wiele albo nawet nic wspólnego z odbiorcami⁵. Fotografia taka jest informacją, ale informacją – jak chce Berger – „ogołoconą z przeżytego doświadczenia, wspomaga pamięć, i to pamięć kogoś niepoznawalnego i całkowicie obcego, zapisuje ona chwilowy obraz, przed którym ów obcy wykrzyknął: «Patrz!»”⁶. Jest to fotografia o charakterze informacyjnym. Informacje w niej zawarte odnoszą się do bieżących spraw społecznych, politycznych, ekonomicznych czy gospodarczych⁷.

Mimo że często się zdarza, iż fotografie dziennikarskie są dla odbiorcy „ogołocone z przeżytego doświadczenia” – jak uważa Berger – to gdy na nie patrzy, emocjonuje się nimi, robią one na nim wrażenie, ponieważ z jednej strony przywołują w pamięci osobiste doświadczenia związane z działalnością danego polityka i są ich konsekwencją, a z drugiej

znaków późniejszego rozvodu? Albo czegoś w postawie dziecka, co zapowiada zachowania aspołeczne w wieku dorosłym? Fotografia prywatna jest ćwiczeniem z patologii, edytowaniem i sekwencjonowaniem pozornie prywatnych momentów, odsłaniającym ich przyczyny i ładunek emocjonalny, zaczerpnięty z życia intymnego fotografowanych osób”. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Kraków: Universitas, 2010, s. 138.

⁴ Por. Erving Goffman, *Ramy fotografii*, dz. cyt., s. 265.

⁵ Tamże, s. 267.

⁶ John Berger, *O patrzeniu*, dz. cyt., s. 76.

⁷ Por. Erving Goffman, *Ramy fotografii*, dz. cyt., s. 268.

strony mogą zachwycać doskonałością i niezwykłością ujęć⁸. Doskonałość fotografii polega między innymi na zmuszaniu odbiorcy do aktywności skojarzeniowej i wspomnieniowej, także intelektualnej⁹. Fotografia odsłania mu zjawiska bliskie, znajdujące się w zasięgu jego ręki, „ale wcześniej nie zauważalne”¹⁰ – jak przypomina Maryla Hopfinger. Uczy spostrzegawczości, wyczula go na fragmenty rzeczywistości, które z pozoru nie mają znaczenia, a jednak są istotne.

O fotograficznej sztuce utrwalania rzeczywistości

Fotografia dziennikarska archiwizuje wydarzenia, które zaobserwował i w odpowiednim momencie

⁸ Zob. opis badań percepcji fotografii dziennikarskiej w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

⁹ Por. Władysław Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin: Instytut Wydawniczy Daimonion, 1991, s. 25–26: „Prawdziwa doskonałość leży w nieustannym ulepszaniu, stałym dopełnianiu, wzbogacaniu, pojawianiu się nowych rzeczy, właściwości, wartości. Gdyby świat był tak doskonały, że nie zostawiałby miejsca na rzeczy nowe, to nie miałby największej doskonałości: gdyby więc był doskonały, to nie byłby doskonały. A. Nowicki pisze «dla Arystotelesa: doskonale = wykonane (nic ująć, nic dodać). Dla Empedoklesa – jak to przedstawił Vanini – doskonałość polega na niedokończeniu (*perfectio Propter imperfectio-nem*), ponieważ posiada możliwości rozwijania się i wzbogacania o nowe cechy (*perfectio complementi*); wiąże się to z barokową estetyką Vaniniego i Marina: doskonałość dzieła sztuki polega na zmuszaniu odbiorcy do aktywności, do uzupełniania dzieła wysiłkiem rozumu i wyobraźni»”.

¹⁰ Maryla Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2003, s. 147.

zarejestrował fotoreporter. Jest dokumentem niezwykłym, który obrazem opowiada daną historię czy zdarzenie i przede wszystkim obrazem oddziałuje na odbiorcę¹¹. Każdy odbiorca indywidualnie przeżywa to, co widzi na fotografii. Według Jeana-Claude'a Lemagny'ego „każde zdjęcie może być postrzegane jako dokument lub dzieło sztuki. (...) Decyduje o tym spojrzenie tego, kto je rozważa”¹². Zdjęcie staje się tym samym sztuką, gdyż realizuje nie tylko wartości charakterystyczne dla siebie (zaświadcza o czymś), ale aspiruje ku działalności ważnej społecznie (pokazuje prawdę) oraz transcenduje ku wartościom estetycznym (wyraża piękno, artyzm, formę)¹³.

Od czasu wynalezienia fotografii jest jasne, że pozwala ona uchronić od zapomnienia przemijające chwile, dając poczucie, że jednak coś zostaje nie tylko w pamięci, która jest ulotna, ale jawi się realnie. Spoglądając na fotografię, można do minionych chwil wrócić, odświeżyć je, fotografia bowiem jest namacalnym obrazem, a nawet pewnego rodzaju kwantyfikatorem nieodwracalności¹⁴. Jest – jak twierdzi Wojciech

¹¹ Por. Maria Gołaszewska, *Sacrum i profanum sztuki*, w: Maria Gołaszewska (red.), *Ethos sztuki*, Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985, s. 18. Por. także Maria Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001, s. 205.

¹² Jean-Claude Lemagny, *Enrichir, conserver, communiquer*, odczyt wygłoszony podczas VI Spotkań Fotograficznych, Lorient, 15 listopada 1987. Za: François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter, Kraków: Universitas, 2007, s. 178.

¹³ Por. Maria Gołaszewska, *Sacrum i profanum sztuki*, dz. cyt., s. 39–40.

¹⁴ Por. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009, s. 164. Por. także John Berger, *O patrzeniu*, dz. cyt., s. 78; Maryla Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne*, dz. cyt., s. 146.

Nowicki – „protezą pamięci, więc ma trwać dłużej niż świat przedstawiony”¹⁵.

„Każde zdjęcie” – pisze Ryszard Kapuściński we wstępie do albumu fotograficznego pod tytułem *Z Afryki* – „jest (...) wspomnieniem i nic bardziej nie uświadamia nam kruchości czasu, jego nietrwałości i ulotnej natury – niż fotografia. Toteż ilekroć otwieram swój aparat fotograficzny, przeżywam radość, że oto będę chwytając mijający czas, i zarazem smutek, że po tych łowach pozostanie mi w ręku tylko kawałek zabarwionego papieru”¹⁶.

Susan Sontag zaś uważa, że fotografie „w jednej chwili zamieniają teraźniejszość w przeszłość, życie w śmierć”¹⁷. Coś, co żyje, nagle staje się z jednej strony nieruchome, martwe, ale z drugiej utrwala pamięć odbiorcy, pomaga mu odnowić wspomnienia, które nie ulegną zatraceniu¹⁸.

Fotografia „nie tworzy” – pisze André Bazin – „jak sztuka, wieczności; balsamuje tylko czas, ratując go przed samozniszczeniem”¹⁹. Jest wreszcie pewnym

¹⁵ Wojciech Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010, s. 175.

¹⁶ Ryszard Kapuściński, *Wstęp do albumu fotograficznego pt. „Z Afryki”*, 21 grudnia 2010; <http://kapuscinski.info/wstep-do-albumu-fotograficznego-pt-z-afryki.html>.

¹⁷ Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 81.

¹⁸ Por. Pedro Meyer, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, przeł. Jacek Mikołajczyk, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2006, s. 26.

¹⁹ André Bazin, *Die Ontologie der Fotografie*, w: Wolfgang Kemp (red.), *Theorie der Fotografie*, t. 3 : 1945–1980, München: Schirmer/Mosel Verlag, 1983, s. 15. Za: Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. Joanna Czudec, Kraków: Universitas, 2009, s. 27. Por. także Rafał Drozdowski, Marek Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2010, s. 178.

zaprzeczeniem czyjejś śmiertelności – wbrew temu, co uważa Susan Sontag – przeciwstawia się nawet śmierci, na fotografii widać bowiem kogoś, kogo już nie ma wśród żyjących, co przedłuża jego istnienie, ale także potwierdza śmiertelność i utwierdza odbiorcę w przekonaniu o nieubłagalnym przemijaniu: nic się już więcej nie powtórzy po raz drugi tak, jak to zarejestrował aparat fotograficzny. Ktoś widoczny lub coś widoczne na fotografii daje namacalne świadectwo swego wcześniejszego istnienia²⁰. Fotografia to „obraz fascynujący” – jak twierdzi Wojciech Kryński – „który żyje dłużej niż człowiek”²¹.

Według Ryszarda Kapuścińskiego fotografowanie jest czynnością mechaniczną, ale jest także aktem magicznym, ponieważ fotografowana postać oddaje fotoreporterowi swój wizerunek, którego staje się on również współwłaścicielem: „Twoja twarz nie jest już twoją wyłącznie; zrobiłem jej zdjęcie i tym samym wszedłem w posiadanie jej cząstki wiernej kopii, negatywu. Z tego negatywu mogę zrobić dowolną ich liczbę. Mogę skazać cię na niebyt, jeżeli retuszem usunę ją z grona innych, wśród których widniała na zdjęciu. Albo odwrotnie – mogę cię unieśmiertelnić usuwając retuszem wszystkie inne twarze, a pozostawiając tylko twoją. Mogę właściwie zrobić wszystko – dać dowód, że żyłeś lub też pokazać, że nigdy cię nie było”²².

Fotoreporter jest gospodarzem prezentowanej sytuacji, dysponującym każdym miejscem na fotografii.

²⁰ Por. Roland Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt. (m.in. fragmenty mówiące o fotografii przedstawiającej matkę Barthes’a).

²¹ Hanna Maria Giza, *Wywiady z mistrzami fotografii*, Warszawa: Rosikon Press, 2011, s. 108.

²² Ryszard Kapuściński, *Wstęp do albumu fotograficznego pt. „Z Afryki”*, dz. cyt.

Od niego zależy, który fragment rzeczywistości pokaże bez przekłamań i manipulacji. Z drugiej strony odbiorca ufnie przyjmuje, że widzi prawdziwe odbicie pokazywanego fragmentu świata. Wierzy, że nic nie zostało na nim zmienione²³. Tak więc fotografia dziennikarska ma swój początek w rejestracji zdarzenia w „odpowiednim momencie” i koniec w recepcji przez odbiorcę, jest dokumentem „nieprzekłamanej chwili”, a obraz z niej płynący przyjmowany jest tak, jak wyglądał realnie²⁴, albowiem obowiązuje fotoreportera niepisana umowa między nim a odbiorcą, że niczego mu na dokumencie zmienić nie wolno.

Dla Henriego Cartiera-Bressona „fotografia to jednocześnie, trwające ułamek sekundy rozpoznanie wagi danego zdarzenia i precyzyjna organizacja form, nadających mu odpowiednią ekspresję (...). W każdym ruchu istnieje taki moment, w którym ruchome elementy znajdują się w stanie równowagi. Fotografia musi uchwycić ten moment i zatrzymać części składowe kompozycji w równowadze”²⁵. Owo rozpozna-

²³ O możliwościach, jakie daje wideo oraz nowe techniki komputerowe, pisał już w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Fred Ritchin, przewidując, że fotografia nie będzie w XXI wieku wiarygodnym dowodem na istnienie pokazywanego obrazu, zmieni także sposób myślenia odbiorców o świecie, por. Fred Ritchin, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York: Aperture Foundation, 1990.

²⁴ Mam tu na myśli wyłącznie te fotografie, w których zmianę obrazu nie ingerował fotoreporter czy fotoedytor. Na temat tworzenia narracji w obrazie por. Bo Bergström, *Komunikacja wizualna*, przeł. Joanna Tarnawska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009, s. 14–27.

²⁵ John G. Morris, *Zdobycie zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2007, s. 234; Kenneth Kobre, *Fotografia prasowa. Z obiektywem za kulisami niezwykłych wydarzeń*, przeł. Michał Lipa, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2011, s. 27–28.

nie wagi danego zjawiska to „decydujący moment”²⁶, w którym należy nacisnąć spust aparatu fotograficznego – to on świadczy o wartości, a w rezultacie o percepcji fotografii²⁷.

Dla Roberta Capy najistotniejsza jest obecność fotoreportera w środku zdarzeń i utrwalanie ich. Jego zdaniem siłą fotografii jest to, by „ich autor znajdował się” – jak często sam podkreślał – „w centrum wydarzeń i pozwalał ludziom spojrzeć na nie w zupełnie nowy sposób”²⁸ z najbliższej odległości, z takiej pozycji, z jakiej nigdy by owego zdarzenia nie zobaczyli, gdyby nie fotoreporter. Dzięki niemu inni widzą to samo, co on. Podobnie uważa Charlie Riedel, który wartość fotografii widzi nie w typowej, niepozowanej sytuacji zaobserwowanej na ulicy, ale w pokazaniu czegoś typowego w nietypowym ujęciu, z odpowiedniego miejsca²⁹.

Dla Lee Frosta najważniejsza jest prostota ujęć. Frost twierdzi: „Jeśli chodzi o fotografię, to jestem zdeklarowanym wyznawcą filozofii Hannibala Lectera: pierwszą i najważniejszą zasadą jest prostota. Życie samo w sobie okazuje się wystarczająco skomplikowane i zaśmiecone nieistotnymi sprawami; nie powinniśmy więc przeładowywać zdjęć zbyt dużą ilością informacji”³⁰.

²⁶ Henri Cartier-Bresson, *Der entschiedene Augenblick*, w: Henri Cartier-Bresson, *Meisterwerke*, München: Schirmer/Mosel Verlag, 2004, s. 5.

²⁷ „W każdym wydarzeniu na tym świecie można dostrzec decydującą dla danego wydarzenia chwilę” – powiedział kardynał de Retz, choć zdanie to kojarzy się na ogół z Henrim Cartierem-Bressonem. Za: John G. Morris, *Zdobyć zdjęcie*, dz. cyt., s. 233.

²⁸ Kenneth Kobré, *Fotografia prasowa*, dz. cyt., s. 28.

²⁹ Tamże, s. 82.

³⁰ Lee Frost, *Inspiracje fotograficzne*, przeł. Jarosław Zachwieja, Przemysław Imieliński, Łódź: Galaktyka, 2010, s. 60.

Ryszard Kapuściński natomiast przypomina w *Lapidarium V*, że „nie wyjątkowość tematu, lecz odmienność, oryginalność spojrzenia na tę samą rzecz, decyduje o wartości dzieła”³¹. Uwaga ta dotyczy wprawdzie utworów pisanych, ale niewątpliwie można ją odnieść również do dzieł fotograficznych.

Torsten Andreas Hoffmann dochodzi do wniosku, że najłatwiej jest zrobić zdjęcie banalne. Jest ono uproszczoną reprodukcją spopularyzowanego pomysłu lub obrazu, jego słabą kopią, nawet nieudaną imitacją. Takie obrazy – jego zdaniem – nie poruszają odbiorcy i nie są oryginalnymi pomysłami. Do takich banalnych zdjęć Hoffmann zalicza pocztówki, przedstawiające zwykle najpopularniejsze miejskie atrakcje, obowiązkowo z błękitnym niebem³². Najwartościowsze według niego są zdjęcia, które nie powielają powszechnie znanych ujęć, zaskakują tak autora, jak i odbiorcę. Hoffmann przywołuje opinię Édouarda Boubata, twierdzącego, że fotoreporter powinien odnajdywać takie ujęcia, które wyrażałyby jego wewnętrzny świat³³, wtedy jego prace są niepowtarzalne, tak jak każdy człowiek jest jedyny i niepowtarzalny. Ta niepowtarzalność polega na specyfice ujęć i odnajdywaniu czegoś szczególnego nawet w banalności.

Hoffmann podpowiada, że wartość stanowią tak zwane ujęcia uproszczone. Przypomina, że jeśli autorowi zależy na sfotografowaniu popularnych atrakcji, to powinien uprościć formę i kolor, co sprawi, że fotografia stanie się lepsza od „wyświechtanego,

³¹ Ryszard Kapuściński, *Lapidarium V*, Warszawa: Czytelnik, 2007, s. 99.

³² Torsten Andreas Hoffmann, *Sztuka czarno-białej fotografii*, przeł. Tomasz Boszko, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2009, s. 41.

³³ Tamże, s. 42.

banalnego obrazu”³⁴. Wystarczy więc, że autor skupi się na szczególe, wyeksponuje go, zastosuje zbliżenie, zmieni perspektywę, a wówczas pokaże, co dla niego jest ważne, ujawni swoją wrażliwość, udowodni, że jest spostrzegawczy. Uwrażliwi tym samym odbiorcę, któremu wskaże, na co zwrócić uwagę, na jaki szczegół, obok którego nie powinno się przejść obojętnie.

Podobnie myśli Maria Anna Potocka, która twierdzi, że fotografia prasowa zawdzięcza swoją energię właśnie stosowanym zbliżeniom: „zbliżenie jest w stanie przekazać ruch, ekspresję, żywotność. Czuje się wtedy stojącą za fotografią akcją. Natomiast plan szeroki eksponuje przede wszystkim bezruch architektury czy natury, sprowadzając ludzi do poziomu sztafażu”³⁵.

Przywoływany wcześniej Hoffmann zwraca uwagę na to, że o wartości fotografii świadczy wywoływanie prezentowanym obrazem nastroju i eksponowanie emocji: „zdjęcia przedstawiają coś realnego, ale opakowanego w emocje, podobnie jak muzyka. Odczucia przekazywane są widzowi w taki sam sposób jak dźwięki kompozycji muzycznej słuchaczom koncertu. Fotografie pozbawione nastroju mogą wywoływać u oglądającego obojętność. Jednak zdjęcia o intensywnym przekazie emocjonalnym wywołują pewne nastroje, pod warunkiem, że udało się na nich uchwycić całą moc zjawiska”³⁶.

Fotograf wywołuje nastrój wyłącznie wtedy, gdy podchodzi do fotografowanego zjawiska z entuzjazmem,

³⁴ Tamże, s. 42. Por. także Lee Frost, *Inspiracje fotograficzne*, dz. cyt., s. 54–55.

³⁵ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010, s. 143.

³⁶ Torsten Andreas Hoffmann, *Sztuka czarno-białej fotografii*, dz. cyt., s. 49.

który przejmuję także odbiorca³⁷. O walorach fotografii świadczy – według Hoffmanna – zadbanie przez autora o równowagę kompozycyjną obrazu, na którą składa się między innymi stosowanie formatów: poziomego (horyzontalnego), sprzyjającego wywoływaniu wyrażenia statyczności, następnie pionowego (wertikalnego), podkreślającego dynamikę zdjęcia, sprawiającego wrażenie, że kompozycja traci równowagę, a nawet „się przewraca”³⁸, oraz kompozycji dwubiegunowej (na zdjęciu jest więcej niż jeden punkt przykuwający uwagę), co powoduje, że oko widza wędruje między tymi punktami, szuka spójności wątków zawartych na fotografii³⁹ (zabieg ten wywołuje napięcie u odbiorcy).

Hoffmann uważa, że o wiele cenniejsze są te fotografie, na których główny temat (przedmiot lub postać) nie są widoczne w środku kadru. Umieszczenie tematu głównego w środku obrazu pozbawia go odpowiedniego napięcia i nie intryguje odbiorcy. Z kolei umiejscowienie tematu głównego w tle zmusza odbiorcę do refleksji⁴⁰.

Dla Ryszarda Kapuścińskiego wartościowe są te zdjęcia, na których widoczny jest człowiek, jego sylwetka, ruch, ale także fotografie martwej natury zawierające refleksję. Kapuściński zachwycił się fotografiami między innymi Mario Giacomelliego, który stosował wyraźny kontrast i stylizował kompozycję, utrzymywał twarze swych bohaterów, oraz Wernera Bischoffa, pokazującego biedę w Indiach, Japonii, Korei, a także w Polsce⁴¹. Urzekają Kapuścińskiego

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 184.

³⁹ Tamże, s. 190.

⁴⁰ Tamże, s. 201.

⁴¹ Ryszard Kapuściński, *Wstęp do albumu fotograficznego pt. „Z Afryki”*, dz. cyt.

przede wszystkim ich czarno-białe fotografie. Dostrzegał w nich więcej artyzmu, powagi, wyrafinowania, ponieważ – jak sam uważał – czerń i biel wydobywa plastykę brył i podkreśla takie wartości, jak kształt, gradacja, nastrój. Autor albumu *Z Afryki* doceniał także fotografie kolorowe, które dodają dynamiki, różnorodności, są dosłowne, mimo że przez wielu odbiorców uznawane za „przegadane”⁴².

Alastair Campbell tłumaczy, że „barwa w fotografii odgrywa olbrzymią rolę. Kolory wpływają na nas na wiele różnych sposobów, również na płaszczyźnie emocjonalnej. I chociaż wydano wiele książek opisujących reakcję ludzi na poszczególne kolory oraz ich symboliczne znaczenia, wciąż bardzo trudno jest ująć w słowa, jak dokładnie oddziałują na nas barwy”⁴³, choć wielu fotoreporterów uważa, że barwne fotografie odciągają uwagę odbiorców od głównego tematu fotografii⁴⁴, a obraz czarno-biały nie tylko dodaje powagi zdjęciom, skupia się na problemie, ale „jest najbardziej autentycznym środkiem ekspresji artystycznej” – jak ocenia Alastair Campbell. I komentuje dalej: „Fotografia czarno-biała nie może uwodzić widza wyrazistymi nasyconymi kolorami, zamiast tego musi polegać na tonacji, kompozycji, emocjach, wyrazistych kształtach, wzorach, fakturze i bryle – a więc wszystkich elementach, które składają się na «dobre» zdjęcie”⁴⁵.

⁴² Tamże. Por. Ryszard Kapuściński, *Lapidarium V*, dz. cyt., s. 111.

⁴³ Za: Steve Luck (red.), *Lustrzanki cyfrowe. Fotografia barwna*, przeł. Janusz Myzik, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2012, s. 6.

⁴⁴ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007, s. 69.

⁴⁵ Za: Steve Luck (red.), *Lustrzanki cyfrowe. Fotografia barwna*, dz. cyt., s. 6.

Opinię tę podtrzymują Peter K. Burian i Robert Caputo, którzy zdają sobie sprawę z tego, że w czerni i bieli autor fotografii musi bardziej zwracać uwagę na kompozycję przekazu, dynamiczną perspektywę czy różne formy graficzne⁴⁶. Fotografia czarno-biała wycisza emocje. Użycie barwy natomiast jest dodatkowym elementem, nad którym muszą fotoreporterzy panować, zwłaszcza że wymagają tego zamawiające zdjęcia redakcje, by wyjść naprzeciw oczekiwaniom czytelników. Kolor wpływa na psychikę odbiorców, wzmaga emocje⁴⁷. Taka postawa rozmija się z etycznymi wyznacznikami dziennikarskiego fachu. Fotoreporterzy skupieni wokół agencji fotograficznej Magnum stosują zasadę: pokazywać świat tak, jak on wygląda, a nie jak życzą sobie tego odbiorcy, w związku z czym niczego nie aranżują w swych ujęciach ani nie poprawiają scenografii. Dzięki temu są wysoko oceniani nie tylko przez profesjonalistów, ale i większość publiczności.

Wychodzenie naprzeciw zapotrzebowaniu czytelników jest okłamywaniem odbiorców, zaspokajaniem ich potrzeb i utwierdzaniem w błędnym odczytywaniu problemów świata. To dziennikarz (także fotoreporter) jest świadomy tego, jak dane zjawisko wyglądało czy dana sytuacja przebiegała, i na podstawie tej głębokiej i sprawdzonej wiedzy ma całą sprawę pokazać prawdziwie tak obrazem, jak i słowem. Natomiast rzetelność przekazu nie ma większego znaczenia dla wydawców. W większości są oni żądni pomnażania

⁴⁶ Por. Peter K. Burian, Robert Caputo, *Szkola fotografowania National Geographic*, przeł. Maciej Hen, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2001, s. 122.

⁴⁷ Por. John Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. Joanna Holzman, Kraków: Universitas, 2008, s. 191–225.

zysków⁴⁸ i zdają sobie sprawę z tego, że z założenia fotografia dziennikarska jest fotografią na sprzedaż, a ta się lepiej sprzedaje, kiedy jest bardziej nasycona emocjami⁴⁹.

Fotografię dziennikarską XX i początku XXI wieku charakteryzuje więc bogata kolorystyka. Była ona i jest obecnie publikowana nie tylko w kolorowych tytułach⁵⁰, ale i prasie opinii⁵¹, jak również wysokonakładowych tytułach regionalnych⁵². Istotną rolę odgrywa tu czynnik komercyjny – w fotografii kolorowej barwy dodają dynamiki i wyrazu nawet słabemu zdjęciu, z kolei temat obrazu czarno-białego jest trudniejszy do przekazania. Fotografia czarno-biała wymaga od fotoreportera doświadczenia i wyczucia, co i kiedy fotografować, by osiągnąć zamierzony cel⁵³.

Według Marii Anny Potockiej w fotografii czarno-białej „wszystko zostaje sprowadzone do rozkładu czerni i bieli oraz szarości o różnej intensywności. Elementy zdjęcia tracą istotny wyróżnik, jakim jest kolor indywidualny, i upodabniają się do siebie dużo bardziej niż pozwalają na to ich znaczenia. Zamknię-

⁴⁸ John P. Foley, *Bóg w globalnej wiosce. John Patrick Foley w rozmowie z Ulrichem Bobingerem*, przeł. Monika Rodkiewicz, Kraków: Wydawnictwo M, 2002, s. 13–17.

⁴⁹ Por. Kinga Kenig, *Ten konkurs daje motywację*, 28 maja 1999, <http://fototapeta.art.pl/fti-kpfpw99-2.html>.

⁵⁰ M.in. „Pani Domu”, „Przyjaciółka”, „Tina”, „Życie na Gorąco”.

⁵¹ M.in. „Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita” oraz „Polityka”, „Wprost”, „Angora”.

⁵² M.in. „Echo Dnia” (Świętokrzyskie), „Nowiny. Gazeta Codzienna” (Podkarpackie), „Dziennik Polski”, „Gazeta Krakowska” (Małopolskie).

⁵³ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, dz. cyt., s. 69. Por. Lee Frost, *Inspiracje fotograficzne*, dz. cyt., s. 20–23.

cie elementów realnych w świecie oczyszczonym z koloru sprzyjało zatarciu odrębności. Mając tego świadomość, fotografowie starali się czujnie operować tłem, którego zadaniem było wyraźne eksponowanie głównego planu. Zdjęcie czarno-białe – dużo wyraźniej niż barwne – tworzy dwa obrazy. Pierwszy to obraz realny, który został pozbawiony koloru. Drugi to obraz fotograficzny, który w sposób naturalny tego koloru nie ma. (...) Wprowadzenie koloru podkreśla różnorodność elementów, bo do selekcji według szarości dochodzi selekcja według natężenia każdego z kolorów. Jednocześnie kolor zwiększa poczucie realności sfotografowanej sytuacji”⁵⁴.

Ta sama autorka zauważa, że kolorowa fotografia dziennikarska jest znakiem czasu XX i XXI wieku. Fotografia czarno-biała była znakiem końca XIX i początku XX wieku. Wprawdzie w XIX wieku fotografowie starali się być realistyczni, ale brak koloru odrealniał fotografię. W XX stuleciu, dzięki zastosowaniu koloru, zaczęto naruszać realność, dążąc do idei pojmowanej jako rozszerzenie sytuacji szczególnej, jako odejście od tymczasowych znaczeń i powołanie symbolicznego uogólnienia⁵⁵. Gra kolorem, która prowadzi do przywołania i wywołania idei, to zabieg – zdaniem Marii Anny Potockiej – bardziej wyrafinowany niż dokumentacja realistyczna. „Tutaj fotograf nie tylko wybiera zdarzenie, ale jeszcze musi na nim umiejętnie zagrać. Najwięcej «wygrywa się na człowieku». Dlatego dla fotografa dążącego do jakiejś idei tak ważne jest opanowanie psychiki uczestników zdarzenia. Są oni albo bohaterami, albo ofiarami sytuacji

⁵⁴ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 142.

⁵⁵ Tamże.

dokumentowanej i w różny sposób reagują na obecność fotografa. Ich reakcja może być wykorzystana spontanicznie, ale również może być wyreżyserowana. Prawie zawsze jednak chodzi o wrażenie spontaniczności, bo to ono dowodzi spontaniczności przekazu”⁵⁶.

Słowem – chodzi o prawdziwość zachowań, by nie wzbudzić w odbiorcy podejrzeń o manipulację zdarzeniem, a w konsekwencji obrazem, który ma zawierać odpowiedni przekaz.

Fotografia (co oczywiste) przeznaczona jest do oglądania. Jest postrzegana jako informacja zmysłowa. Tak działa na odbiorcę, że pobudza go do myślenia. Zawiera treści, idee, które powinien sam poukładać w historii⁵⁷. Z kolei obraz płynący z fotografii podpowiada rozwiązania, przenosi w realny świat prezentowanego bohatera. Dzięki odpowiednim ujęciom pozwala wczuć się w jego problemy, staje się dokumentem odzwierciedlającym rzeczywistość – jak chce Pedro Meyer – „tak obiektywnie, jak to tylko możliwe”⁵⁸, bez przekłamań i stosowania manipulacji, z zachowaniem wierności przekazu, tak by odbiorca wiedział, że jeśli coś jest na fotografii „pokazane, to musiało gdzieś i kiedyś zaistnieć”⁵⁹ – jak twierdzi Marcin Krzanicki. Tak więc o zmyśleniu w przekazie fotograficznym nie może być mowy, bo mogłoby to obserwatora wprowadzić w błąd.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Zainspirował mnie tutaj tekst Immanuela Kanta, zob. Immanuel Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. Artur Banaszkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005, s. 59.

⁵⁸ Pedro Meyer, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, dz. cyt., s. 144.

⁵⁹ Marcin Krzanicki, *Fotografia i propaganda. Polski foto-reportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków: Universitas, 2013, s. 47.

Problem manipulacji – między prawdą a fikcją

Scott Walden w eseju *Prawda w fotografii* twierdzi, że „zdrowy rozsądek podpowiada nam istnienie pewnej więzi między obrazami fotograficznymi a prawdą”⁶⁰. Każdy zatem, kto patrzy na dane zdjęcie, jest przekonany o prawdziwości ujęcia, zaprezentowanej sceny. Jednakże Pedro Meyer w książce *Prawda i rzeczywistość w fotografii* przywołuje przykłady manipulacji w fotografii dziennikarskiej. Sam nie ma nic przeciwko jej stosowaniu, na przykład nakładaniu obrazów dwóch fotografii w celu stworzenia jednego, który tym sposobem będzie zawierał większą dramaturgię. Meyer podaje przykład fotografii Briana Walskiego z okładki „Los Angeles Times” z 31 marca 2003 roku. Walski połączył w jedno dwa ujęcia, które zdarzyły się naprawdę w minimalnej odległości czasowej⁶¹. Tym samym jego zdjęcie, zmontowane z dwóch fotografii (pokazujące żołnierza amerykańskiego z lufą karabinu wycelowaną do Irakijczyka z dzieckiem na ręku), nabrało głębszego sensu⁶². Meyer twierdzi, że taka manipulacja jest dopuszczalna i niczego nie zmienia, a pokazywane fakty naprawdę się wydarzyły, dlatego też nic nie zostało przekłamane, a idea obrazu stała się bardziej czytelna dla odbiorcy. Według Meyera takie stosowanie fikcji (łączenie obrazów) to przyszłość

⁶⁰ Scott Walden, *Prawda w fotografii*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas, 2013, s. 111.

⁶¹ Na ten sam przykład powołuje się Scott Walden. Tamże, s. 111, 132–133.

⁶² Gdy prawda o manipulacji wyszła na jaw, Walski został zwolniony z pracy. Por. Pedro Meyer, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, dz. cyt., s. 160.

fotografii. Daje ona fotoreporterowi więcej swobody twórczej, pozwala wyrażać to, co myśli i przeżywał w chwili rejestrowania rzeczywistości⁶³.

Poglądu Meyera nie można lekceważyć. W dobie zmian wzorców i nośników, pojawienia się fotografii cyfrowej i możliwości, jakie ona daje, opinia ta może się nawet okazać prorocza. Osobiście wolałbym jednak traktować fotografię dziennikarską jak koronnego świadka⁶⁴, dlatego jestem zdania, że niczego nie należy, a nawet nie wolno w niej zmieniać, tworzyć jednego obrazu z dwóch, nawet jeśli zdarzenia następowały po sobie w odstępach ułamków sekund, jak chce Meyer. Fotografia dziennikarska nie może stać się „opowieścią”⁶⁵ o tym, co chciałby pokazać czy powiedzieć fotoreporter. Jej zadanie i funkcja to pokazywanie tego, co wydarzyło się naprawdę, a nie prezentowanie wyobraźni fotoreportera czy tworzenie fikcyjnej dramaturgii zdarzenia. Sztuką jest uchwycenie tej dramaturgii bez manipulacji, która byłaby „wprowadzaniem odbiorcy w błąd”⁶⁶ – jak twierdzi

⁶³ Tamże, s. 160.

⁶⁴ Termin zaczerpnięty z pracy Pawła Zajasa i oryginalnie dotyczący reportażu pisanego. Por. Paweł Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011.

⁶⁵ Termin „opowieść” rozumiem, jak chcą teoretycy literatury, jako utwór fikcyjny, który nie posiada swej wyraźnej poetyki, nie ma ustalonego kształtu; kwalifikuje się go jako typ pośredni między dużymi i małymi formami epickimi (opowiadaniem, nowelą a powieścią); fabuła jest jednowątkowa, ma chronologiczny układ zdarzeń, luźną budowę, zawiera opisy krajobrazu, charakterystykę bohaterów, widoczna jest analiza psychologiczna postaci. Por. Stanisław Żak, *Słownik. Kierunki, szkoły, terminy literackie*, Kielce: Wydawnictwo Pedagogiczne ZG ZNP, 1991, s. 148.

⁶⁶ Pedro Meyer, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, dz. cyt., s. 161.

Ken Light, fotoreporter-dokumentalista. Według niego to, co się nie wydarzyło w momencie rejestracji danej chwili, nie może zaistnieć na fotografii pod żadnym pozorem. Uprawdopodobnianie czy ulepszanie fotografii to czysta fantazja fotoreportera, a stosowanie przekłamań dowodzi, że media nie mówią prawdy⁶⁷.

Podobnego zdania jest – cytowany już – Scott Walden, który wyraźnie podkreślił, że stosowanie wszelkiego rodzaju przekłamań w fotografii jest niedopuszczalne, a to, czego dopuścił się Brian Walski, sprawiło, „iż założenia widzów na temat obiektywizmu okoliczności powstania zdjęcia okazały się błędne, a zatem (znów bez wiedzy tychże odbiorców) pozbawił ich podstaw do pokładania wiary w wytwarzane przez nich przekonania percepcyjne. Swoim postępkami zaszkodził on niezwykle wartościowemu procesowi. Reakcja władz gazety, słusznie tą szkodą zaniepokojonych, była natychmiastowa i surowa”⁶⁸.

Alex Majoli, fotoreporter agencji Magnum, przekonuje, że „fotografowanie to doświadczenie. Najpierw trzeba poznać życie, potem zastanowić się nad tym, co chce się pokazywać, a na koniec fotografować, bowiem fotografowanie to moment spotkania się z problemami świata, a fotodziennikarstwo to robienie zdjęć po to, by przekazywać konkretną informację”⁶⁹, bez fantazjowania.

⁶⁷ Tamże. Por. Janusz W. Adamowski, *Czy i na ile można wierzyć temu, co widzimy i słyszymy w dzisiejszych mediach?*, w: Leon Dyczewski (red.), *Jaka informacja?*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009, s. 181–185; por. także Fred Ritchin, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, dz. cyt.

⁶⁸ Scott Walden, *Prawda w fotografii*, dz. cyt., s. 132.

⁶⁹ Alex Majoli, *Największy kłamca. Wywiad Renaty Gluzy z Alekssem Majolim*, „Press”, 2009, nr 4, s. 44–47.

André Rouillé zauważa, że od lat osiemdziesiątych XX wieku fotoreporterzy przygotowują określony temat w fotografii, tak jakby montowali film, albo w trakcie robienia zdjęć starają się aranżować pewne sytuacje, by je uczynić bardziej wymownymi. Rouillé podkreśla, że to „autentyczna rewolucja, jeśli chodzi o postawę i etykę fotografa. Po tym, jak przez prawie sto lat głoszone całkowitą zależność reportażu od rzeczywistości, jego totalne podporządkowanie się pokazanym wydarzeniom, jak podkreślano konieczność bezpośredniego uczestniczenia w wydarzeniu i skuteczność «decydującego momentu» i migawkowości oraz po tym, jak w działaniu i bezpośrednim kontakcie z rzeczami i obiektami upatrywano absolutnego kryterium prawdy, obecnie coraz większa liczba reporterów przyjmuje zupełnie odwrotną postawę. Ten radykalny zwrot można wyjaśnić przede wszystkim zmianami, jakie dokonały się na rynku, a przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w znużeniu czytelników pism ilustrowanych nadmiarem przemocy, obrazów wojny, cierpienia i widoku krwi. Tak jakby perwersyjny voyeuryzm, apokaliptyczne obrazy i śmierć przestały być dochodowym towarem (...) lub też stały się towarem zarezerwowanym wyłącznie dla telewizji. Zmianę tę można wytłumaczyć rosnącą konkurencją wśród samych reporterów, którzy nie wahają się zdeformować i przerobić wydarzenia po to, aby móc je lepiej sprzedać”⁷⁰.

Chris Niedenthal także sprzeciwia się manipulacji w fotografii. Jak twierdzi: „Najważniejszą rzeczą w zdjęciach jest naturalność i staram się, żeby

⁷⁰ André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Kraków: Universitas, 2007, s. 164.

moje zdjęcia były właśnie takie. One nie są awangardowe, bo uważam, że klasyka jest najbardziej trwała i że tylko tędy prowadzi droga do prawdziwej fotografii. A nie poprzez jakieś sztuczki z super szerokimi obiektywami czy efekty komputerowe. Dla mnie człowiek jak najprościej sfotografowany jest sfotografowany najlepiej”⁷¹.

Potwierdza tę opinię Krzysztof Miller, który uważa, że w fotografii „pokazywanie rzeczywistości w sposób prawdziwy (...) jest bardzo ważne”⁷², a najważniejszy na niej jest człowiek i przez jego pryzmat należy pokazać całą jego prawdziwą historię. To historia „otacza człowieka i wszystkie jego problemy. Życie jest tak piękne, że nie trzeba go kreować. Jest również tragiczne i te straszne jego aspekty też należy pokazywać”⁷³. Fotografie bowiem są informacjami o świecie i tę informację pokazują obrazem, który mówi sam za siebie⁷⁴.

Zdaniem Susan Sontag „fałszerstwo malarskie (obraz przypisywany komuś innemu) fałszuje historię sztuki. Fałszerstwo fotograficzne (zdjęcie, które zostało wyretuszowane albo zmontowane, bądź które niewłaściwie podpisano) fałszuje rzeczywistość”⁷⁵. Autorka rozważań *O fotografii* podkreśla, że atrakcyjność tej sztuki polega na tym, iż podsuwa ona odbiorcy możliwość przyjęcia postawy konesera w odniesieniu

⁷¹ Hanna Maria Giza, *Wywiady z mistrzami fotografii*, dz. cyt., s. 166.

⁷² Krzysztof Miller, *Znikająca magia fotografii?*, w: Andrzej Skworz, Andrzej Niziołek (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków: Znak, 2010, s. 357.

⁷³ Hanna Maria Giza, *Wywiady z mistrzami fotografii*, dz. cyt., s. 136.

⁷⁴ Tamże, s. 140.

⁷⁵ Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 96.

do rzeczywistości⁷⁶, ze zjawstwem profesjonalisty porządkującego otaczający go świat, widziany oczami fotoreportera, którego prace powinny być najpierw mierzone siłą jego temperamentu, a dopiero potem umiejętnościami stosowania techniki wykonywania zdjęć⁷⁷.

Fotografia prasowa powinna być zapisem niezaprzeczalnej prawdy o rzeczywistości. Zadaniem naczelnym fotoreportera jest więc utrwalenie w kadrze sytuacji bez wprowadzania artystycznych sztuczek. Musi on wpisać się w świat, który chciałby pokazać, by łatwiej mu było dostrzec niedostrzegalne. Ma wskazać na zjawiska, które są wokół niego, a zarejestrowane aparatem fotograficznym mają wpływać na odbiorcę. Fotoreporter winien się wystrzegać nierzetelnych działań, tak aby jego dzieło nie zakłamywało rzeczywistości. Bywa bowiem, że fotografia – jako rejestracja ułamka chwili wyrwanego z kontekstu i zapisanego w kadrze – daje wrywkową wiedzę o pokazywanej sytuacji, nawet ją ogranicza, ponieważ nie notuje tego, co następuje później. Wiarygodność jej zależy od fotoreportera. Jeśli jest uczciwy, to pokazuje prawdę dokończoną (absolutną), gdy jest nieuczciwy i chce wywoływać ujęciami sensację – skupia się na tych fragmentach, które skłaniają do niewłaściwej interpretacji prezentowanych zjawisk.

Taką niewłaściwą reakcję wywołała publikacja fotografii Maxima Zmeyeva z agencji Reuters, którego zdjęcie – przedstawiające rosyjskiego separatystę z zabawką dziecka w ręku z miejsca rozbicia się malezyjskiego samolotu pasażerskiego relacji Amsterdam – Kuala Lumpur, zestrzelonego 17 lipca 2014 roku nad wschodnią Ukrainą w okolicach miejscowo-

⁷⁶ Tamże, s. 92.

⁷⁷ Tamże, s. 127.

ści Hrabowe koło Doniecka – zarejestrowało jedynie wycinek zaistniałej faktycznie sytuacji. Katarzyna Kwiatkowska-Moskalewicz na swoim blogu „Patrząc na Wschód” w artykule *Historia pewnego zdjęcia* napisała: „Ta fotografia obiegrała świat. Wylądowała na pierwszych stronach gazet, wywołała falę oburzenia. Separatysta w mundurze moro, nieogolony, z petem w lewej ręce i przerzuconym przez ramię karabinem, wyciąga w górę pluszową małpkę, zabawkę jednej z małych ofiar zestrzelonego boeinga. Na pierwszych stronach gazet wyglądało to jak gest triumfu zaślepionej nienawiścią siły nad bezbronnymi ofiarami. Jest jednak nagranie, które pokazuje cały kontekst. A z kontekstu wynika, że człowiek z małpką nie jest takim potworem, jakim zobaczył go świat. Separatysta pokazuje maskotkę i mówi: «Wszystkich zabili, nikogo nie żałowali», potem odkłada ostrożnie zabawkę, zdejmując czapkę, żegna się. Tego jednak nie zobaczyliśmy na żadnym zdjęciu opublikowanym przez media. Nie mam zamiaru bronić ani człowieka ze zdjęcia, ani donbaskich separatystów. Piszę o tym przede wszystkim po to, by uczulić nas wszystkich na zbyt proste prawdy o życiu. By pokazać, jak dużo zostaje poza medialnym obrazkiem”⁷⁸.

Wszystko bowiem zależy od tego, czy w umyśle twórcy w momencie naświetlania lub przed nim istnieje już jakiś obraz, wyobrażenie o tym, co chce utrwalić⁷⁹, by pokazać tym samym, za pośrednictwem swoich fotografii, kim jest i jaki jest jego wewnętrzny świat, jaka jest jego wrażliwość, wiedza, poczucie odpowiedzialności, wreszcie, co stanowi dla niego

⁷⁸ Katarzyna Kwiatkowska-Moskalewicz, *Historia pewnego zdjęcia*, 22 lipca 2014, <http://kwiatkowska.blog.polityka.pl/2014/07/22/historia-pewnego-zdjecia>.

⁷⁹ Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 126.

wartość, która może stać się wartością uniwersalną, istotną także dla odbiorcy.

Fotografia dziennikarska jest informacją o rzeczywistości zastanej, jej wierną rejestracją z punktu widzenia fotoreportera, i jako fotografia ma odzwierciedlać tę rzeczywistość⁸⁰. Nie jest czymś wymyślnym, wykreowanym, jak fotografia artystyczna czy nawet amatorska (poza małymi wyjątkami), do której należy pozować, odpowiednio się ustawić, udoskonalać ujęcia, by były ciekawsze i bardziej interesujące dla odbiorcy. Fotograf w fotografii dziennikarskiej, dzięki spostrzegawczości, intuicji i wyczuciu, śledzi różne sytuacje, nie aranżuje i nie wywołuje ich, lecz potrafi je dostrzec, aby w odpowiednim momencie je uchwycić i utrwalić we właściwym kontekście⁸¹.

Słowo – obraz – treść

Susan Sontag uważa, że wszystkie fotografie „dostarczają informacji. Mówią nam o tym, co jest: tworzą katalog. Dla szpiegów, meteorologów, policjantów, archeologów i dla przedstawicieli innych zawodów wymagających stałego dopływu informacji nabierają nieocenionej wartości”⁸². Ważne jest to, co widać, taki obraz jest zaś niekwestionowanym śladem, dowodem minionego czasu.

⁸⁰ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 103. Por. Stuart Allan, *Kultura newsów*, przeł. Adriana Sokołowska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006, s. 86.

⁸¹ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 103. Por. André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, dz. cyt., s. 295–296.

⁸² Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 30.

Allan Sekula twierdzi, że zdjęcie musi być przejrzyste i czytelne, ale by takie było, wymaga podpisu, komentarza⁸³. Trudno jest bowiem odbiorcom domyślać się, co prezentują dane obrazy lub szukać w pamięci podobnych.

Według Teresy Tomasziewicz fundamentem odbioru fotografii nie są słowa, podpisy pod fotografią, które oddziałują na czytelnika, ale obrazy podlegające pewnym normom, zasadom i funkcjom. Przeradzają się one w znaki: mowę ciała (gesty bohaterów), sytuacje, w których się znaleźli, i naturalnie wynikające z nich przekazy (komunikacja niewerbalna). Dla odbiorcy sygnałem istotnym jest obraz, a więc to, co, dlaczego i w jakim celu zostało pokazane⁸⁴.

Fotografia jako obraz nieruchomy, identyczny z rzeczywistością, jest znakiem rozpoznawalnym przez odbiorcę – przenosi do miejsc, w których on nie był, przybliża wydarzenia wizualnie. Odbiorca, wykorzystując swoje doświadczenia, wykształcenie i wiedzę, potrafi rozpoznane znaki właściwie odczytać, zinterpretować je na swój sposób. Jak daleko może się posunąć z interpretacją, zależy z jednej strony od możliwości, jakie daje sam obraz fotograficzny (jak zainspiruje on odbiorcę i poruszy jego wyobraźnię), z drugiej zaś zależy od jego wrażliwości i erudycji⁸⁵.

⁸³ Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego/Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010, s. 13.

⁸⁴ Teresa Tomasziewicz, *Przekład audiowizualny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006, s. 19.

⁸⁵ Tamże, s. 19. Por. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 127.

Tomasz Piekot w pracy *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*⁸⁶ uważa, że fotografia prasowa stanowi integralną część tekstu pisanego. Wzrok odbiorcy w pierwszej kolejności natrafia na ciekawe, pełne emocji zdjęcie, które przyciąga uwagę. Piekot określa fotografię jako równorzędną informację wobec tekstu. Artykuły ze zdjęciami mają odbiorcom coś więcej do zaoferowania niż wyłącznie słowo. Czytelnicy zaspokajają nie tylko pragnienie poznania faktów, ale zapoznają się z obrazem. Autor proponuje percepcję fotografii prasowej na bazie teorii Rolanda Barthes'a: „Każde zdjęcie można opisać z perspektywy paradygmy i syntagmy i można w nim wyróżnić dwa poziomy znaczeń, czyli denotację i konotację”⁸⁷. Denotacje to spostrzeżenia (to, co widać), a konotacje (symbole) to próby odczytania tych detali przez odbiorcę w konkretnym kontekście i dzięki ściśle określonym jego predyspozycjom skojarzeniowym⁸⁸.

⁸⁶ Tomasz Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków: Universitas, 2006. Por. Kamila Płoskoń, *Dyskurs fotografii prasowej jako połączenia obrazu i tekstu w polskich dziennikach informacyjnych*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, Kraków: Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

⁸⁷ Tomasz Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, dz. cyt., s. 113.

⁸⁸ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 128. Por. Pierre Guiraud, *Semiologia*, przeł. Stanisław Cichowicz, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974, s. 36: „Denotację tworzy element znaczący ujęty obiektywnie, jako taki. Konotacje wyrażają subiektywne wartości związane ze znakiem przez wzgląd na jego formę oraz funkcję: wyraz «gwarowy», «poetycki», «naukowy» itp. konotuje wyrażany przez się element znaczący; podobnie dzieje się ze zdrobnieniami, z wyrazami o zabarwieniu uczuciowym. Uniform denotuje stopień i funkcję, konotuje

Znaki oderwane od kontekstu tracą znaczenie, które zyskały wcześniej poprzez połączenie z kolejnymi elementami fotografii. Zabiegi służące odczytaniu zdjęcia wymagają uruchomienia u odbiorcy wyobrażeń i posłużenia się zdobytą wiedzą. To dowód na to, że zdjęcie nie jest nic nieznaczącym dodatkiem do artykułu, lecz jego integralną częścią, której odczytanie jest bardzo ważne⁸⁹. Potwierdza to Allan Sekula, mówiąc, że „zdjęcie, aby mogło stać się czytelne, wymaga komentarza”⁹⁰.

Tekst i fotografia współistnieją nierozzerwalnie, fotografia jest wizualizacją prawdziwych wydarzeń, a tekst ich werbalizacją⁹¹. Do wizualizacji Tomasz Piekot zalicza wizualizację realistyczną, na którą składają się właśnie spostrzeżenia, a więc to, co dane fotografie przedstawiają (na poziomie dosłownym), oraz wizualizację symboliczną – próby odczytania przesłania autora⁹².

Obrazową informację w fotografii dziennikarskiej dopełnia podpis (słowo) pod fotografią, który odpowiednio ukierunkowuje właściwą recepcję. Maryla Hopfinger przypomina, że słowo zawsze było kojarzone z konceptem (idea), a obraz z konkretem. Obraz osłabił jednak – zdaniem Maryli Hopfinger – pozycję

natomiast prestiż, władzę, które są z nim związane”. Por. także Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, dz. cyt., s. 14: „Każde znaczące spotkanie z fotografią siłą rzeczy musi odbyć się na poziomie konotacji”.

⁸⁹ Por. Tomasz Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, dz. cyt., s. 112–113. Por. także Kamila Płoskoń, *Dyskurs fotografii prasowej jako połączenia obrazu i tekstu w polskich dziennikach informacyjnych*, dz. cyt.

⁹⁰ Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, dz. cyt., s. 13.

⁹¹ Por. Tomasz Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, dz. cyt., s. 122.

⁹² Tamże, s. 123–135.

słowa⁹³. Giovanni Sartori przypomina, że słowo jest nie tylko narzędziem porozumiewania, ale także myślenia: „aby myśleć, niekoniecznie trzeba widzieć”⁹⁴.

W przypadku fotografii oraz podpisu pod fotografią prasową słowo i obraz wzajemnie się uzupełniają. Tomasz Piekot podkreśla, że elementy wizualne mają naturę znakową i są tak samo ważne jak wypowiedzi językowe, a każda wiadomość dziennikarska (w tym fotograficzna) powinna być rozumiana jako przekaz multimodalny. Kody werbalne konotują znaczenia istotne dla końcowej, właściwej interpretacji⁹⁵.

Fotografia dziennikarska bez podpisu wyzwala u odbiorcy, który nie jest do końca zorientowany, co spostrzega na obrazie, ciekawość i chęć uzyskania szybkiej odpowiedzi na pytania: kogo widzi, gdzie ma miejsce dane zdarzenie, jaka jest jego przyczyna. Mimo informacji pisanych, fotografia zawsze jest przyswajana indywidualnie przez każdego z czytelników z osobna, co łączy się z ich wrażliwością i przyzwyczajeniami oraz kulturowym przygotowaniem. Z fenomenologicznego punktu widzenia najważniejsze jest pierwsze, bezpośrednie wrażenie, jakie fotografia robi na odbiorcy, ów fenomen („olśnienie”), który pozwoli zorientować się, ile dostarcza wizualnej informacji i jakiej informacji⁹⁶.

⁹³ Por. Maryla Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne*, dz. cyt., s. 129–131.

⁹⁴ Giovanni Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, przeł. Jerzy Uszyński, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007, s. 16.

⁹⁵ Tomasz Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, dz. cyt., s. 112.

⁹⁶ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 128.

Według Kennetha Kobr ego „fotografie, które same w sobie są zrozumia le i nie wymagają komentarza, należą do rzadkości. Nie chodzi o to, czy zdjęcia mog  istnieć bez sów, a s wa bez obrazów, lecz o to, czy ich po czenie nie jest efektywniejszym środkiem wyrazu idei autora”⁹⁷.

Paul Hansen, przewodniczący jury Grand Press Photo 2014, zwr ci  uwagę, że słabą stron  tego konkursu by  podpisy pod nades lanymi fotografiami: „Jeśli fotografujesz osob  cierpiącą czy przeżywającą jakie  trudne doświadczenie, albo radosną, musisz też przekaza  historię tej osoby i swój szacunek dla niej, podając nazwisko i wiek, opisując to wydarzenie, dlaczego tam byłeś, wszystkie podstawowe informacje. Tymczasem przy ocenianiu konkursowych zdj c nie raz musieliśmy niektóre odrzuci , gdyż nie miały odpowiedniego podpisu. To nie znaczy, że podpis jest najważniejszy, ale trzeba umieć opowiedzieć, co jest na zdjęciu”⁹⁸.

Taka deklaracja może budzi  wątpliwości, w fotografii bowiem nie ocenia się werbalnej strony przekazu, ale wizualną. Lapidarny podpis pod zdjęciem (czasem nieudolny) lub nawet tytuł fotografii mają wskaza  ślad, którym powinien p j  odbiorca, i to ma wystarczy . Najistotniejszy jest obraz i to, co on ze sobą niesie, ponieważ w fotografii ocenia się sztuk  obrazu, a nie sztuk  podpisu.

W przypadku fotografii prasowej, w której dominant  jest informacja, podpis ma być – jak uważa Kobr  – jednoznaczny i oczywisty. Podobnie obraz, który przekazuje komunikat natychmiastowo, a s wo

⁹⁷ Kenneth Kobr , *Fotografia prasowa*, dz. cyt., s. 155.

⁹⁸ Paul Hansen, *Każy samolot jest inny*, „Press”, 2014, nr 6, s. 58.

go jedynie kształtuje i nadaje odpowiedni kontekst⁹⁹, nie może pod żadnym pozorem zastępować opowieści o pokazywanej historii.

Zdaniem Wojciecha Nowickiego podpis nie decyduje o wartości fotografii: „W ostatecznym rozrachunku odrzucam informacje, którymi otoczone jest zdjęcie, zdzieram podpis, datę, komentarze, żeby stanąć wobec urody – głównego przecież celu fotografii. W imię prawdy odrzucam, a nie wchłaniam, historyczną wiedzę”¹⁰⁰. Dla Nowickiego ważny jest sam obraz i zawarte w nim treści (nawet w fotografii dokumentalnej, która była przedmiotem jego rozważań w książce *Dno oka*), które oddziałują na odbiorcę, pozwalając mu odczytywać się na swój własny, indywidualny sposób¹⁰¹.

Nowicki idzie – można przypuszczać – tropem myśli Jeana Baudrillarda, dla którego wartościowe są te obrazy fotograficzne, które bezpośrednio odnoszą się do odbiorcy, narzucają mu specyficzną iluzję, przemawiają do niego swym niepowtarzalnym językiem po to, by go poruszyć¹⁰².

Podobnie twierdził Roland Barthes, pewno za Alfredem Stieglitzem, który dużo wcześniej niż Barthes uważał, że udane zdjęcie to takie, w którym zawarta jest głęboka treść¹⁰³. Barthes, doszukując się

⁹⁹ Kenneth Kobré, *Fotografia prasowa*, dz. cyt., s. 158.

¹⁰⁰ Wojciech Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, dz. cyt., s. 158.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Jean Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, przeł. Barbara Jabłońska, w: Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków: Znak, 2012, s. 384.

¹⁰³ Alfred Stieglitz w 1889 roku pisał: „Powszechna fascynacja, jaką wywołuje fotografia i równie powszechna chęć, aby ją tworzyć sprawiają, że szerokie rzesze amatorów uzbroiły się

w obrazie owej „głębokiej treści”, nazywa ją „punctum”, szczegółem będącym ową tajemniczą właściwością, przyciągającą uwagę odbiorcy, czymś, co go zaniepokoi i zmusi do refleksji, wstrząśnie nim, poruszy wyobraźnię¹⁰⁴, zasugeruje interpretację. „Punctum” – twierdzi Barthes – „to takie użądlenie, dziurka, małe przecięcie, ale również rzut kośćmi. Punctum jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie, ale też uderza mnie, miażdży”¹⁰⁵. Zawarte w fotografii znaki trafiają w każdego odbiorcę z osobna inaczej i odmiennie do niego przemawiają. Każdego co innego interesuje, przyciąga uwagę. Przeciwnieństwem „punctum” dla Barthes’a jest „studium”, czyli główny motyw fotografii, który nie robi wrażenia na odbiorcy, ale pozwala mu zrozumieć przekaz na podstawie jego własnych doświadczeń i wiedzy¹⁰⁶.

Z tezą Barthes’a zgadza się Tomasz Gudzowaty, który mówi: „dobre zdjęcie to takie, które zapada w pamięć, które jest w stanie nas poruszyć, które wywołuje emocje. W gruncie rzeczy o tym, że ktoś dane zdjęcie uzna za istotne i ważne w swoim życiu, decydują bardzo subiektywne czynniki”¹⁰⁷.

w aparat, którym bez większego wysiłku i wiedzy produkują miliony fotografii (...). Miliony fotografów produkują rocznie miliardy fotografii, ale jakże rzadko spotyka się jakieś wartościowe zdjęcia. (...) Jakież to rozczarowujące. Jak niewielu ludzi ma jaką wizję. Jak niewielu umie rzeczywiście patrzeć. Jak mało jest w tych fotografiach głębokich treści”.

¹⁰⁴ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, dz. cyt., s. 71–84. Por. także Bo Bergström, *Komunikacja wizualna*, dz. cyt., s. 158.

¹⁰⁵ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, dz. cyt., s. 53–54.

¹⁰⁶ Tamże, s. 53.

¹⁰⁷ Hanna Maria Giza, *Wywiady z mistrzami fotografii*, dz. cyt., s. 52.

Podziela tę opinię także Krzysztof Miller: „ideal­em fotografii prasowej jest zdjęcie-dokument oddające rzeczywistość jak lustro – a zarazem opo­wiadające taką historię i w taki sposób, że fotografia budzi u oglądającego chęć powrotu do niej, otworze­nia jeszcze raz gazety (...). Sama fotografia doku­mentalna jest płaska – nie wyobrażam sobie zdjęcia niepokazującego jakiejś historii czy niczego nie­wyrażającego. Musi być w nim coś, co zaintryguje, przyciągnie uwagę”¹⁰⁸.

Z kolei dla Marianny Michałowskiej wartościowe są te fotografie, które opowiadają obrazem historii i stają się foto-tekstami. Według Michałowskiej foto-teksty to prace artystyczne (fotografika), a nie prak­tyki potoczne, codzienne działania fotograficzne, za jakie uchodzą fotografie dziennikarskie¹⁰⁹. Foto-tek­sty charakteryzuje większa refleksyjność, ich autor to artysta, który „pytanie o doraźny cel zdjęcia (potoczny użytkownik powie np.: by mieć pamiątkę, by poka­zać innym, by sprzedać agencji reklamowej lub infor­macyjnej) uzupełni pytaniem o kontekst powstania i funkcjonowania, o sposób odczytania, konsekwencje cudzej i własnej manipulacji obrazem”¹¹⁰. Michałow­ska kładzie nacisk na możliwości interpretacyjne foto­grafii. To fotografia przedstawia obrazem problem i od razu podpowiada odczytanie, przeobraża się z doku­mentu w sztukę w momencie, gdy odchodzi tematycz­nie od banału, który poruszy odbiorcę, wpłynie na jego psychikę.

¹⁰⁸ Krzysztof Miller, *Znikająca magia fotografii?*, dz. cyt., s. 347.

¹⁰⁹ Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotogra­fii z narracją*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012, s. 18.

¹¹⁰ Tamże.

Mary Warner Marien widzi w każdym obrazie fotograficznym, niezależnie od formy, sieć niewypowiedzianych założeń i wniosków. Fotografia musi być, według niej, czymś więcej niż tylko „lustrem” rzeczywistości – jej obraz ma zawierać narrację i symbolikę, której powinien dopatrzyć się odbiorca¹¹¹. Dopatrzenie się narracji możliwe jest dzięki odpowiedniemu odczytaniu znaków zawartych w fotografii.

Fotografia dziennikarska nie jest kreacją rzeczywistości, ale jej repliką, którą traktuje się jako przeciwieństwo autentyku¹¹². Daną rzeczywistość widzi odbiorca za pośrednictwem fotoreportera, który ogranicza pole widzenia obserwatora do kadru, z którego płynie informacja. Dlatego przekaz, podobnie jak w utworach literackich, będzie poddany konkretyzacji, a te zależą od poziomu wyobraźni i wykształcenia odbiorcy. W literaturze pięknej słowa mu tę konkretyzację tylko ułatwiają, można je interpretować na wiele sposobów, bo słowo w przekazie literackim jest dominantą¹¹³, natomiast w przekazie fotograficznym dominantą jest jednoznaczny obraz sugerowany przez nadawcę. Istnieją jednak miejsca niedookreślone, które dopełnić musi sam odbiorca, których na zdjęciu nie widać, podobnie jak nie mówi o nich i nie nazywa ich wprost autor tekstu pisanego. Bogactwo

¹¹¹ Mary Warner Marien, *100 idei, które zmieniły fotografię*, przeł. Bartosz Fabiszewski, Raszyn: TMC, 2012, s. 78.

¹¹² *Encyklopedia Powszechna PWN*, Suplement, t. 5, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 34, 106.

¹¹³ Por. Roman Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza antropologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960. Za: Stanisław Żak, *Słownik. Kierunki, szkoły, terminy literackie*, s. 144. Na interpretację fotografii według koncepcji Ingardena zwróciła uwagę Anna Smolińska w artykule *O funkcjach fotografii prasowej*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1972, nr 4, s. 36–39.

tego dopełnienia jest wprost proporcjonalne do jego doświadczeń i wiedzy o świecie¹¹⁴.

Ogląd i osąd

Dyskusja na temat sztuki dokumentowania rzeczywistości za pomocą obrazu fotograficznego dokonuje się na dwóch płaszczyznach: intelektualnego sądzenia (dyskursu) oraz warsztatu. Pierwsza zależy w dużej mierze od drugiej – między innymi od specyficznych ujęć rzeczywistości (odpowiedniego nachylenia aparatu), gry światła, stosowania cieni, tonacji jasnej lub ciemnej, wyodrębniania szczegółu, zmiany perspektywy, stopnia bieli czy w ogóle siły barw¹¹⁵ – inspirowane do głębokich przemyśleń i interpretacji, porusza wyobraźnię odbiorcy, daje możliwość pośredniego uczestnictwa w czymś niezwykłym, zachęca odbiorcę do zaangażowania w prezentowane historie. Fotografia dziennikarska, która wzrusza, powinna być uznana – idąc tropem myśli Jeana-Baptiste’a Dubosa w kontekście dzieł malarskich – za sztukę dokumentowania

¹¹⁴ Konkretyzacje słowa drukowanego są zawsze różnorodne, por. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 57. Por. również Antonina Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983, s. 406: „nawet najdokładniejszy mimetyczny opis nie może oddać barwy włosów, oczu bohatera, (...) charakteru ruchów w taki sposób, jak czyni to bezpośredni ogląd realnego obiektu. Zgodnie z założeniem Ingardena, wyobrażenia odbiorcy dopełnia wszystkimi tymi właściwościami schematyczny opis”. Natomiast konkretyzacje obrazu fotograficznego są jednakowe i jednoznaczne dla każdego odbiorcy.

¹¹⁵ Por. Krzysztof Miller, *Znikająca magia fotografii?*, dz. cyt., s. 348.

rzeczywistości. Sztuką według niego było naśladowanie otaczającego świata, zajmowanie uwagi odbiorcy polegające na usuwaniu nudy z jego świadomości¹¹⁶, przyciąganie uwagi do czegoś, czego nie był świadkiem. Za pośrednictwem fotoreportera odbiorca ogląda dane zjawisko, fotografia dziennikarska bowiem pokazuje prawdę, wskazuje na problemy, nad którymi nie przechodzi się obojętnie.

¹¹⁶ Jean-Baptiste Dubos (1670–1742), teolog, dyplomata, autor książki *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), zajmował się odbiorcą dzieła sztuki i jego psychologią. Za: Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1991, s. 398–401.

Rozdział 2

Ocena i wartościowanie fotografii dziennikarskiej

Każdy może po spojrzeniu na fotografię dziennikarską od razu powiedzieć, co czuje, czego się z niej dowiaduje. Może też ograniczyć się do stwierdzenia, że jest dobra albo zła, wstrząsająca lub – po prostu – obojętna, nierobiąca na nikim żadnego zupełnie wrażenia. Te pierwsze odczucia na temat danej fotografii dotyczą czysto odbiorczych doznań, tak zwanych emocji wstępnych, które nie mają nic wspólnego z profesjonalną wartościującą oceną. Opierają się one na impulsywnych doznaniach oraz na intuicji¹, ponieważ odbiorca nie musi mieć stosownego przygotowania. Inaczej będzie jednak wówczas, gdy fotografię przyjdzie omówić, spojrzeć na nią krytycznie, a jej autora uznać za mistrza godnego naśladowania, stosując sądy świadome, dostosowane do określonych kryteriów.

Jak więc oceniać i wartościować fotografię dziennikarską oraz kogo z fotoreporterów uznać za wzór do naśladowania? Czy brać pod uwagę wyłącznie pierwsze pozytywne wrażenie, jakie robi fotografia na odbiorcy (akceptacja fotografii, emocjonalny zachwyt), lub negatywne (odrzućcenie fotografii, a nawet – z pewnych względów – potępienie)²? Czy za

¹ Por. Władysław Tatarkiewicz, *Uczciwość i dobroć*, „Znak”, 1965, nr 4, s. 413. Por. także Roman Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 11.

² Por. Roman Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, dz. cyt., s. 16.

mistrza uznać kogoś, na kogo prace odbiorcy nie pozostają obojętni, bez względu na ich przekaz, czy kogoś, kto potrafi wzruszyć w sposób szczególny, podkreślając oryginalność ujęć, spostrzegawczość w utrwalaniu danego momentu, a może – jak zauważyłem we wstępie niniejszej książki – kogoś, kto jest nagradzany na wszelkiego rodzaju konkursach?

Problemem oceny, wartości i wartościowania w ogóle z różnych punktów widzenia interesowali się od wieków filozofowie. Dyskusje, jakie prowadzili i nadal prowadzą dotyczyły najczęściej zagadnień piękna, miłości, dobra, godności, uczciwości, wolności – słowem: wszelkich cnót, jak również zła i nie-nawiści³. Wartością samą w sobie było dla nich coś, co jest dobre oraz pomnaża dobro, to zaś, co to dobro niweczy, nie stanowi żadnej wartości⁴.

„Wartość” – według *Słownika filozofii* autorstwa Didiera Julii, francuskiego filozofa – to „wszystko, co godne (warte), by o to zabiegać (a nie tylko to, czego pragniemy). (...) Ogólnie rzecz biorąc, rozróżnia

³ Por. André Comte-Sponville, *Mały traktat o wielkich cnotach*, przeł. Halina Lubicz-Trawkowska, Krzysztof Trawkowski, Warszawa: Volumen, 2000. Por. Priya Hemenway, *Sekretny kod. Tajemnicza formuła, która rządzi sztuką, przyrodą i nauką*, przeł. Bartosz Fabiszewski, TMC Art, 2009.

⁴ Por. Lucjusz Anneusz Seneka, *Myśli*, przeł. Stanisław Stabryła, Warszawa: Unia Wydawnicza Verum, 2008; Tadeusz Czeżowski, *Czym są wartości? Wprowadzenie do dyskusji*, „Znak”, 1965, nr 4, s. 408–410; Władysław Tatarkiewicz, *Uczciwość i dobroć*, dz. cyt., s. 412–418; Józef Tischner, *Filozofia człowieka dla duszpasterzy i artystów*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, 1991; Robert Sokołowski, *Mówienie i działanie według wartości. Z Robertem Sokołowskim rozmawia Krzysztof Gruba*, „Znak”, 1992, nr 6, s. 4–14; Jerzy Bukowski, *Filozofowie o godnym życiu*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Krakowie, 2004.

się trzy rodzaje wartości: prawdę, dobro i piękno. Pojęcie wartości (tego, co być powinno) odróżnia się od prawdziwości (tego, co jest). Jest to pojęcie praktyczne, mające znaczenie jedynie w powiązaniu z doświadczeniem woli albo działania. Po pierwsze, zakłada ono istnienie elementu «dynamicznego» w postaci pragnienia lub wrażliwości ze strony podmiotu: wydaje nam się, że przedmiot albo byt mają tym większą wartość, im większe jest nasze pragnienie. Po drugie, pojęcie wartości posiada jednocześnie aspekt obiektywny, czyli «statyczny» (społeczny, tradycyjny lub właściwy wszystkim ludziom charakter wartości, np. kultury, uczciwości, wierności itd.)⁵.

Natomiast „ocena” – według *Słownika języka polskiego* – to z jednej strony „wyrażony w formie ustnej lub pisemnej sąd o wartości czegoś, osąd, krytyka”, z drugiej zaś „określenie materialnej wartości czegoś, oszacowanie”⁶. Z kolei „wartość” to: „ile coś jest warte pod względem materialnym, cecha jakiejś rzeczy dająca się wyrazić równoważnikiem pieniężnym lub innym środkiem płatniczym albo cecha lub zespół cech właściwych danej osobie lub rzeczy, stanowiących o jej walorach (np. moralnych, artystycznych) cennych dla ludzi, mogących zaspokoić jakieś ich potrzeby; ważność, znaczenie kogoś, czegoś (...). Wartość artystyczna, literacka, malarska, intelektualna, naukowa. Wartości poznawcze, ideowe utworu”⁷.

Wartość dla każdego – zarówno nadawcy, jak i odbiorcy – w przypadku fotografii dziennikarskiej

⁵ Didier Julia, *Słownik filozofii*, przeł. Krzysztof Jarosz, Katowice: Książnica, 2006, s. 422.

⁶ *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 436.

⁷ *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989, s. 660.

będzie inna, dlatego pojęcie wartości jest tu pojęciem względnym. Takie podejście nie zaspokaja do końca oczekiwań i nie jest na pewno rozwiązaniem ostatecznym, nie każdy bowiem za wartość uznaje to samo. Z przywołanych definicji nas będzie interesować aspekt dotyczący walorów ponadmaterialnych, intelektualny, wartość naddana, charakteryzująca się walorami wyższymi. Tak też „wartość” i „wartościowanie” rozumiał Henryk Markiewicz, który tłumaczył to pierwsze pojęcie jako „zdolność jakiegoś przedmiotu do spełnienia funkcji zaspokajającej określoną potrzebę ludzką. Wartość jest więc zawsze wartością dla kogoś, jednostki czy grupy społecznej, i w tym sensie jest subiektywna, ale jednocześnie ma swój aspekt obiektywny, bo uzależniona jest od właściwości danego przedmiotu jako całości albo od właściwości jego elementów, albo wreszcie od stosunków między jego elementami lub właściwościami. Wartość zatem istnieje w przedmiocie potencjalnie, ujawnia się zaś, aktualizuje w zaspokajającym potrzebę jego użytkowaniu. Zaspokojenie to pozwala nam w sądzie wartościującym, czyli ocenie, przypisać przedmiotowi (o ile nie uległ zużyciu) dyspozycję trwałą do zaspokajania analogicznych potrzeb”⁸.

Henryk Markiewicz poszedł tropem myśli Tadeusza Czeżowskiego, który wcześniej w artykule *Czym są wartości? Wprowadzenie do dyskusji* zwrócił uwagę na wartościowanie subiektywne i obiektywne. Według Czeżowskiego subiektywiści uzależniają wszystko od doświadczenia, od sądów spostrzeżeńowych, mówią o swoim stosunku do niego, natomiast obiektywiści

⁸ Henryk Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*, w: Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966, s. 322.

najpierw oceniają, przyglądają się zjawisku, ocena jest dla nich składnikiem pierwotnym, polega na obserwacji, badaniu, zestawianiu faktów, spostrzeżenia zaś są zjawiskiem wtórnym⁹. Subiektywiści bliscy są w ocenie fenomenologom, dla których liczy się w pierwszej kolejności olśnienie i zachwyt nad dziełem¹⁰, dlatego proponując tu kategorię oceny i wartościowania fotografii, należałoby się zastanowić, czy możliwe jest połączenie założeń subiektywistów z punktem widzenia obiektywistów, a następnie czy pozwoli to nam na ustalenie pewnych ogólnych, uniwersalnych kryteriów mistrzostwa w fotografii, które wskażą jej wartości ogólne, bezpośrednie, istotne dla szerokiego grona odbiorców zainteresowanych danym dziełem.

Tak rozumie pojęcie wartości również Didier Julia, według którego aspekt subiektywny powinien występować obok obiektywnego, będącego obowiązującym kanonem, schematem narzucającym i uwzględniającym pewien porządek. Polemizowałbym jednak z tą definicją wartości, ponieważ kryterium obiektywności, przy ocenie czegokolwiek, jest zachwiane różnymi upodobaniami danego odbiorcy. Powszechnie wiadomo, iż występują przecież odstępstwa – większe lub mniejsze – od kanonu piękna i dobra. Sama zgodność z rzeczywistością jest dzisiaj niewystarczająca, co potwierdzają zaprezentowane w poprzednim rozdziale dyskusje o wartościowaniu fotografii, z których wynika, że górę przy ocenie i wartościowaniu fotografii bierze jednak ocena subiektywna. Podobnego zdania są fotoreporterzy (m.in. Tomasz Gudzuwaty,

⁹ Tadeusz Czeżowski, *Czym są wartości? Wprowadzenie do dyskusji*, dz. cyt., s. 408, 411.

¹⁰ Więcej na ten temat zob. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Krzysztof Miller) oraz teoretycy (jak Roland Barthes).

Jasne jest, że wartościowanie i ocena fotografii dziennikarskiej nie może polegać na tym samym, co ocena fotograficznego dzieła artystycznego, które jest sztuką czystą, oddającą wizję świata fotografa, wyimaginowaną, wymyśloną wyłącznie przez autora, gdzie zabawa obrazem i wszelkiego rodzaju manipulacje są dopuszczalne.

Barbara Savedoff w pracy *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture* zwróciła uwagę właśnie na to, co w fotografii ceni odbiorca, co o niej myśli i w jaki sposób te przekonania wpływają na ocenę zdjęcia. Po pierwsze, według Savedoff, zdjęcia cenione są za zdolność przekształcania rzeczywistości, „sprawiania, że nawet najlepiej nam znane obiekty wydają się dziwne. (...) ponieważ tylko fotografia wymusza na nas postrzeganie danej sceny jako dziwnej, lecz prawdziwej, a zarazem dziwnej dlatego właśnie, że prawdziwej”¹¹. Po drugie, odbiorcy wierzą w wiarygodność fotografii, które dokumentują ukazane przedmioty, oraz w to, że te przedmioty są wiernie uwidocznione, są ukazane dokładnie w taki sposób, jak wyglądały w rzeczywistości. Inaczej jest z postrzeganiem obrazów malarskich, nawet najbardziej realistycznych, w których możliwe są przekłamania – w fotografii jest to niedopuszczalne. Savedoff twierdzi, że „czy jest to uzasadnione, czy nie, fotografie skłonni jesteśmy postrzegać jako obiektywne świadectwa rzeczywistości, a skłonność ta wywiera przemożny wpływ zarówno na naszą interpretację,

¹¹ Barbara Savedoff, *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*, Ithaca: Cornell University Press, 2000, s. 2. Za: Dominic McIver Lopes, *Należyta ocena*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas, 2013, s. 256.

jak i ocenę”¹². Wiedza odbiorcy o świecie wpływa na ocenę fotografii nawet wtedy, gdy na zdjęciu obecne są efekty transformujące. Wówczas uznaje się takie zdjęcie za interesujące, a nawet oryginalne, ponieważ pozwala na to erudycja patrzącego. Jednakże zdaniem Barbary Savedoff fotografie zawierające triki i transformacje nie budzą zaufania i dlatego nie powinny być wysoko oceniane, dokumentują bowiem tylko chwilę zarejestrowaną na obrazie, ale nie powielają rzeczywistości¹³.

Natomiast sami fotoreporterzy, oceniając fotografie dziennikarskie innych autorów¹⁴, biorą pod uwagę

¹² Tamże, s. 258.

¹³ Tamże, s. 259.

¹⁴ Por. oceny fotoreporterów do rubryki „Zdjęcie miesiąca” w miesięczniku „Press”, np. ocena zdjęcia Menachema Kahany z AFP przez Mariusza Janiszewskiego z „Doc!Photo Magazine”: „tysiące ortodoksyjnych Żydów jak co roku 18 maja odwiedza grób Szymona Bar Yochai, jednego z najwybitniejszych mędrców w historii Izraela. Dzieje się to w święto Lag Baomer w miejscowości Meron na północy Izraela. Wybrałem zdjęcie zrobione przez Menachema Kahanę (AFP), gdyż poza treścią w fotografii prasowej ważna jest forma – a odnoszę wrażenie, że często zdjęcia newsowe opierają się na samym fakcie uchwycenia chwili. Tu jest inaczej: zdjęcie w zdjęciu, wieloplan, dynamizm kadru. To wszystko sprawia, że przy tym obrazie zatrzymujemy się dłużej. Umiejętnie dobrana, niezbyt wysoka głębia ostrości i ustawienie jej na dalszy plan powoduje rozmycie bohaterów pierwszego planu. Zabieg może nie do końca zgodny z książkowymi definicjami dodał fotografii plastyczności i odrobiny tajemniczości” („Press”, 2014, nr 5, s. 6) lub zdjęcia Grigory’ego Dukora z Reutersa przez Annę Liminowicz, fotoreporterkę z kolektywu InPRO: „zrobione przez Grigory’ego Dukora (Reuters) zdjęcie w Pałacu Prezydenckim w Mińsku w przerwie obrad szczytu ukraińskiego przedstawia prezydenta Ukrainy oraz idących za nim prezydentów Rosji i Białorusi. Choć nie zajmuję się polityką, tylko zagadnieniami społecznymi, wybrałam tę fotografię jako Zdjęcie Mie-

między innymi pomysł, kompozycję (orientację kadru; połączenie szczegółów; wykorzystanie planu: blisko – daleko), prezentację pojedynczej sytuacji z głębszym przekazem, czyli patrz na to, co z fotografii wynika, czasami koncentrują się na użyciu koloru lub czerni i bieli. Jednym z kryteriów jest także ich własne doświadczenie związane z pokazywaniem danego tematu.

Michael Freeman w książce *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia* odpowiada na pytanie, co sprawia, że zdjęcie jest dobre. Jego zdaniem musi spełniać sześć warunków: (1) ma być umiejętnie wykonane, to znaczy odpowiednio wyostrzone (zaburzenie ostrości wskutek niewiedzy fotografa jest nieusprawiedliwione), właściwie skomponowane; (2) ma prowokować reakcje odbiorcy, czyli wzbudzać zainteresowanie, zmuszać do refleksji; (3) ma być wielopoziomowe, to znaczy nie ma być tylko wycinkiem rzeczywistości zatrzymanym w kadrze, ale oddziaływać na odbiorcę na wielu poziomach: wywoływać natychmiastowe wrażenie, informować, rodzić skojarzenia; (4) ma być osadzone w kontekście fotograficznym, wpisywać się w legendę wcześniejszych prac fotograficznych, czyli jak dane zdjęcia nawiązują do wcześniejszych wątków; (5) musi zawierać ideę, sens, przesłanie; (6) ma unikać naśladownictwa, czyli ma być wyjątkowe, niepowtarzalne, nie może wzorować

się, bo jest tym, czym powinna być klasyczna fotografia prasowa: autor uchwycił moment pokazujący emocje i relacje między uczestnikami szczytu. Kadr, według mnie, pozostawia wiele do życzenia, lecz nie estetyka zdjęcia jest tu najważniejsza, tylko właśnie kontrast emocji. W tym znaczeniu nie tylko pomiędzy ludźmi, lecz również państwami będącymi kiedyś częścią tego samego bloku. Takie zdjęcie pozostaje w pamięci” („Press”, 2014, nr 3, s. 6).

się na poprzednikach, nie powinno naśladować innych form sztuki, ma mieć swoją dominantę: wybiórczą ostrość, jeśli to możliwe zawierać efekt flary¹⁵, odbicia, rozmycie ruchu, operować cieniami i zarysami, dzięki czemu oferuje szerokie możliwości eksploracji, które łatwo jest uchwycić aparatem¹⁶.

David duChemin dzieli ocenę fotografii na trzy etapy. Podczas pierwszego etapu ustala się, czy fotografia się podoba, czy nie (mowa o wrażeniach), podczas drugiego określa się, jaki jest język wizualny fotografii, czyli jak przemawia dany obraz do odbiorcy i na ile silnie, wreszcie podczas trzeciego etapu dokonuje się analizy, uzasadniając sympatie lub antypatie do zdjęcia. Określa się wtedy dokładnie reakcje na fotografię, odczytuje warstwy znaczeń (m.in. kompozycję, kolor, odcienie). DuChemin jest zdania, że zdjęć się nie ogląda, lecz czyta, a odbiorcę fotografii nazywa czytelnikiem, który ma potrafić odczytać zawarte w obrazie przesłanie. Fotografa porównuje do powieściopisarza budującego bohaterów, akcję, sceny, do których zrozumienia i interpretacji czytelnik musi uruchomić swoją wyobraźnię¹⁷.

Bo Bergström – szwedzki specjalista w dziedzinie komunikacji wizualnej – twierdzi, że przy ocenie i analizie obrazu fotograficznego powinno się

¹⁵ Efekt flary to efekt optyczny pojawiający się na obrazie na skutek interakcji promieni światła z soczewkami aparatu fotograficznego, gdy obiektyw skierowany jest na źródło światła (np. na słońce). Najczęściej jest on widoczny w formie półprzezroczystych różnokolorowych okręgów.

¹⁶ Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, przeł. Maciej Jabłoński, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2012, s. 14–22.

¹⁷ David duChemin, *Język fotografii. Rozważania o tworzeniu mocniejszych zdjęć*, przeł. Wojciech Tkaczyński, Łódź: Galaktyka, 2012, s. 24–39.

uwzględniać siłę jego przekazu. Pomagają w tym odpowiedzi na następujące pytania: co przedstawia zdjęcie?; jak zostało skomponowane?; w jakim zostało pokazane kontekście?; do kogo jest skierowane?; kto jest nadawcą?; jaki ma spełniać cel?¹⁸

Fotoreporterzy i specjaliści od komunikacji wizualnej słusznie cenią więc elementy warsztatu, mając na uwadze, że celem fotoreportera jest pokazanie niepowtarzalnej, zaskakującej sytuacji, która ma wpłynąć na odbiorcę i zrobić na nim wrażenie. Fotoreporterowi nie wolno dlatego – jak twierdzą Krzysztof Tomicz i Marcin Brzozowski – „przegapić trwającego ułamki sekund momentu wzruszenia, radości czy też złości danych osób”¹⁹. W fotografii tego typu przedstawiony obraz bywa „przypadkową zbieżnością” rzeczywistości ze sztuką. Rzeczywistość „uchwycona na gorącym uczynku” nie może być aranżacją, jest obrazem zapisanym w takiej formie, w jakiej rzecz wyglądała naprawdę, podstawową bowiem funkcją fotografii dziennikarskiej i jej odmian jest informacja, dlatego najważniejsza jest jej wartość poznawcza. Fotografia typu dziennikarskiego nie ma się najpierw podobać, ale ma dawać wiedzę o prezentowanym, utrwalonym na obrazie fotograficznym zjawisku. Takie jest jej zasadnicze zadanie. Należy podkreślić, że w fotografii prasowej nie chodzi o estetyczne ujmowanie rzeczywistości, ale pokazywanie świata w taki sposób, jak on wygląda. Ważny jest temat, na który mogą się składać porażające widza obrazy rzeczywistości lub kontrasty,

¹⁸ Bo Bergström, *Komunikacja wizualna*, przeł. Joanna Tarnawska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009., s. 161.

¹⁹ Krzysztof Tomicz, Marcin Brzozowski, *Jak robić doskonale zdjęcia?*, Warszawa: Ringier Axel Springer Polska, 2011, s. 21.

które go zaskakują. Zdjęcie musi krzyczeć, by zwróciło na siebie uwagę, może to być – jak chce Barthes – tylko jeden punkt, dla każdego inny, ale tak silny, że poruszy odbiorcę. W fotografii dziennikarskiej i jej odmianach, szczególnie w fotografii prasowej, każdy element (orientacja kadru, plan, prezentacja sytuacji, użycie koloru) składający się na kompozycję obrazu dany jest „natychmiast”, zastany przez fotoreportera, który ten obraz z odpowiednim wyczuciem estetycznym utrwała. Kompozycja bowiem to nic innego, jak odpowiednie i udane połączenie elementów składowych pokazywanej sceny²⁰, uchwycenie jej na bieżąco i wkomponowanie w nią bohatera.

Obraz fotograficzny jest publikacją, która zwraca uwagę odbiorców na coś godnego zatrzymania się i utrwalenia. Dlatego ma on swoją wartość: informacyjną (komunikatywno-poznawczą), ekspresywną, impresywną, wreszcie estetyczną²¹.

²⁰ Por. Justyna Szulich-Kałuża, *Projekty tożsamościowe rodziny upowszechniane w polskich tygodnikach opiniotwórczych*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013, s. 102.

²¹ Paweł Dubiel i Edward Kamiński wyróżnili funkcję dekoratywną i informacyjną fotografii, Anna Smolińska pisała o funkcji konkretyzacyjnej – uzupełniającej przekaz słowny (dopowiadającej), Alfred Ligocki mówił o funkcji poznawczej fotografii, Roch Sulima zaś wyróżnił funkcje podstawowe fotografii: poznawczo-prezentacyjną (m.in. utrwalanie przedmiotów), obrzędową (m.in. pamiątka po komunii), identyfikującą (m.in. akty tożsamości), ideologiczną (dokumentacja działań np. ruchu ludowego), magiczną (m.in. praktyki wróżbiarskie), oraz funkcje wtórne: estetyczne, prestiżowe, ludyczne. Zob. Paweł Dubiel, Edward Kamiński, *Ilustracyjność dzienników polskich*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1965, nr 1; Paweł Dubiel, Edward Kamiński, *Ilustracyjność ilustracji w dziennikach*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1966, nr 1; Anna Smolińska, *O funkcjach fotografii prasowej*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1972, nr 4; Alfred Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków:

Fotografia artystyczna i dziennikarska budzą u odbiorcy wrażenia estetyczne i impresyjne, ale każda w inny sposób. Fotografia artystyczna porusza wyobraźnię, nakłania do refleksji, daje większą swobodę interpretacyjną. Fotografia dziennikarska również nakłania do refleksji, pozwala poznawać rzeczywistość, porusza wyobraźnię, ale wrażenie, jakie robi na odbiorcy, zależy od nośności zawartej w niej realnej informacji, w związku z czym jej interpretacja może mieć pewne granice.

W fotografii artystycznej najważniejsza jest wartość estetyczna, która wyzwala uczucie zadowolenia, spełnienia, doznania przyjemności lub wstrętu, podpowiada nowe rozwiązania interpretacyjne prezentowanego zjawiska, zaskakuje ujęciami, nawet jest pewnego rodzaju prowokacją. Autorowi tego typu fotografii zależy na tym, by odbiorca szybko reagował na to, co widzi, odczytywał obraz dowolnie na zasadzie skojarzeń, by doznawał swoistego „ośnienia” i niekoniecznie odgadywał przesłanie zgodnie z intencją nadawcy²². Ma prawo dopisywać swą filozofię do obrazu.

W fotografii dziennikarskiej natomiast główną rolę pełni wartość informacyjna, której istotą i sensem

Wydawnictwo Literackie, 1987, s. 10–27; Roch Sulima, *Słowo i etos: szkice o kulturze*, Kraków: Galicja, 1992, s. 117; Zdzisław Toczyński, *Prawda w fotografii*, w: Maryla Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002, s. 49–50; Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010, s. 135–156; Allan Sekula, *Společne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego/Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010, s. 14.

²² Por. Roman Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, dz. cyt., s. 142.

jest przekazywanie określonych treści, pochodzących z danego środowiska. Najważniejsze jest pokazanie obiektywnej, powszechnie dostępnej i sprawdzalnej informacji o prezentowanym przedmiocie. Wartość ekspresywna nie wywiera wrażenia artystycznego, lecz uruchamia w człowieku uczucie empatii. Po obejrzeniu fotografii dziennikarskiej odbiorca mówi, że coś mu się podoba lub nie. Dzięki fotografii prasowej czegoś się dowiaduje o realnym świecie. Fotografia tego typu dostarcza mu wiedzy, a nawet pobudza do działania. Za jej pośrednictwem widz doznaje „olśnienia” polegającego na odkryciu zjawisk, z których sobie wcześniej nie zdawał sprawy. W fotografii dziennikarskiej nawet odrażający obraz wywołuje empatię, zbudowaną – odmiennie niż w przypadku fotografii artystycznej – na wyraźnym odczuciu szoku, ponieważ dotyczy zjawiska mającego miejsce w prawdziwej rzeczywistości. Szok z kolei jest bodźcem wywołującym olśnienie²³.

Ponieważ każdy komunikat ujawnia cechy nadawcy, fotografia dziennikarska również pokazuje pośrednio zaangażowanie autora w prezentowane przez niego historie. Zauważa się wszelkiego rodzaju zniekształcenia, grę światła, stosowanie półcieni w celu wywołania odpowiedniego efektu, a tym samym ukazania stosunku autora do fotografowanych bohaterów²⁴. Fotografia dziennikarska reprezentuje

²³ Por. John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999, s. 55–59.

²⁴ Por. Jerzy Domagała, *Węże i kwiaty*, „Magazyn Rzeczpospolitej”, 2001, nr 43, s. 12–19. Jerzy Domagała przywołuje opinię Krzysztofa Gierałtowskiego, który wspomina, że często zdarza mu się zniekształcać bohaterów i przedstawiać ich w różnych pozach (korzystnych lub nie) w zależności od jego sympatii i nastawienia do nich.

też wartość impresywną, gdy na odbiorcy robi odpowiednie wrażenie. Ukierunkowuje ona jego uczucia, wpływa na jego sądy, przekonania, wstrząsa nim, pobudza do refleksji, wzbudza ciekawość, podziw lub odrazę²⁵.

Choć wyróżnikiem każdej fotografii jest strona estetyczna, w przypadku fotografii dziennikarskiej zostaje ona zredukowana do minimum. Funkcja estetyczna tkwi w organizacji naddanej przekazu – chodzi o zamierzone zabiegi techniczne: operowanie kolorem, zbliżeniem, oddaleniem, sfumato (zamglenie, zadymienie). Występuje ona przeważnie w gatunkach publicystycznych, między innymi w fotofelietonie, fotoeseju, fotoreportażu, pictorialu, wspomagając funkcję impresywną²⁶.

Wszystko to składa się na percepcję fotografii, jej odczytanie wystawione na zdolności interpretacyjne odbiorcy, który może obierać własny punkt widzenia, swoją drogę skojarzeń, wyłącznie według przyjętej perspektywy i indywidualnych interpretacji²⁷.

Wartości posiadane przez fotografię dziennikarską wpływają na więź, jaka może się pojawić między nadawcą, podmiotem (samą fotografią) a odbiorcą. Nadawca ma zamierzony cel swej publikacji: chce coś wyrazić, pokazać za pomocą obrazu i odpowiednich ujęć. Przemawia do odbiorcy obrazami, pokazuje swych bohaterów, kim są, podaje informacje

²⁵ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 112–113.

²⁶ Por. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007, s. 43.

²⁷ Por. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Lesław Eustachiewicz i in., Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2008, s. 188, 193.

o ich osobowości i postawach dzięki odpowiednio zarejestrowanym gestom, które czytelnik traktuje jako informacje o nich samych, ale także jako podstawę do interpretacji. Mowa ciała postaci zarejestrowanych na obrazie fotograficznym jest podstawowym sygnałem do odczytywania zawartych w nich wiadomości. Jest także podstawą do wywoływania emocji u odbiorcy, który potrafi ocenić prezentowaną sytuację dzięki mimice twarzy bohaterów, spojrzeniom postaci, gestykulacji, ubiorom czy nawet odpowiedniemu tłu zdarzeń.

Fotografia dziennikarska jest dziełem pełnym znaków, które oddziałuje na odbiorcę jej współczesnego, ale nawet po latach potrafi być źródłem informacji o teraźniejszości i przeszłości, którą odbiorca może – dzięki zawartym znakom i kodom – odtworzyć w swojej wyobraźni. Jako dokument ma charakter realny. Zawarte w fotografii przedstawienia są prawdziwe, a sygnały sytuacyjne wpływają w sposób zamierzony na odbiorców. Zastępuje słowo, uzmysławia zachowania różnych osób, mówi o ich fizycznych cechach (wyglądzie, atrakcyjności lub nieatrakcyjności), środowisku, w którym żyją, relacjach z innymi (gestach sympatii bądź antypatii). Ponadto wywołuje u widzów wrażenia estetyczne²⁸, a w związku z tym jest niepowtarzalna w ujmowaniu oraz prezentowaniu rzeczywistości.

Fotografia pokazywała i pokazuje zdarzenia oraz ludzi, momentami zastępuje słowo, jednoznacznie wskazując miejsca i bohaterów, tak pozytywnych, jak negatywnych, w faktycznym ich wyglądzie. Nie zmusza odbiorców do wyobrażania sobie danych sytuacji i postaci, ale je prezentuje w naturalny sposób.

²⁸ Por. Jan Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 1999.

O wartości fotografii dziennikarskiej decyduje przekaz informacyjny oraz estetyczny. Oceniać fotografię dziennikarską może każdy, jednak od intelektualnej formy odbiorcy zależy szczegółowe wartościowanie i interpretacja. Dlatego jej ocena w dużej mierze jest zawsze subiektywna. Trudno o ocenę obiektywną. W kontekście malarstwa dawno temu, jeszcze przed pojawieniem się fotografii, na problem postrzegania obrazu zwrócił uwagę między innymi Henri Testelin (1616–1695), francuski malarz portrecista (znany z portretów Ludwika XIV), sekretarz Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, od 1656 roku jej profesor, autor książki o teorii sztuki: „Każdy widzi naturę inaczej, zależnie od tego, jaka jest dyspozycja jego narządów i temperamentu; stąd pochodzi różnorodność smaków i rozmaitość manier. Dlatego też niepodobna sądzić o pięknie na podstawie indywidualnych skłonności, bo te są różne u różnych narodów i w różnych klimatach”²⁹.

Czy zatem łączenie metody subiektywistycznej z obiektywistyczną w jedną całość wydaje się nierealne? Jak chce Didier Julia, wartością jest wszystko to, co jest godne uwagi, a niewątpliwie taką jest fotografia, która stanowi wartość wyższego rzędu. Mimo że kryteria wartościowania są względne, stwórzmy podstawowe kryteria oceny fotografii prasowej

²⁹ Za: Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1991, s. 379. Na marginesie tej wypowiedzi nasuwa się spostrzeżenie, że estetyka fotografii dziennikarskiej wynika też z innego kontekstu niż artystyczny. Ten artystyczny jest konsekwencją przyzwyczajień i wiedzy odbiorcy. Fotoreporter często nie wie, do czego w swych ujęciach nawiązuje, niekiedy rejestruje dany obraz podświadomie, kierując się intuicją. Dopiero gdy obraz jest gotowy i opublikowany, odbiorca zaczyna go osadzać w odpowiednich kontekstach historycznych i artystycznych.

(obiektywne), będące punktem wyjścia dla oceny subiektywnej, której się nigdy nie uniknie. Do takiego sposobu oceny ośmiela sugestia Dominica McIvera Lopesa, który wyraźnie mówi w swej pracy *Należyta ocena*, że wartościowanie i ocena dzieła fotograficznego zależą od osadzenia go w danej kategorii i ustalenia jego cech charakterystycznych, do czego potrzebna jest niewątpliwie wiedza. Nie można oceniać czegoś, gdy się nie zna podstawowych reguł danego gatunku ani nie wie się, czym się on charakteryzuje, ponieważ można skrzywdzić ocenianego³⁰. Zatem przy ocenie i wartościowaniu fotografii dziennikarskiej istotne powinny być następujące wskaźniki:

- określenie podgatunku (m.in. fotografia prasowa, fotoreportaż, fotofelieton, portret) i znajomość jego cech dystynktywnych;
- prawdziwość fotografii – a więc zgodność obrazu z rzeczywistością (*mimesis*), tak jak pojmował ją Arystoteles, który twierdził, że „gdy naśladownictwo rzeczywistości w sztuce jest wierne, wówczas daje zadowolenie”³¹; tak samo jest w fotografii dziennikarskiej, w której prawdziwość musi być dominantą, warunkiem koniecznym; nie ma tu miejsca na fikcję i przekłamania, ale jest miejsce na zaskakiwanie nowatorskimi ujęciami (kompozycja);
- stopień nasycenia informacji – wzbogacający wiedzę odbiorcy (czego się on dowiaduje z fotografii; podpis pod fotografią może tę informację rozszerzyć³²);

³⁰ Dominic McIver Lopes, *Należyta ocena*, dz. cyt., s. 260–261.

³¹ Za: Maria Gołaszewska, *Poetyka faktu*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984, s. 24.

³² Por. Ernst H. Gombrich, *Obraz wizualny*, przeł. Agnieszka Morawińska, w: Michał Głowiński (red.), *Symbole*

na stopień nasycenia informacji składa się umiejętność opowiedzenia obrazem przez fotoreportera danej historii, zainteresowanie odbiorcy zdarzeniem i pokazanymi postaciami, wciągnięcie go ujęciami we wnikliwie tropienie wydarzeń³³;

- ikoniczność – czyli przypadkowe (!) nawiązanie obrazem fotograficznym do malarstwa, symboli, metafor, toposów³⁴; w jakim kontekście został

i symbolika, Warszawa: Czytelnik, 1990, s. 312–338; Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003, s. 215–228. Bardzo ciekawa i cenna propozycja odczytania i analizy obrazu fotograficznego – podzielona na cztery etapy – zaproponowana przez Krzysztofa Olechnickiego pomaga socjologom w pracach badawczych, nie jest jednak wskazówką do oceny fotografii artystycznej ani dziennikarskiej i jej odmian (tamże, s. 227–228).

³³ Por. Bo Bergström, *Komunikacja wizualna*, dz. cyt., s. 18–19.

³⁴ Steve Edwards w książce *Fotografia* odnosi sztukę fotografii do malarstwa. Zob. Steve Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. Marcin K. Zwierdziński, Kraków: Nomos, 2014. Więcej na ten temat por. Kazimierz Wolny-Zmoryński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 105–110; Sylwia Łęcka, *Wirus ikoniczności. Słynne fotografie w świetle memetyki*, „Mediator. Kwartalnik Koła Naukowego Studentów Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 2010, nr 1, s. 35; Bo Bergström, *Komunikacja wizualna*, dz. cyt., s. 161; Cynthia Freeland, *Fotografie i ikony*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas, 2013, s. 63–85. Cynthia Freeland skupia się na omówieniu portretu bliskiej osoby. Portret według autorki staje się niejako ikoną religijną, upodabnia się do niej poprzez: (1) manifestowanie określonej osoby lub uobecnianie jej istoty w uchwyconej na zdjęciu teraźniejszości; (2) wywoływaniu podniosłego nastroju i pełnego szacunku zachowania; (3) umocowaniu w szczególnego typu związku przyczynowym determinującym pochodzenie; (4) reprodukowalności z zachowaniem przez powstałe kopie dwóch pierwszych własności.

pokazany dany obraz; ile znajduje się w nim elementów symboliczno-allegorycznych³⁵;

- kompozycja obrazu – czyli umiejętność łączenia poszczególnych elementów widocznych na fotografii w całość, asymetrii lub symetrii wynikającej z przypadkowości ujęć³⁶, usytuowania elementów w liniach poziomych lub pionowych, wykorzystania planu (daleko – blisko), wydobywania koloru (scalającego obraz, koncentrującego na sobie uwagę lub wywołującego wrażenie chaosu z powodu nadmiernej kolorystyki) lub czerni i bieli (wzmagającej dramatyzm, wydobywającej z obrazu nowe treści i skojarzenia, wzmagającej ekspresję wypowiedzi, uruchamiającej nowe konotacje), wreszcie kontrastu (np. czerń – czerwień), powodującego wyeksponowanie na pierwszy plan jakiejś idei;
- stopień wywoływanych emocji pozytywnych lub negatywnych – czyli jakie wrażenie fotografia robi

³⁵ Por. Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, przeł. Jan Białostocki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971, s. 11 i nast. Według Erwina Panofsky'ego analiza obrazu podlega trzem etapom: (1) opisowi preikonograficznemu, skupiającemu się na doświadczeniu praktycznym, opisie tego, co widać, niewymagającym wiedzy z zakresu historii sztuki; (2) opisowi ikonograficznemu, badającemu konwencje, tematy, pojęcia, motywy artystyczne, symbole, co wymaga rozległej wiedzy z zakresu historii sztuki; (3) opisowi ikonologicznemu, uwzględniającemu odnalezienie sensu właściwego obrazu na podstawie wiedzy z zakresu psychologii widzenia, kontekstu kulturowego, historycznego, społecznego, ideologicznego, do czego potrzebna jest wiedza nie tylko z zakresu historii sztuki, ale rzeczywistości społecznej, w której te obrazy powstają.

³⁶ Por. Priya Hemenway, *Sekretny kod. Tajemnicza formuła, która rządzi sztuką, przyrodą i nauką*, przeł. Bartosz Fabiszewski, TMC Art, 2009.

na odbiorcy (olśnienie, fenomen, litość, współczucie, śmiech, rozpacz, odrazę, niechęć, przerażenie); zależy także od kulturowych przyzwyczajzeń, tradycji i wychowania; dopiero ten wskaźnik dotyczy subiektywnego podejścia do fotografii; tu jest miejsce na uzasadnienie, dlaczego dany obraz przemawia lub nie do konkretnego odbiorcy³⁷.

Przedstawione kryteria oceny i wartościowania łączą się w całość i dają wyobrażenie o wiernym naśladownictwie rzeczywistości, fotografia dziennikarska bowiem jest nie tylko podobizną rzeczy, ale przede wszystkim naśladowaniem tego³⁸, co widział fotoreporter. Wreszcie, jeśli zaprezentowany przez niego obraz wpłynie na odbiorcę, który będzie miał wrażenie, że przyjmuje dane zjawisko podobnie jak nadawca, wówczas będzie to świadczyło o częściowej przynajmniej wartości prezentowanego obrazu. Będzie ona tym większa, im bardziej uda się za pomocą owego obrazu wywołać w odbiorcy tyle odczuć, ile przeżywał sam fotoreporter w momencie, gdy zobaczył fotografowane zjawisko.

Istotą fotografii dziennikarskiej jest wierne przeniesienie pokazywanej rzeczywistości do świadomości odbiorcy. Z kolei jego reakcja, negatywna bądź pozytywna, zależy od zarejestrowanego obrazu na fotografii, a percepcja informacji zależy od technik stosowanych przez fotoreportera, co z kolei sprowadza się do wywołania emocji. Emocje wyzwalają u odbiorcy nastroje i odpowiednie odczytanie fotografii. Fotoreporter, by

³⁷ Por. modele odbiorcy fotografii dziennikarskiej w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, dz. cyt., s. 131–140.

³⁸ Por. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 314.

odnieść sukces, musi być spostrzegawczy, musi zauważyć coś, czego nie dostrzeże ktoś inny, a w konsekwencji zarejestruje to aparatem fotograficznym. Rejestrowane przez niego obrazy mają nieść jakieś przesłanie, z którego wynika informacja. Kompozycja ujęć pozwala uniknąć zbędnego chaosu i bałaganu zawartego na obrazie, wprowadzającego odbiorcę w zakłopotanie i odciągającego jego uwagę od tematu głównego³⁹. Liczy się przede wszystkim umiejętność dostrzegania szczegółów i skupiania się na nich w danym momencie, przewidywanie, a nie kreowanie ujęć, eksponowanie tego, co ważne, na różnych planach w odpowiednich kontekstach sytuacyjnych. Kompozycja i detale składają się w efekcie końcowym na treść fotografii, która trafia do wyobraźni odbiorcy, odnajdującego w ujęciach i szczegółach ukryty przekaz pośredni⁴⁰.

Fotografia prasowa jest świadectwem rejestrującym dany, istotny moment, który udało się fotoreporterowi utrwalić. Na fotografię tego typu należy patrzeć nie jak na dzieło sztuki (choć może wywoływać doznania estetyczne), ale jak na obraz, na którym widać bieżące życie bez aranżacji, utrwalone w pewnym porządku wizualnym, dzięki czemu poszczególne elementy tego obrazu – usytuowane na liniach poziomych lub pionowych – wzajemnie się uzupełniają, tworząc układ symetryczny, lub przeciwnie, w których występuje nadmiar szczegółów, nadając scenom dynamicznego charakteru, wywołując dysharmonię i niepokój⁴¹.

³⁹ Por. Torsten Andreas Hoffmann, *Sztuka czarno-białej fotografii. Od inspiracji do obrazu*, przeł. Tomasz Boszko, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2009, s. 147.

⁴⁰ Tamże, s. 145–152. Por. Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 143–276.

⁴¹ Por. Beata Bigaj-Zwonek, *Czerwone zygzaki po przekątnej kartki, czyli o sposobach budowy przekazu w obrazie*, w:

(w zależności od sytuacji zastanej przez fotoreportera na miejscu zdarzenia).

Integralną zasadą fotografii dziennikarskiej jest naśladownictwo rzeczywistości (*mimesis*) identyczne ze starożytnym pojmowaniem tego terminu (fotografia najbardziej zachowuje wierność przekazu). Naśladownictwo jest jedną z cech sztuki klasycznej, która świadczy o wartości obrazu, a pozostałe wartości, takie jak harmonia, symetria, równowaga, ład, umiar, zachowanie proporcji⁴², nie muszą być w tym wypadku spełnione. Zerwanie z klasycznym pojmowaniem sztuki może nawet świadczyć o wartości fotografii dziennikarskiej i nie musi obowiązywać przy jej ocenie, ponieważ kompozycja fotografii rodzi się sama, spontanicznie, jest taka, jak „zapisał” ją w kadrze fotograf. Dlatego może się zdarzyć, że tym bardziej wartościowe będzie zdjęcie, im więcej w nim dysharmonii, braku równowagi, ładu i umiaru, co z kolei przyciąga uwagę odbiorcy i wzmaga inspirowający do refleksji niepokój⁴³.

Rafał Polak (red.), *Oblicza komunikowania wizualnego*, Kraków: Konsorcjum Akademickie, 2011, s. 103–104. Por. także Justyna Szulich-Kałuża, *Projekty tożsamościowe rodziny upowszechniane w polskich tygodnikach opiniotwórczych*, dz. cyt., s. 102–103.

⁴² Por. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 208; Priya Hemenway, *Sekretny kod*, dz. cyt.

⁴³ Znakomita książka Pawła Wójcika mówi o tym, jak zrobić doskonale zdjęcie z zachowaniem właściwej kompozycji. Odbiega jednak tematycznie od kompozycji zdjęć reportażowych, w których kompozycja, uporządkowanie, zachowanie proporcji jest dziełem przypadku. Zdjęcia autorstwa Pawła Wójcika są przykładem kompozycji doskonałej, bliskiej niemal ideałowi starożytnego i renesansowego pojęcia piękna. Zob. Paweł Wójcik, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Warszawa: Almapress, 1990.

Rozdział 3

Moi mistrzowie oraz wybrani polscy fotoreporterzy uznani przez jury World Press Photo

Klasy

Narodziny fotoreportażu w połowie XIX wieku łączy się z Rogerem Fentonem i jego fotoreportażami z wojny krymskiej (1853-1856)¹, zdjęciami Jamesa Robertsona, który upamiętnił upadek Sewastopola, albo Alexandra Gardnera, fotografującego wykonanie wyroku śmierci na zabójcach prezydenta Abrahama Lincolna². Za ojca fotografii prasowej uznawany jest Mathew B. Brady, jeden z najbardziej znanych amerykańskich fotografów XIX wieku, który sławę zdobył dzięki zdjęciom z okresu amerykańskiej wojny secesyjnej (1861–1865)³. Z kolei dla polskiej fotografii i fotoreportażu – jak słusznie zauważa Marcin Krzanicki – fundamentem stały się fotografie Marcina Olszyńskiego z pacyfikowanej przez Kozaków manifestacji narodowej w Warszawie pod koniec lutego 1861 roku, zdjęcia Henryka Pillatiego z pogrzebu poległych z powstania styczniowego, jak i zdjęcia Walerego

¹ Por. Marcin Krzanicki, *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków: Universitas, 2013, s. 30.

² Por. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007, s. 86, 88.

³ Por. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009, s. 224.

Rzewuskiego⁴. Natomiast za jednego z pierwszych polskich zawodowych fotografów prasowych uznaje się Łukasza Dobrzańskiego, który w „Tygodniku Ilustrowanym” publikował od 1901 roku swe fotografie, choć wcześniej na łamach „Kłosów” także pojawiały się zdjęcia, między innymi Brandla i Pillatiego.

Wtedy jeszcze nie mówiono wprost o fotograficznych gatunkach dziennikarskich⁵, ale gdy przyjrzemy się teoriiom gatunku i temu, co twierdzą znawcy przedmiotu, do takich można te fotografie zaliczyć. Jak podsumowuje Naomi Rosenblum, „do roku 1880 właściwie wszystkie zdjęcia, które nie były pozowane i w które nie ingerował człowiek, określano mianem dokumentu. (...) Historyk fotografii amerykańskiej, Beaumont Newhall, zauważył (...), że chociaż fotograf uprawiający fotografię społeczną nie jest ani zwykłym rejestratorem, ani «artystą uprawiającym sztukę dla sztuki, to jego zapis jest często wspinały technicznie i ma wysokie walory artystyczne». Znaczy to, że zdjęcia dokumentalne angażują wyobraźnię i sztukę, wypełniając fakt uczuciem. Zdjęcia dokumentalne, zajmujące się głównie ludźmi i warunkami społecznymi, są połączeniem czystej artystycznie kompozycji z ogromnym zaangażowaniem w wartości ogólnoludzkie, takie jak ludzka godność, prawo do przyzwoitych warunków życia i pracy, prawo do prawdy”⁶.

Zdjęcia o różnej tematyce (m.in. wojna, polityka, konflikty społeczne) publikowane w prasie z biegiem

⁴ Marcin Krzanicki, *Fotografia i propaganda*, dz. cyt., s. 32.

⁵ Por. systematykę fotograficznych gatunków dziennikarskich w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, dz. cyt., s. 66–103.

⁶ Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. Inez Baturo, Bielsko-Biała: Baturo Grafis Projekt, 2005, s. 341.

lat przyjęły nazwę fotografii prasowej, a jeśli były zbiorem kilku fotografii (przynajmniej trzech) jednego autora na dany temat, pokazujących bohaterów i ich problemy z zaskoczenia, bez aranżacji, to nazywano je fotoreportażami (tak zaczął je określać niemiecki fotograf, Erich Salomon)⁷. Nie chodziło przy tym o ujęcia pozowane, ale rejestrujące chwilę i zdarzenie tak, jak ono wyglądało naprawdę, zrobione w naturalnym otoczeniu i przy naturalnym świetle.

Dominantą kompozycyjną w fotografii dziennikarskiej jest informacja o zdarzeniu pokazana tak, by odbiorca otrzymał jej jak najwięcej, by wpłynęła na jego wyobraźnię, by potrafił zrozumieć pokazany problem, mógł dopowiadać historie z nią związane na podstawie zaobserwowanych szczegółów, posiadanej wcześniej wiedzy i doświadczenia, osadził ją w odpowiednich kontekstach.

Do klasyki fotografii dziennikarskiej zalicza się te dzieła, które mówią o problemach ludzi i świata prostymi ujęciami, w których zawarty jest wyraźny i czytelny symbol. Hołdując zasadzie „im prościej – tym lepiej”, fotoreporterzy mogą dotrzeć do większości odbiorców, poinformować obrazem o zdarzeniach, wskazać – jak przez szkło powiększające – na cierpienia, porażki, ale także radości i sukcesy swych bohaterów, zarejestrować to, co istotne, archiwizując mijające chwile.

Na miano mistrzów fotografii zasługują ci, którzy są obdarzeni zdolnością postrzegania otaczającej ich rzeczywistości i nic, co interesujące, nie umknie ich uwagi. Zauważą oni w odpowiednim momencie

⁷ Carol King (CK), *Sława i rozgłos*, w: Juliet Hacking (red.), *Historia fotografii*, przeł. Maria Tuszek, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2014, s. 273.

symboliczne sytuacje, które potrafią natychmiast zarejestrować aparatem fotograficznym. To mistrzowie – którzy zastąpili malarzy realistów – podglądania otoczenia i teraźniejszości, która błyskawicznie zamienia się w przeszłość nie do powtórzenia. Fotoreporterzy utrwalają otaczający ich świat, idą nawet głębiej w zastanę rzeczywistość niż realiści, od których nauczyli się obserwacji oraz dążenia do pokazywania obiektywnej prawdy. W owej prawdzie doszukują się symbolu, który umieją zaakcentować. Z zastanej sytuacji potrafią wydobyć coś nieprawdopodobnego, niezwykłego, czego nikt inny nie zauważy. Pokazują wprawdzie świat w sposób subiektywny, ale dotyczą problemów ważnych społecznie, tematów politycznych, obyczajowych, ukazując sceny rodzajowe tak, jak one wyglądały naprawdę, dokumentując je i archiwizując. Dzięki fotografii szczegółowo odwzorowują to, co zastali, pokazując życiową prawdę o świecie bez przekłamań⁸, często stosując nowe formy ujmowania rzeczywistości i wprowadzając innowacyjne rozwiązania w podpatrywaniu świata.

Erich Salomon (1886–1944)

Jak podaje Anne H. Hoy w swej *Wielkiej księdze fotografii*, Erich Salomon był ojcem „nieupozowanych zdjęć publicznych osobistości, «łowcą głów» w dżungli europejskiej polityki międzywojennej”⁹. Według

⁸ Por. Krystyna Zwolińska, Zaslav Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974, s. 305–306 (hasło: realizm).

⁹ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, przeł. Marta Suwała-Posłuszna i in., Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2006, s. 171.

Hoy był on pierwszym paparazzo, który fotografował miejsca dotychczas zakazane (sale sądowe, biura rządowe, międzynarodowe konferencje)¹⁰, z kolei zdaniem Iana Jeffreya był tym, który „wymyślił relację z pierwszej ręki”¹¹. Natomiast Michael Freeman nazywa Salomona pionierem tak zwanej szczerej fotografii, specjalizującym się w dokumentowaniu konferencji politycznych oraz dworów królewskich. Salomon fotografował miniaturowym aparatem Ermanox, wyprodukowanym w 1924 roku. Aparat ten był szybki i pozwalał robić zdjęcia w słabym oświetleniu. Salomon jednak nie przekraczał granic dobrych obyczajów, na co pozwalają sobie obecnie paparazzi, zachował elegancję przekazu, nie był nachalny. Sposób ubierania i dobre maniery dawały mu przepustkę na salony¹². Wyszukiwał sytuacje, w których postaci przyjmowały „różne maski i różne formy sztuczności” – jak zauważa Maria Anna Potocka – „a zarazem w wielu momentach pozwalające na bierność. W efekcie [powstały] zdjęcia ludzi rozbawionych, niepoważnych, śpiących, drapiących się, bezmyślnych, niezdolnych zapanować nad «zwierzęcymi» odruchami”¹³.

Salomon nie obnażał nikogo z fotografowanych osób, nie odzierał z godności. Uchodził za człowieka kulturalnego, był doktorem prawa, pochodził z rodziny zamożnych niemieckich Żydów¹⁴. Jako jeden

¹⁰ Tamże.

¹¹ Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. Jakub Jedliński, Kraków: Universitas, 2009, s. 132.

¹² Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, przeł. Maciej Jabłoński, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2012, s. 48.

¹³ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010, s. 323.

¹⁴ Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, dz. cyt., s. 130.

z pierwszych fotoreporterów odszedł od pozowanych portretów polityków na rzecz pokazywania ich w konkretnych, niearanżowanych sytuacjach za ich zgodą. Swoją styl fotoreportażu opierał na spontaniczności i bezpośredniości ujęć, stąd jego zdjęcia noszą miano „szczerzej fotografii”¹⁵. Co więcej, jego prace były z sympatią przyjmowane przez samych fotografowanych, którzy traktowali je jako oficjalną dokumentację ich działalności¹⁶.

Fotografie Salomona przypominają płótna Bernarda Bellotta zwanego Canalettem, zwłaszcza pracę *Architektura fantastyczna z autoportretem malarza w stroju weneckiego patrycjusza z 1765 roku*, a także *Nadanie konstytucji Księstwu Warszawskiemu przez Napoleona I w 1807 roku* Marcella Bacciarelliego z 1811 roku, na której widoczni są sam Napoleon oraz politycy i członkowie dworu królewskiego¹⁷, czy rysunki Juliusza Kossaka zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku jako ilustracje do sprawozdań, między innymi z uczty na cześć Jana Matejki wydanej przez Radę Miasta Krakowa 29 października 1879 roku, podczas której wręczono artyście berło sztuki, czy z balu w Sukiennicach w Krakowie, wydanego 5 października 1879 roku z okazji pięćdziesięciolecia pracy pisarskiej Józefa Ignacego Kraszewskiego („Tygodnik Ilustrowany”, 1879, nr 24). Na rysunkach widoczni są znamienici goście, elita świata

¹⁵ William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, przeł. Edyta Tomczyk, Köln: Taschen, 2010, s. 627.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 88: *Malarstwo polskie przełomu XVIII i XIX wieku*, Wrocław: P.O. Polska, 2000, s. 3, 6.

artystycznego, polityki, przedsiębiorców (fundatorów uroczystości). To ludzie wytwornie ubrani, zajęci rozmową, poczęstunkiem, tańcem, nie myślący o tym, że są obserwowani.

Z fotografii Salomona widać, że podpatrywał ludzi z wyczuciem i taktem – był dyskretnym obserwatorem rejestrującym bieżącą chwilę. Przedstawia to na przykład zdjęcie *Spotkanie na szczycie* z 1928 roku, utrwalające architektów francusko-niemieckiego porozumienia zawartego w hotelu Splendide w Lugano. Widać na tej fotografii dostojników siedzących w głębokich fotelach przy okrągłym stole, zajętych rozmową, wsłuchanych w to, co ma do powiedzenia sir Joseph Austen Chamberlain (minister spraw zagranicznych Wielkiej Brytanii), gestykulujący dłońmi, z binoklem w prawym oku. Punktem centralnym tej fotografii jest właśnie postać Chamberlaina. To on przyciąga uwagę patrzących na zdjęcie, którzy słuchają uważnie, co ma istotnego do powiedzenia. Mistrzostwo Salomona polega tu na tym, że uchwycił moment interesującej – jak widać po osobach biorących udział – dyskusji, w której przy głosie jest akurat brytyjski minister, laureat Pokojowej Nagrody Nobla z 1925 roku, podsuwający – jak łatwo się domyśleć – korzystne rozwiązanie problemu.

Styl „niepozowanych” zdjęć Salomona otworzył drogę fotoreporterom do pójsia jego śladem. Fotografia stała się dzięki temu „koronnym świadkiem” wydarzeń z salonów dyplomacji, jak również z niższych sfer, bliska rzeczywistości, a fotoreporterzy zaczęli pokazywać sytuacje i ludzi bez aranżacji scen, lecz z dbałością o klarowny przekaz.

André Kertész (1894–1985)

André Kertész był wierny spontanicznemu fotografowaniu rzeczywistości. Jego były uczeń i przyjaciel Brassai, młodszy zaledwie o pięć lat, cenił go za cechy, które charakteryzują fotografa: „nienasyconą ciekawość świata, ludzi i życia oraz doskonałe wyczucie formy”¹⁸. Kertész podpatrywał i fotografował otaczający świat z tak zwanej ptasiej perspektywy, stosował odległe punkty widzenia, czego nauczył się jeszcze na Węgrzech około 1913 roku¹⁹.

Fotografie Kertésza ewokują skojarzenia z obrazami, takimi jak *Plac świętego Marka* czy *Regaty na Canale Grande* Giovanniego Antonia Canala, zwanego Canaletto (wuja Bernarda Bellotta) z lat 1730–1735, pastelami Stanisława Wyspiańskiego – zwłaszcza widokami z okna artysty na Kopiec Kościuszki w Krakowie (1904–1905), czy olejami Olgi Boznańskiej: *Widokiem z okna* (1900) krakowskiej pracowni malarki czy *Motywu z Paryża* (1903). Wszystkie te obrazy są malowane z wysokiego piętra, gdyż spojrzenie odbiorcy kieruje się mocno w dół²⁰.

André Kertész łączył nowoczesną formę z historiami wziętymi z życia, stosował kontrasty bliskich i dalekich planów, jak również szukał w bryłach budynków, które fotografował, symetrycznych

¹⁸ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 174.

¹⁹ William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 526.

²⁰ Por. *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 76: *Canaletto*, Wrocław: P.O. Polska, 1999, s. 5, 17, 29; *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 30: *Stanisław Wyspiański*, Wrocław: P.O. Polska, 1999, s. 26–27; *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 15: *Olga Boznańska*, Wrocław: P.O. Polska, 1999, s. 14–15.

układów geometrycznych. Upajał się widokami miejskimi²¹, inspirującymi go do opowiadania obrazami osobistych historii pokazywanych bohaterów. Świadczy o tym fotografia *Narada wiejska*, opublikowana na łamach „Érdekes Újság” 25 marca 1917 roku, pokazująca rozmawiających ze sobą mężczyzn w miejscowości Pomáz, niedaleko Budapesztu, lub zdjęcie *Cyrk* (z 19 maja 1920 roku), na którym widać kobietę i mężczyznę podglądających wyczyny cyrkowców przez dziurę w płocie (to, że widoczne na fotografii postaci podglądają cyrkowców, sugeruje tytuł fotografii, który narzuca interpretację).

Interesującą fotografią jest także zdjęcie zatytułowane *Blois* (1930). To ujęcie skrzyżowania w kształcie litery „T” w miejscowości Blois, gdzie Kertész pojechał na zlecenie magazynu „VU”. Według Iana Jeffreya ten „widok z góry na skrzyżowanie ukazuje sześć osób, dwie z nich rozmawiają, pozostałe przechodzą. Ukośne spojrzenie w dół ulicy nadało zdjęciu graficzny charakter i pozwoliło uchwycić zmierzających dokądś, zaprzątniętych swoimi sprawami, anonimowych ludzi”²². Przywołane zdjęcia *Narada wiejska* i *Cyrk* dobitnie świadczą o przywiązywaniu przez Kertésza wielkiej wagi do zachowywania proporcji i czytelnej kompozycji. Podobnie zdjęcie *9 lipca 1978*, które podzielone jest na regularne bryły, uzupełniające się wzajemnie. Kompozycję cechuje harmonia, logiczne uporządkowane szczegóły (kominy, równoległe pręty klatki schodowej, nawet rozłożona kołdra na dachu) są rekwizytami dopełniającymi charakteru przedstawieniowego obrazu, poszczególne

²¹ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 174.

²² Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, dz. cyt., s. 138.

jego elementy usytuowane są na wyraźnych liniach pionowych, które zakłóca – ale jednocześnie przyciąga uwagę – opalająca się (widoczna w lewym dolnym rogu) kobieta. Obraz dzięki niej jest ożywiony, wywołuje dodatkowe zainteresowanie, pozwala dopowiedzieć historię cieszącej się wolnym czasem niewiasty, dbającej o wygląd (rozrzucone obok niej tubki z kremem), a jednocześnie zrelaksowanej i niczym się nie przejmującej, o czym świadczy pozycja, jaką przyjęła (swawolnie uniesione do góry nogi). Kertész dbał o wyeksponowanie linii poziomych i pionowych, zdawał sobie bowiem sprawę z tego, że kształty prostokątów lub kwadratów zmieniają zwykły obraz natury w interesujący detal architektoniczny.

O niesamowitej wprost symetrii (równoległe linie, zachowane proporcje brył) obrazów fotograficznych Kertésza świadczy większość jego prac, w tym zdjęcie *Meudon* z 1928 roku (opublikowane dopiero w 1945 roku w Stanach Zjednoczonych), na którym widać fragment krętej ulicy Paryża, nad nią wysokim wiaduktem pędzi pociąg parowy, czy *Poughkeepsie* z 1937 roku, przedstawiające ludzi na peronie oczekujących na przyjazd pociągu. Na wspomnianych fotografiach imponuje dynamiczna kompozycja wyznaczona przez równoległe linie (wiaduktu i budynków ulicznych czy torów kolejowych oraz zadaszenia nad peronami). Linie schematyzują odbiór, a jednocześnie wprowadzają ład i porządek. Kertész jest mistrzem wyłapywania „momentów znaczących, zawierających pointę, tworzących syntezę sytuacji”²³ – jak uważa Maria Anna Potocka.

²³ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 311.

Dorothea Lange (1895–1965)

Dorothea Lange pokazywała cierpiących, żyjących w biedzie ludzi, wskazywała na bezdomnych, którzy poszukiwali pracy w Stanach Zjednoczonych w czasie Wielkiego Kryzysu na początku XX wieku, kładła w obrazach nacisk na trudne warunki życia²⁴. Podniosła ludzkie tragedie do rangi symbolu, udowadniając, że fotografia i zaprezentowani na niej bohaterowie oraz ich ciężka sytuacja mogą uwrażliwić odbiorców na krzywdę społeczną. Skupiała się przede wszystkim na postaciach i ich twarzach²⁵, a jej ujęcia rzeczywistości są pełne metafor. Potwierdzeniem tego są jej fotografie z 1936 roku z obozu Nipomo, gdzie nocny przymrozek zniszczył uprawy, zabierając robotnikom ostatnią nadzieję na zatrudnienie. Lange utrwaliła w pięciu ujęciach kobietę – trzydziestodwuletnią Florence Thompson i jej dzieci. Jedna z tych fotografii, zatytułowana *Matka tułaczka*, najprawdopodobniej wykonana jako ostatnia w kolejności, imponuje wrażliwością autorki na krzywdę społeczną²⁶.

Motywytem głównym jest tu twarz matki zatroskanej o przyszłość swoją i potomstwa (córkę ukrywając twarz przed obiektywem). Strapiona kobieta jest wcieleniem tragedii i biedy, niepewności sytuacji i braku poczucia bezpieczeństwa. Jej zasmucony wzrok mówi o braku nadziei na przyszłość, na poprawę losu swojego i dzieci, które wtulają się

²⁴ Museum Ludwig Köln, *Fotografia XX wieku w Muzeum Ludwig w Kolonii*, przeł. Edyta Tomczyk, Köln: Taschen, 2001, s. 114.

²⁵ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 312.

²⁶ Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, dz. cyt., s. 107.

z ufnością w ramiona matki. To „wizerunek współczesnej Madonny” – jak chce Ian Jeffrey, który zauważa także, że wzrok kobiety zapatrzonej w dal nie oznacza wcale spełnienia marzeń, ale jest – zgodnie z tradycją chrześcijańską – przewidywaniem tragicznego położenia swojego dziecka, podobnie jak Maryja przeczuwająca położenie Chrystusa²⁷.

Fotografia ta nasuwa także skojarzenia z Chrystusem frasośliwym, przedstawianym częściej w rzeźbie niż w malarstwie w pozycji siedzącej, z głową opartą na dłoni (jak na drzeworycie Władysława Skoczylasa *Chrystus Frasośliwy*).

Zdjęcie Lange wyzwała w odbiorcy współczucie, empatię, uwrażliwia na krzywdę społeczną, przepełnione jest powagą chwili, porusza wyobraźnię, nawet wprowadza odbiorcę w przerażenie i nakłania do postawienia prostych, ale ważnych pytań: co dalej, jak żyć, jak ulżyć w biedzie dzieciom?

Dorothea Lange w latach pięćdziesiątych XX wieku pracowała dla tygodnika „Life” oraz jako „wolny strzelec”²⁸. Jej prace są symbolem fotografii zaangażowanej społecznie²⁹, to – jak tłumaczy Maria Anna Potocka – „refleksja nad przekraczającym granicę sensu zakresem ludzkiego doświadczenia”³⁰.

²⁷ Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, dz. cyt., s. 209.

²⁸ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 185.

²⁹ Museum Ludwig Köln, *Fotografia XX wieku w Muzeum Ludwig w Kolonii*, dz. cyt., s. 114.

³⁰ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 312.

Alfred Eisenstaedt (1898–1995)

Zanim zamieszkał w Stanach Zjednoczonych, Alfred Eisenstaedt do roku 1935 pracował dla „Berliner Illustrierte Zeitung” oraz ilustrowanych gazet w Paryżu. Uchodzi za pioniera fotografii z użyciem naturalnego światła, zrezygnował bowiem ze stosowania flesza, operował odcieniami czerni i bieli³¹. Był założycielem tygodnika „Life” i autorem kilkudziesięciu okładek do tego pisma oraz ponad tysiąca fotoreportażów³². To mistrz portretowania w sposób naturalny twarzy różnych prominentnych postaci i ich gestów (wśród nich znaleźli się Thomas Mann, Marlena Dietrich, Georg Bernard Shaw, Benito Mussolini, Adolf Hitler, Joseph Goebbels). Fotografował grupy ludzi, które przekładał na przejrzyste układy i bryły geometryczne.

Eisenstaedt przywiązywał ogromną wagę do fragmentów ciała: oczu (często powtarzał: „na fotografii bardzo wiele mówią oczy osoby. Czasami mówią wszystko”³³), dłoni, stóp, dopatrywał się w nich symbolu. Przykładem może być fotografia pokazująca zaniedbane, zrogowaciałe, popękane stopy człowieka, zatytułowana *Etiopski żołnierz* (1935). Od razu przywołuje ona na myśl obraz Théodore’a Géricaulta *Anatomiczne fragmenty* z 1818 roku, gdzie w podobny sposób ujęte są stopy martwej osoby, na które narzucone jest niedbale czyjeś ramię³⁴. Układ stóp na

³¹ Museum Ludwig Köln, *Fotografia XX wieku w Muzeum Ludwig w Kolonii*, dz. cyt., s. 55.

³² Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 177.

³³ Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, dz. cyt., s. 47.

³⁴ *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 19: Théodore Géricault, Wrocław: P.O. Polska, 1999, s. 6.

fotografii Eisenstaedta jest jednak identyczny jak na obrazie Géricaulta.

Fotografia Eisenstaedta świadczy nie tylko o spostrzegawczości autora, ale ma też głęboką wymowę. Fotoreporter uwrażliwia odbiorcę na biedę, przerażającą nędzę etiopskich bojowników, broniących się przed faszystowskimi Włochami, którzy chcieli stworzyć na terenie Etiopii imperium kolonialne. Włosi byli wyposażeni w czołgi i lotnictwo, a przeciwstawiali się im słabo uzbrojeni, ale bardzo zdeterminowani Etiopczycy pod dowództwem Hajle Sellasje I. Mimo zaciętego oporu ulegli oni sile wroga w maju 1936 roku³⁵.

Eisenstaedt przywiązywał wagę do drobnych incydentów, codziennych, zwykłych zdarzeń, jak pocałunek, za którymi stoi wielka historia II wojny światowej³⁶. Fotografiją *V-J Day* z 1945 roku odniósł ogromny sukces. To symbol zakończenia II wojny światowej, euforia radości, triumf miłości nad strachem i śmiercią milionów poległych ofiar w czasie wojennej zawieruchy. Pionowy układ wydłuża perspektywę, pokazani w tle szczęśliwi ludzie z zachwytem spoglądają na całującą się parę, która symbolizuje pokój i nadzieję na przyszłość, radość i miłość, która przyniesie ulgę udręczonym wojną narodom. W układzie całujących się postaci fotografia ta przypomina obraz Edvarda Muncha *Pocałunek* z 1898 roku. Wprawdzie bohaterowie Muncha całują się w odosobnieniu, w pokoju, ale przed otwartym oknem, za którym jest ruchliwa ulica,

³⁵ Hasło: *Wojna włosko-abisyńska 1935–36*, w: *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 12, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969, s. 441.

³⁶ Por. Maria Anna Potocka *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 302.

a na fotografii Eisenstaedta na ulicy, co jest wyrazem otwartości i radości³⁷.

Zdaniem Marii Anny Potockiej Alfred Eisenstaedt udowodnił, że „fotografia widzi więcej. Fotografia potrafi zobaczyć rzeczy niedostępne ludzkiemu oku (niekoniecznie z powodów fizycznych), stając się w ten sposób nową odsłoną świata. Takie ujęcia są jak przebłyski rzeczywistości. Niezależność zdarzenia od fotografa bardzo intensyfikuje wrażenie autentyczności”³⁸.

Brassaï (właśc. Gyula Halász) (1899–1984)

Brassaï, Węgier pochodzący z Transylwanii (obecnie Braszów w Rumunii), absolwent malarstwa w Bukareszcie i Berlinie, od 1924 roku w Paryżu, zafascynowany ówczesną stolicą świata, jej tajemniczymi ulicami i prostymi, zwykłymi ludźmi, korzystającymi z nocnego życia w gwarnych barach i restauracjach. Fotografował nocą, zwracał uwagę na to, by utrwalać gesty bohaterów i grymasy ich twarzy, które dodawały jego zdaniem wrażliwości pokazywanym scenom, w które postaci te były wkomponowane, jak na zdjęciu *Miłość marynarzy*, lub przedstawiał same bryły postaci w tajemniczym półmroku (*Prostytutka*, *Bijou*). Pokazywane przez Brassaïa proste sytuacje nabierają niezwyklej wymowy, wyczułają odbiorcę na to, co się wokół niego dzieje, pozwalają mu postrzegać sąsiedztwo kogoś i czegoś w sposób bardziej

³⁷ *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 106: *Edvard Munch*, Wrocław: P.O. Polska, 2000, s. 20–21.

³⁸ Por. Maria Anna Potocka *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 302.

wnikliwy. Mimo zmysłowego charakteru fotografie te każą spojrzeć w głąb tego, co na nich widać, na przykład twarze postaci na fotografii *Miłość marynarzy* mówią o chwilowym beztroskim życiu bohaterów, pokazują, że zapomnieli oni przynajmniej na chwilę o codziennych kłopotach, a dobre, rozumiejące się towarzystwo, nawet przygodnie spotkane (marynarz jest uosobieniem niestabilności i niewierności uczuciowej), daje możliwość oderwania się od bieżących problemów. Fotografia ta przypomina obrazy Auguste'a Renoira *Bal w Moulin de la Galette* czy *Śniadanie wioślarzy*, na których widać bawiących się, zajętych rozmowami ludzi.

Brassaï mówił o swojej pracy: „niczego nie wymyślam, wszystko sobie wyobrażam. Nigdy nie szukałem osób, które same w sobie są egzotyczne lub nietuzinkowe. Przez większość czasu czerpałem tematy z codziennego, toczącego się wokół mnie życia. Myślę, że jest to najszczerzy i najpokorniejszy wyraz uznania dla rzeczywistości, w której najzwyklejsze wydarzenie prowadzi do niezwykłego”³⁹.

Brassaï posługiwał się światłem w bardzo subtelny sposób. Wykorzystywał w swej twórczości fotograficznej głównie odcienie czerni, bieli i szarości. Nadawały one zdjęciom odpowiednie natężenie w zależności od pory dnia lub nocy, w jakiej je wykonywał⁴⁰, czego przykładem może być zdjęcie *Paryż we mgle nocą* (1934). Istnieje podejrzenie, że często sam ustawiał postacie na swoich fotografiach, ponieważ używał

³⁹ William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 535.

⁴⁰ Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 485; Museum Ludwig Köln, *Fotografia XX wieku w Muzeum Ludwig w Kolonii*, dz. cyt., s. 34–35.

lamp błyskowych, a technika ta wymagała współpracy z osobami fotografowanymi⁴¹.

Fotografie Brassãa w prezentowanych motywach mają dużo wspólnego z malarstwem Henriego de Toulouse-Lautreca, w którym odbijał się duch epoki i każdy mógł się w nim odnaleźć. To galeria różnorodnych postaci – ludzi ulicy, rozbawionych, beztroskich mieszczan, aktorów, prostytutek, a także szlachetnie urodzonych. To artysta utrwalający mijającą chwilę i mówiący o niej prawdę⁴².

Henri Cartier-Bresson (1908–2004)

Henri Cartier-Bresson to autor słynnej zasady „decydującego momentu”, polegającej na uchwyceniu chwili, w której dana sytuacja zauważona przez fotoreportera osiąga moment kulminacji, staje się zaskoczeniem dla odbiorcy. W momencie tego zaskoczenia fotoreporter powinien nacisnąć migawkę aparatu, by tę chwilę utrwalić⁴³. To inaczej sztuka spostrzegawczości i refleksu, którym musi się wykazać fotografujący, by zasługiwać na miano mistrza. Inaczej rzecz ujmując, „decydujący moment” to połączenie niezwyklej sytuacji z idealną kompozycją, czyli jednoczesne wystąpienie

⁴¹ Por. Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 225; Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, dz. cyt., s. 53.

⁴² *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 8: Henri de Toulouse-Lautrec, Wrocław: P.O. Polska, 1998, s. 28–32.

⁴³ Henri Cartier-Bresson, *Der entscheidende Augenblick*, w: Henri Cartier-Bresson, *Meisterwerke*, München: Schirmer/Mosel, 2004. Por. również Mary Warner Marien, *100 idei, które zmieniły fotografię*, przeł. Bartosz Fabiszewski, Raszyn: TMC, 2012, s. 133.

tych dwóch elementów⁴⁴. Tomasz Wawrzyczek tak ocenia twórczość Cartiera-Bressona: „w fantastyczny, poetycki niemal sposób wykorzystywał geometrię do budowania kompozycji kadru. Wyławiał występujące w otoczeniu równoległe, prostopadłe, zbiegające się w perspektywie linie, regularne krzywizny, figury geometryczne i albo opierał na nich zdjęcie, albo używał ich do wzmocnienia jego kompozycji. Dla fotografujących to wskazówka, że nie należy widzieć świata tylko takim, jaki on jest – należy rozłożyć otoczenie na elementy i wyłowić te, które najsilniej budują obraz, na których można zbudować narrację zdjęcia, które można wykorzystać do naturalnego wykadrowania obrazu, a które z kolei stworzą swego rodzaju scenę, na której umieści się aktorów – fotografowanych ludzi”⁴⁵.

Cartier-Bresson fotografował małoobrazkowym aparatem Leica, używał filmu czarno-białego i pracował przy zastanym świetle. Był obserwatorem życia, utrzymywał problemy ludzi w fotografiach reporterskich na wzór Brassai’a czy André Kertésza, był bardzo spontaniczny w utrwalaniu na kliszy otaczającego go świata i tę spontaniczność widać w pokazywaniu rzeczywistych, prostych w swej wymowie, ale interesujących scen.

Razem z Robertem Capą, George’em Rodgerem i Davidem „Chim” Seymourem założył w 1948 roku największą i najlepszą jak dotąd agencję fotograficzną

⁴⁴ Por. Kenneth Kobre, *Fotografia prasowa. Z obiektywem za kulisami niezwykłych wydarzeń*, przeł. Michał Lipa, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2011, s. 453.

⁴⁵ Tomasz Wawrzyczek, *Henri Cartier-Bresson: Człowiek, bez którego nie byłoby fotografii ulicznej*, 29 stycznia 2013, www.spidersweb.pl/2013/01/henri-cartier-bresson-czlowiek-bez-ktorego-nie-byloby-fotografii-ulicznej-cz-i.html.

Magnum⁴⁶, której naczelnym hasłem do dziś jest pokazywać świat taki, jaki jest, a nie jak oczekują tego odbiorcy.

Cartier-Bresson sporo podróżował po świecie. Odwiedził Indie, Birmę, Pakistan, Chiny, Indonezję, Meksyk, Kanadę, Japonię i ówczesny Związek Radziecki, gdzie dużo fotografował. Plonem jednej z podróży był album fotograficzny *Zmieniające się Chiny*⁴⁷. Na swoich fotografiach pokazywał zwyczajnych ludzi, przemieszczających się ulicami miast (często Paryża), wypoczywających nad brzegiem rzeki. Postacie te są zaprezentowane najczęściej w różnych naturalnych pozach, często bowiem kładł nacisk nie na uchwycenie twarzy bohaterów, ale na sytuację, w której się znaleźli (siedzą nad brzegiem rzeki tyłem do obiektywu, np. *Nad brzegiem Marny* lub *Pierwsze płatne wakacje*, przemierzają ulice w sobie tylko znanym kierunku, jak na *Allée du Prado*). Fotografie te odsyłają do obrazu *Na brzegu morza* Paula Gauguina z 1887 roku. Kompozycje tworzy tu kombinacja linii poziomych (brzeg, horyzont, barka) i linii pionowych (pnie drzew), całość zaś emanuje spokojem odpoczywających nad brzegiem lub przechadzających się po wybrzeżu postaci⁴⁸.

Do wstrząsających, ale z należytą powagą ujętych obrazów należy fotoreportaż z kwietnia 1945 roku, z wyzwolenia przez wojska radzieckie obozu koncentracyjnego w Dessau we wschodnich Niemczech. Tu widać twarze tak więźniów, jak i ich oprawców. Złość

⁴⁶ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 179; Juliet Hacking (red.), *Historia fotografii*, dz. cyt., s. 326–327.

⁴⁷ Museum Ludwig Köln, *Fotografia XX wieku w Muzeum Ludwig w Kolonii*, dz. cyt., s. 40.

⁴⁸ *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 3: *Paul Gauguin*, Wrocław : P.O. Polska, 1998, s. 10–11.

i zemsta widoczne są na fotografiach zarejestrowanych przez Cartiera-Bressona, ale z sensacją niewiele mają one wspólnego. Pokazani na fotografiach oswobodzeni ludzie są żądni szybkiej sprawiedliwości. Nie można się im dziwić – jeszcze dzień wcześniej, przed wyzwoleniem obozu, byli poniewierani, katowani, nic nie znaczyli. Czy wymierzają sami sprawiedliwość? Tego odbiorca nie wie. Jeśli tak, to jest w stanie zrozumieć ten pośpiech i wybacza ten czyn ze względu na emocje i okoliczności (euforia wyzwolenia). Obrazy przemawiają nie tylko do wyobraźni odbiorcy, ale przede wszystkim do jego uczuć, dzięki szczegółom, do których Cartier-Bresson przywiązywał istotną wagę (złowrogie spojrzenia postaci, gesty nienawiści).

Cartier-Bresson portretował także sławne osobistości, wśród których znaleźli się Irène i Frédéric Joliot-Curie (1944), Pablo Picasso (1944), Albert Camus (1944), Truman Capote (1947), Marlin Monroe (1961), Coco Chanel (1964), Samuel Beckett (1964), Ezra Pound (1971). W portretowanych postaciach skupiał się na ich cechach charakterystycznych, umiejętnie oddawał ich ducha i to, co jest dla nich specyficzne. Irène i Frédéric Joliot-Curie są skupieni, myślący, o spojrzeniach głębokich, pokazani jako typowi ludzie nauki, skromnie, ale schludnie ubrani. Pablo Picasso, Albert Camus, Coco Chanel to z kolei ludzie o spojrzeniach radosnych, odważnie patrzący w przyszłość, pełni pomysłów. Marlin Monroe, mimo sukcesu, jaki odniosła, jest załęknioma, skryta, poważna, podobnie Truman Capote, a Samuel Beckett i Ezra Pound z nastroszonymi włosami, ściągniętymi brwiami, mocno skupieni, pełni niepokoju, to orły literatury, panujący nad innymi pisarzami i przewyższający ich intelektem. We wszystkie te fotografie wpisana jest obiektywna informacja o bohaterze, jego pozycji

zawodowej, stanie psychicznym. Widać w nich zaangażowanie fotoreportera, którego mistrzostwo polega także na tym, że umiał oswoić fotografowane postaci z obiektywem i uchwycić je w naturalnych pozach.

Robert Capa (właśc. Endré Ernő Friedmann) (1913–1954)

Robert Capa to człowiek legenda, znany za życia, jak i po śmierci, nie tylko ze względu na interesujące fotografie, ale też barwne życie⁴⁹. Urodził się w Budapeszcie jako Endré Ernő Friedmann w rodzinie zamożnych modystów (ojciec prowadził dom mody). Lewicowe sympatie polityczne, których nie krył, przyczyniły się do tego, że w 1931 roku został wydalony z Węgier i wyjechał do Berlina, gdzie podejmował się prac w agencjach fotograficznych (zaczął od agencji Dephont Simona Guttmanna, dla której wykonał zdjęcia Trockiego na wiecu w Kopenhadze)⁵⁰. Po dojściu do władzy nazistów w 1933 roku przeniósł się do Paryża. W 1936 roku pod wpływem Gerdy Taro⁵¹ przyjmuje pseudonim Robert Capa (imię od imienia aktora

⁴⁹ Por. Stanley Cloud, Lynne Olson, *Chłopcy Murrowa. Na frontach wojny i dziennikarstwa*, przeł. Piotr Amsterdamski, Warszawa: AMF Plus, 2006, s. 255. Por. także Susana Fortes, *Czekając na Roberta Capę*, przeł. Weronika Ignas-Madej, Warszawa: Wydawnictwo Muza, 2010.

⁵⁰ Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, dz. cyt., s. 200.

⁵¹ Gerda Taro (właśc. Gerda Pohorylle) – Polka żydowskiego pochodzenia, która oprócz tego, że była wielką miłośnicą Endré Friedmanna, stała się też jego menadżerem. Zginęła 26 lipca 1937 roku w Hiszpanii, gdzie fotografowała przebieg wojny domowej.

Roberta Taylora, a Capa z przekształconego nazwiska reżysera filmowego Franka Capry)⁵². Zmiana nazwiska miała podnieść jego prestiż, a także ułatwić zdobywanie wyższych honorariów za fotografie⁵³. Capa zasłynął jako fotoreporter wojenny zdjęciami z walczącej Hiszpanii, które publikował w magazynach „VU”, „Regards”, „Ce Soir,” a także w amerykańskim tygodniku „Life”⁵⁴. Swymi obrazami z hiszpańskiej wojny domowej wzbudzał u odbiorców współczucie w stosunku do pokazywanych postaci: wdów, uchodźców, sierot, nawet żołnierzy. W czasie II wojny światowej wykonywał dla magazynu „Life” zdjęcia z lądowania aliantów w Normandii 6 czerwca 1944 roku, następnie z wyzwolenia Paryża czy bitwy o Ardeny⁵⁵. Jego zdjęcie *Plaża Omaha. Desant pierwszej grupy amerykańskich żołnierzy o świcie, 6 czerwca 1944, Normandia*, zrobione zaraz po desancie na normandzkiej plaży, choć według standardów poprawnej fotografii jest złe, rozmyte z powodu poruszenia aparatem, to jednak doskonale oddaje atmosferę chwili⁵⁶.

Po wojnie Capa fotografował znane postaci (Hemingwaya, Picassa, Ingrid Bergman). Wraz z Johnem Steinbeckiem odbył podróż po Związku Radzieckim, czego efektem była książka *A Russian Journal*

⁵² Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, dz. cyt., s. 200.

⁵³ Susana Fortes, *Czekając na Roberta Capę*, dz. cyt.

⁵⁴ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 178–179.

⁵⁵ John G. Morris, *Zdobycie zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2007, s. 13–22. Por. także Kenneth Kobre, *Fotografia prasowa. Z obiektywem za kulisami niezwykłych wydarzeń*, dz. cyt., s. 451.

⁵⁶ Por. Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspańskie zdjęcia*, dz. cyt., s. 141.

(1948). W latach 1948–1949 wraz z Irwinem Shawem przyglądał się dramatycznym początkom państwowości izraelskiej, co utrwalił na fotografiach, a efektem tego był album *Report on Israel* (1950)⁵⁷. Zginął 25 maja 1954 roku na skutek wybuchu miny przeciw-piechotnej na froncie w Indochinach, dokąd został wysłany przez magazyn „Life”⁵⁸.

Robert Capa jest autorem słynnego powiedzenia, które stało się credo jego twórczości oraz jego naśladowców: „jeśli twoje fotografie nie są wystarczająco dobre, nie jesteś wystarczająco blisko”⁵⁹. Według Cappy najważniejsze było nie tyle pokazanie danej sytuacji z pewnej odległości, co jej szczegółu, skupienie się bowiem na szczególe pozwala ukazać złożoność zdarzeń, wskazuje na reakcje bohaterów fotografii wypisane na ich twarzach w różnych momentach, grozę lub szczęście, albo brzydotę lub piękno miejsc, w których się znajdują, a ponadto wzmacnia u odbiorcy zainteresowanie i wywołuje gradację napięcia, spowodowanego niemal bezpośrednią obecnością przy zdarzeniu. Dodatkowym walorem fotografii Cappy było umiejętne wykorzystywanie przez niego naturalnego światła oraz stosowanie rozjaśnień i ściemnień obrazu czarno-białego. Jego fotografie czarno-białe oddziałują bezpośrednio na odbiorcę, pogłębiają pokazywany problem. Stosując tę technikę, podkreślał te elementy zdjęcia, na które chciał zwrócić wzrok odbiorcy. W fotografiach Cappy widoczny jest zawarty

⁵⁷ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 178–179.

⁵⁸ John G. Morris, *Zdobyc zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, dz. cyt., s. 223; Susana Fortes, *Czekając na Roberta Capę*, dz. cyt.

⁵⁹ Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, dz. cyt., s. 178–179.

w nich spory ładunek emocjonalny samych bohaterów, odczytywany w szczegółach (wzrok, gesty niepokoju, prawda o wojnie). Fotografie z frontów przekazują z kolei obraz rzeczywistej śmierci. Wojna na jego zdjęciach to nie sielanka, ale przestroga, głębszy przekaz – wojna to tragedia tak dla przegranych, jak i wygranych (tułaczka ludzi cywilnych, którzy nagle stali się bezdomni).

Przyglądając się pracom Roberta Capy, widzimy, że cechowała go spostrzegawczość i wycucie sytuacji. W odpowiednim momencie naciskał migawkę aparatu. Z jego ujęć rzeczywistości od razu wyłania się historia zdarzenia, którą – także i dzisiaj – potrafi dopowiedzieć sobie sam odbiorca. Największą siłą Capy była ekspresja wyrazu, rejestrowanie prostych, ale przejmujących stron życia, i wydobywanie w ogólnym planie szczegółów (twarzy, wzroku, gestu bólu czy radości). Maria Anna Potocka twierdzi, że Robert Capa jest autorem fotoreportaży, w których „zdarzenie ludzkie jest ważniejsze od historycznego”⁶⁰. Podobnie jak w dziewiętnastowiecznych obrazach Artura Grotgera, o których Capa na pewno nie słyszał i ich nie widział. Grottger pokazywał ludzi i ich powstańczo-wojenną tragedię poprzez jednostkę, koncentrując się na niej i jej uczuciach, co potęgowało emocjonalny wymiar przedstawianych wydarzeń.

W. Eugene Smith (1918–1978)

William Eugene Smith często mówił o swojej pracy: „jestem ciągle rozdarty pomiędzy postawą sumiennego

⁶⁰ Maria Anna Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 296.

dziennikarza, który relacjonuje fakty, a twórczego artysty, który wie, że poezja i dosłowność rzadko idą w parze”⁶¹. Smithowi łączenie poezji z dosłownością jednak się udawało, co widać w jego pracach, a najdobitniej w fotografii z cyklu *Hiszpańska wioska* pod tytułem *Przódka*⁶². Smith pokazał trudną pracę kobiety, która wrzeciono traktuje jak instrument służący „koncertowemu”, sumiennemu jej wykonywaniu. Mimo trudu pracy nie widać wkładanego w nią wysiłku. Fotografie tę wysoko ocenił Edward Steichen, który stwierdził: „to zdjęcie przedstawiające prządkę w hiszpańskim miasteczku ma coś w sobie ze świetności i wielkości hiszpańskiego malarstwa – Velázqueza, Goi czy El Greca”⁶³. Z jego prac, utrzymanych w klasycznym artystycznym stylu i technicznie doskonałych⁶⁴, emanują emocje bohaterów, co widać także na fotografii przedstawiającej siostrę zakonną, która martwi się o los zaginionego dziecka po katastrofie statku pasażerskiego „Andrea Doria” 26 lipca 1956 roku w pobliżu Nantucket. Instynkt opiekuńczy i niepokój o drugiego bezbronного człowieka, obudzone w siostrze zakonnej, która prawą dłoń z niepokojem i troską kładzie na ustach, a w lewej trzyma pluszowego misia, udzielają się odbiorcy. W tle fotografii Smitha zamazane postacie wprowadzają dodatkowy niepokój, zrozumiały chaos, potęgują w obserwatorze lęk widoczny także w wymownych, zaniepokojonych oczach zakonnicy o to, co się wkrótce wydarzy: czy uda się jej oddać zabawkę któremuś z ocalonych

⁶¹ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 200.

⁶² W. Eugene Smith, *Spanish Village*, „Life”, 9 kwietnia 1951.

⁶³ William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 634.

⁶⁴ Tamże, s. 634.

dzieci, czy nie⁶⁵. Wyeksponowana na fotografii twarz zakonnicy, jej wzrok, bliska perspektywa, przyciągają uwagę, a dłoń z misiem jest nieostra, z pozoru mało istotna, ale jednak ważna. Punktem ciężkości są tu mimo wszystko oczy i palce na ustach mniszki, w jej przypadkowym geście paniki, zbliżające odbiorcę do bohaterki.

Smith należał do tych fotoreporterów, którzy jako jedni z pierwszych zwracali uwagę nie tylko na poetykę i artyzm przekazu, ale również na to, by pokazywanymi obrazami utrwałać i archiwizować problemy prezentowanych ludzi, którzy przed obiektywem aparatu zachowują się w jak najbardziej naturalny sposób. Wypracował to dzięki metodzie przebywania z bohaterami, osławiania ich ze sobą, a przede wszystkim przyzwyczajania ich do obiektywu, który przestawał dzięki temu krępować fotografowane osoby⁶⁶. Tym samym zapoczątkował nową erę fotoreportażu, polegającego na byciu z bohaterem, poznawaniu go, wczuwaniu się w jego psychikę, by zrobić jak największą liczbę zdjęć, a w efekcie końcowym wybrać najlepsze ujęcia. Według Anny H. Hoy, Smith, stosując tę metodę, osiągał emocjonalne apogeum przedstawianych przez siebie historii⁶⁷. Istotną wagę przywiązywał także do legendy (podpisu pod fotografią), która miała wyjaśniać odbiorcy szczegóły. Tym samym zwykła fotografia wraz z podpisem zaczęła przybierać charakter eseju, pozwalając pogłębić prezentację problemu, a nade wszystko zrozumieć go obserwatorowi, poinformować, gdzie dane zdarzenie miało miejsce i jak do

⁶⁵ Por. John G. Morris, *Zdobycie zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, dz. cyt., s. 188.

⁶⁶ Por. Kenneth Kobré, *Fotografia prasowa. Z obiektywem za kulisami niezwykłych wydarzeń*, dz. cyt., s. 239.

⁶⁷ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 199.

niego doszło. Podpis zaczął także wpływać na pogłębienie emocjonalne i intelektualne pokazywanego problemu⁶⁸, przez co połączenie słów i obrazów stało się – jak zauważa Kenneth Kobre – „efektywniejszym środkiem wyrazu idei autora”⁶⁹.

Larry Burrows (1926–1971)

Larry Burrows był fotoreporterem rejestrującym i utrwalającym obrazy konfliktów zbrojnych wybuchających w połowie XX wieku na Bliskim Wschodzie, w Indiach, Chinach, Kongo. Naśladowca W. Eugene’a Smitha, przejął po nim sposób prezentowania żołnierzy, polegający na podążaniu w ślad za nimi, dzięki czemu mógł „pokazywać wielkie tematy przez pryzmat konkretnych osób”⁷⁰ (czego przykładem jest czarno-biały fotoreportaż *One Ride with „Yankee Papa 13”*, opublikowany w magazynie „Life” 16 kwietnia 1965 roku, przedstawiający helikopter Yankee Papa 13 udzielający pomocy drugiej zestrzelonej maszynie na lądowisku, pod ostrzałem ze strony Wietkongu⁷¹, czy kolorowe zdjęcie *Wchodząc do strefy zdemilitaryzowanej*, Wietnam Południowy 1966). Polskiemu odbiorcy jego prace mogą przypominać sceny batalistyczne utrwalone na obrazach Maksymiliana Gierymskiego czy Artura Grottgera. Fotografie Larry’ego Burrowsa są świadectwem bezpośredniego uczestnictwa,

⁶⁸ Por. William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 634.

⁶⁹ Kenneth Kobre, *Fotografia prasowa. Z obiektywem za kulisami niezwykłych wydarzeń*, dz. cyt., s. 155.

⁷⁰ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 207.

⁷¹ Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, dz. cyt., s. 83–85.

obrazowania bólu, a nawet strachu cierpiących bohaterów.

Burrows należy do jednych z pierwszych fotoreporterów, którzy zaczęli stosować kolor w fotografii reporterskiej. Jako autor kolorowych zdjęć z Wietnamu, stosował barwy stonowane, neutralne, dzięki czemu pokazywane przez niego obrazy nabierały realistycznego wymiaru⁷², stawały się nie tylko bliższe prawdy, ale zaczęły ostrzej oddziaływać na wyobraźnię odbiorcy, kolor bowiem zaczął wzmacniać ich wymowę, podkreślać atmosferę chwili, wpływać dodatkowo na zmysły odbiorców.

Barwy fotografii *Wchodząc do strefy zdemilitaryzowanej* kontrastują ze sobą: chłód zachmurzonego jasnoniebieskiego nieba przeciwstawiony brązowi żółtawej błotnistej ziemi budzą przerażenie i niepokój, który spotęgowany jest widokiem czarnoskórego, rannego żołnierza, próbującego jeszcze – jak się można domyślać – nawiązać kontakt z umierającym od ran, leżącym w błocie kolegą. Zastosowany kolor nie drażni, nie odciąga uwagi odbiorcy, trafia raczej do świadomości widza dzięki neutralnym odcieniom. Istotną rolę w tej fotografii odgrywa ostre światło, które sugeruje nie tylko to, o jakiej porze dnia miało miejsce zdarzenie (najprawdopodobniej w południe), ale także wpływa dodatkowo na percepcję fotografii. Światło zestawione z niezwyklej scenerią podkreśla i potęguje grozę prezentowanej sytuacji. Burrows uchwycił moment śmierci żołnierza w pozycji ukrzyżowanego, martwego Chrystusa. Zawarta w tym obrazie jest bezlitosna prawda o wojnie. To z jednej strony symbol okrutnej, niewinnej śmierci, hańby

⁷² Por. Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 607.

i poniżenia człowieka uwikłanego w brudy polityki, ale w imię prawdy broniącego sprawiedliwości i godności, poświęcenia dla dobra innych, a z drugiej strony – jakby ekspiacja i ponowne odkupienie oraz pojednanie z Bogiem⁷³ za pośrednictwem upodlonego, anonimowego szarego obywatela, bliskiego nielicznym, jak choćby tylko kolegom z plutonu.

Larry Burrows sam był ofiarą wojny w Wietnamie – zginął 10 lutego 1971 roku w Laosie przy pracy nad fotoreportażem o misji helikopterowej w południowym Wietnamie⁷⁴.

Josef Koudelka (ur. 1938)

Mistrzostwo Josefa Koudelki polega na tym, że dla wywołania większych emocji w swoich fotografiach i fotoreportażach o trudach życia ubogich ludzi (m.in. wędrownych Romów w Rumunii, Francji, Hiszpanii) stosuje zniekształcenia, nietypowe formaty fotografii, a także poruszony, zamazany obraz⁷⁵. To jakby postaci z obrazów Amedea Modiglianiego, którego głównym motywem twórczości był człowiek pokazany w różnych koślawych formach⁷⁶.

Anne H. Hoy zauważa, że w fotografii reportażowej Koudelki „ton osobisty przesądza o wszystkim

⁷³ Por. Karol Klauza, *Krzyż Chrystusa*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 10. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2004, s. 15–18.

⁷⁴ William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 672.

⁷⁵ Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 554.

⁷⁶ Por. Pierre Sichel, *Modigliani*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.

(...). Napięte, graficzne, czarno-białe kompozycje zdjęć zamrażają teatralne gesty i odkrywają związki pomiędzy postaciami wyrwanymi z kontinuum ich ciężkiego życia⁷⁷.

Josef Koudelka jest bardzo zaangażowany w to, co fotografuje, pokazując surowe życie bohaterów. Stara się uchwycić i zarchiwizować przemijający czas. W 2002 roku wyznał: „zawsze pociągało mnie to, co się kończy, co wkrótce już nie będzie istnieć”⁷⁸. Fotografia pomaga mu realizować tę ideę. Koudelka obrazem fotograficznym daje cenne informacje o pokazywanych ludziach, ich zwyczajach, a dzięki stosowaniu odpowiedniego natężenia czerni i bieli odzwierciedla w kadrze emocje postaci. Nadmiar czerni wprowadza element niepokoju. Zdjęcia Koudelki nie wywołują obojętności u oglądającego, ale uwrażliwiają go na los bohaterów. Z jednej strony prezentują trudy codzienności wypisane na twarzach postaci, z drugiej łączą to z widocznym zadowoleniem, którego źródłem jest pasja życia, zamiłowanie do kultywowania tradycji mimo przeciwności losu. W cyklach fotografii, między innymi o Romach, pokazuje świat okaleczony, ale mimo wszystko niepokonany i stale odradzający się, wbrew temu, że ciągle mówi się o przemijaniu. Jego fotografie są wiarą w siłę natury, jej wpływ na zachowanie człowieka pogodzonego z niesprawiedliwością społeczną. Natomiast zawarte w fotografiach zniekształcenia ukazują niepokój, przygnębienie, uwypuklają jeszcze dobitniej realność trudnej rzeczywistości. Dzięki obrazom Koudelki mitologizacji podlegają te siły, wobec których człowiek staje się

⁷⁷ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 217, 220.

⁷⁸ Tamże, s. 220.

bezradny i słaby (bieda, wojna, totalitaryzm). Mitologizacja rzeczywistości ujawnia się dodatkowo w obrębie poszczególnych zachowań społecznych (zabaw, uroczystości pogrzebowych, gdzie postawy łagodne przeciwstawione są postawom agresywnym). Obrazy takie umiejscawiają twórczość Koudelki w ekspresjonizmie⁷⁹, są pełne emocjonalności będącej pomieszaniem sentymentalizmu, strachu i grozy.

Josef Koudelka w 1970 roku emigruje z Czechosłowacji do Anglii, gdzie otrzymuje azyl polityczny. Rok później zaczyna współpracę z agencją fotograficzną Magnum, a w 1974 roku zostaje jej pełnoprawnym członkiem⁸⁰.

Sebastião Salgado (ur. 1944)

Sebastião Salgado jest wyznawcą zasady: „nie ma trzeciego świata – jest po prostu jeden świat”⁸¹. Utożsamia się z tworzeniem „humanistycznej, a nawet humanitarnej” fotografii reportażowej, polegającej na pokazywaniu ludzkiego cierpienia, wpływu sił społeczno-politycznych i rewolucji technicznej na pogłębianie się nędzy. Pokazywał między innymi wojnę w Angoli, wioski i kopalnie złota w Brazylii, a także ulice São Paulo, biedne wioski w Meksyku, ofiary katastrof, uchodźców wojennych. Jego fotografie przypominają dziewiętnastowieczne obrazy Honoré Dau-miera, który niezależnie od zamieszczanych w czasopismach ostrych karykatur politycznych, obserwował życie codzienne, zwłaszcza ludzi ubogich. Nie był

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże. Por. Juliet Hacking (red.), *Historia fotografii*, dz. cyt., s. 393.

⁸¹ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 220.

sentymentalny, ale też nie zamazywał obiektywnych faktów, wyrażał oburzenie, jakie wzniewała w nim niesprawiedliwość losu i ludzkie okrucieństwo⁸².

Salgado z wykształcenia jest doktorem ekonomii, ale to fotografia stała się jego zawodem. Pracował dla takich magazynów, jak „Paris Match”, „Stern”, „New York Times Magazine”, był członkiem agencji Sigma (1974–1975), Gamma (1975–1979), Magnum (1979–1994). W końcu powołał do życia własną agencję fotograficzną Amazonas⁸³.

Salgado wskazuje na cierpienie i brzydotę, które są nieodłączną częścią życia każdego człowieka, towarzyszą mu na co dzień. Fotografując, wykorzystuje swą wiedzę ekonomiczną. Często powtarza: „starałem się zbudować lepszą komunikację między ludźmi. Uważam, że fotografia humanitarna jest jak ekonomia. Ekonomia jest swoistą odmianą socjologii, tak samo jak dokumentacja fotograficzna”⁸⁴.

Fotografiami, pokazującymi prawdę o świecie, przeciwstawia się temu, co ukazują bez przerwy telewizyjne programy informacyjne nastawione na rozrywkę⁸⁵. W fotografii wykorzystuje ostre światło po to, by nie ukrywać ani nie zaciemniać problemu, ale by go właśnie wyeksponować. Kompozycja jego zdjęć jest niezwykle staranna, z postaciami głównymi usytuowanymi idealnie w centrum obrazu – cechuje

⁸² Por. Michael Levey, *Od Giotto do Cézanne’a. Zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego*, przeł. Maria i Stanisław Bańkowscy, Warszawa: Arkady, 1974, s. 282.

⁸³ Por. Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 554; Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 220–221.

⁸⁴ Michael Freeman, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, dz. cyt., s. 103.

⁸⁵ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 222.

je harmonia i logiczne uporządkowanie szczegółów, a nawet ich oszczędność, co widoczne jest na przykład na fotografii *Susza w Mali* z 1985 roku.

Kompozycja pionowa, zastosowana w tej fotografii, przybliża do bohatera. Wzrok odbiorcy od razu biegnie w kierunku jego dość dużych stóp, potem podąża w górę, po całym ciele, i w końcu zatrzymuje się na pniu drzewa. Nagi afrykański mężczyzna, wychudzony, oparty o łaskę, patrzy ze smutkiem w dal, w tle wysuszony kikut drzewa i „biel” piachu. Tego człowieka czeka podobny los, zagłada spowodowana nie tylko trudnymi warunkami atmosferycznymi, ale dodatkowo słabo rozwiniętą gospodarką (a to już prawie schyłek XX wieku, kiedy na innych kontynentach ludzie żyją w przepychu, umieją sobie poradzić z niedogodnościami klimatycznymi, a nawet w połowie wieku zdobyli Księżyc).

Fotografia ta, podobna w tematyce i grze światła, od razu przywołuje na myśl inną sprzed ponad stu lat, autorstwa kapitana Willoughby’ego Wallace’a Hoopera pod tytułem *Ostatnia krowa. Głód w Madrasie* (1876–1878). Prostota tej fotografii, jasne światło, bardzo realistycznie przedstawieni dwaj hinduscy wynędzniali z głodu chłopcy obok leżącej wychudzonej krowy, w tle szkielet padniętego zapewne dużo wcześniej drugiego bydłęcia, lekko zadymiony horyzont pozwalają odbiorcy na zadumę nad tragedią pokazanych bohaterów – ludzi i zwierząt; ludzi, których czeka bez wątpienia taki sam los jak bydłęta, ludzi z ich biedą, bezradnością, skazaniem na głód i tym samym na okropne cierpienie. Wprawdzie pozioma kompozycja obrazu z jednej strony pozwala odbiorcy spojrzeć na temat panoramicznie, szeroko, ale z drugiej pogłębia go, skłania do rozwinięcia narracji płynącej z obrazu fotograficznego. Obraz ten

porusza odbiorcę, każe zastanowić się nad problemem biedy, bezradności człowieka mimo postępującego już wtedy rozwoju cywilizacji, zapada w pamięć. Skojarzenie uschniętego drzewa i prawie szkieletu człowieka na fotografii Salgado z obrazem Hoopera i jego hinduskimi chłopcami narzuca się samo: w takiej biedzie i suszy nie ma życia. Kunszt przekazu obydwu fotografii polega na tym, że obrazy, mimo braku nadmiaru detali, wzruszają, zmuszają do przemyśleń, uwrażliwiają odbiorcę, każą mu zatrzymać się nad pokazanym problemem. Dramaturgii obu fotografiom dodaje brak koloru. Biel i czerń wprowadzają nastrój powagi, a jednocześnie „tajemniczego niepokoju”. Nikt z odbiorców nie myśli o warunkach kulturowych, o tym, że głód w Indiach czy Afryce wywołany jest przyczynami klimatycznymi i politycznymi, ale zastanawia się nad warunkami społecznymi, beznadziejnym położeniem i klęską żyjących tam ludzi.

James Nachtwey (ur. 1948)

James Nachtwey, absolwent nauk politycznych i historii sztuki w Dartmouth College, jest zainteresowany fotografowaniem ludzi poszkodowanych przez los (wojna domowa w Salwadorze, zamieszki polityczne w Nikaragui i Gwatemali, masakra w Rwandzie, konflikty na Filipinach, na Sri Lance, w Korei Południowej, na Zachodnim Brzegu Jordanu, w Strefie Gazy, Sudanie, Czeczenii, Bośni), miejsc biednych i zaniedbanych, zniszczonych katastrofami (Indie, Brazylia, Japonia). To najczęściej nagradzany fotoreporter, między innymi medalem za odwagę im. Roberta Capy (5 razy), uznany Fotografem Prasowym Roku (6 razy), uhonorowany nagrodą International Center of Photography

(3 razy), nagrodą Leica (2 razy), Word Press Photo (2 razy). W latach 1980–1985 pracował dla agencji Black Star, od 1986 roku związany z agencją Magnum. Jego zdjęcia publikowane były w magazynach „Time”, „Life”, „New York Times Magazine”, „National Geographic”, „Stern”, „L’Express”. Swoimi fotografiami gromadzi – jak sam to określa – dowody na „zbrodnie przeciwko ludzkości”⁸⁶. Mówi o sobie: „nazywałem się fotoreporterem wojennym, ale uważam się teraz za fotoreportera antywojennego”⁸⁷.

Nachtwey odważnie pokazuje nie tylko konflikty zbrojne, działania wojenne, ale również niedolę ludzi uciemiężonych biedą, cierpieniem, schorowanych, wynędzniałych. To ujęcia makabryczne, wstrząsające. Ich wartość polega na prezentowaniu strasznej, niewygodnej prawdy o różnych zakątkach świata i ludziach tam żyjących, ale także na spostrzegawczości samego fotoreportera (zaskakuje błyskotliwością) oraz doskonałej kompozycji, zachowującej klasyczne proporcje brył (postaci, budynków, scen), co z kolei prowadzi do klarowności przekazu, natychmiast oddziałującego na odbiorcę.

Nachtwey skupia się zwykle na szczególe i poprzez szczegół pokazuje tragedię człowieka, co widoczne jest najwyraźniej na fotografiach z Rwandy czy Bośni. Zdaje sobie sprawę z tego, że w ten sposób dotrze najszybciej do wyobraźni widza. Szczegół bowiem robi wrażenie, to szczegół się zapamiętuje, nie całą panoramę, nie grupę ludzi. Panoramiczne pokazanie

⁸⁶ Anne H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, dz. cyt., s. 211–212.

⁸⁷ Barber Bonnie, *Photographer James Nachtwey '70 Awarded the Dresden International Peace Prize*, 9 lutego 2012, <http://now.dartmouth.edu/2012/02/photographer-james-nachtwey-70-awarded-the-dresden-international-peace-prize>.

zdarzenia rozmywa problem i jego postrzeganie. Szczegóły natomiast przeradzają się w metaforę, symbol. Nachtwey wyławia ze szczegółów głębię informacji nie tylko o pokazywanym bohaterze, ale i jego środowisku. Postacie fotografowane przez niego często wychodzą poza kadr, patrzą w kierunku przeciwnym do obiektywu. Zdjęcia Nachtweya są typowymi fotografiami reporterskimi⁸⁸, tym samym zmuszają do refleksji, podpowiadają, że coś więcej jednak kryje się za widocznymi zdarzeniami, które nie kończą się na zarejestrowanym momencie, ale mają ciąg dalszy i trwają, są bodźcem dla wyobraźni odbiorcy. Sytuacje i bohaterowie, których pokazuje Nachtwey, to nie przypadkowe błahie historie ludzi, ale ich problemy mające głęboki sens wpisany w dzieje ludzkości podzielonej na biednych i bogatych, dobrych i złych. Tym sposobem Nachtwey zbliża się w obranej tematyce do obrazów Francisca Goi, który wskazywał między innymi na życie żebraków, nędzarzy, pijaków⁸⁹.

To sytuacje wyraziste, wyłącznie dwukolorowe: czarne lub białe, jak obrazy ich autora. Nachtwey wydaje się zachowywać nowotestamentową zasadę: „niech wasza mowa będzie: tak – tak; nie – nie, a wszystko ponad to – pochodzi od Złego” (Mt. 5,37). Nachtwey nie krępuje się pokazywać brutalnej prawdy o przejawach zwyrodnienia we współczesnym świecie. Fotografiami uwrażliwia na zło, przypomina o gehennie tym, którym się wydaje, że podłość nie istnieje, jest wyimaginowana i absurda.

⁸⁸ Por. Tornsten Andres Hoffmann, *Sztuka czarno-białej fotografii. Od inspiracji do obrazu*, przeł. Tomasz Boszko, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2009, s. 201.

⁸⁹ Por. Władysław Lam, *Malarstwo na przestrzeni stuleci*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972, s. 117.

Zaprezentowani tu, wybrani przeze mnie mistrzowie fotografii dziennikarskiej, należący do grona klasyków tego kunsztu, dokumentujący rzeczywistość w sposób niezwykle, wprowadzający nowe sposoby jej utrwalania, cechują się odwagą w promowaniu pomysłów, ale i w pokazywaniu otaczającego ich najbliższego świata, jak również świata, do którego sami dotarli na własne życzenie bądź zostali wysłani przez redakcje, dla których pracowali. Nie obawiali się wyzwań, wykorzystali dane im możliwości, wykazali się pomysłowością i intuicją w naśladowaniu wielkich mistrzów malarstwa oraz męstwem nie tylko w czasie działań wojennych, ale i popularyzując pomysły na obrazowanie życia, dając tym samym swoim następcom wskazówkę, którą drogą podążać, by uwrażliwiać odbiorcę na zasadnicze problemy społeczne, w tym biedę, wojnę, bezrobocie, ale i na pozytywne postrzeganie świata. Ich fotografie przede wszystkim krzyczą w obronie zagubionego, samotnego, niewinnego człowieka. To właśnie wrażliwości i spostrzegawczości fotoreporterów odbiorca zawdzięcza to, że może oglądać takie zjawiska i obrazy, które ma zakodowane gdzieś w głębokich pokładach swojej podświadomości jako ikony. Gdy przygląda się fotografiom mistrzów, wyłaniają się te obrazy jako prawdziwe, realne, takie, których sam może nigdy by nie dostrzegł. Dotyczy to szczególnie zdjęć o tematyce społecznej, przepełnionych motywami spokoju, sielanki, codzienności, a nawet nudy, że nie wspomnę o fotografiach pokazujących okrutne, ciężkie i okropne wojenne losy niewinnych ludzi. Te ostatnie zawsze wstrząsają odbiorcą, zawsze znajdzie się w nich owe „punctum” przyciągające wzrok, będące źródłem przeżyć i refleksji, natomiast mistrzostwem, sztuką jest zaprezentowanie codziennego życia graniczącego z monotonią.

Przywołani fotoreporterzy takim mistrzostwem się wykazali. Dla każdego ważne było pokazanie człowieka w jego środowisku w naturalnych pozach, zbliżenie twarzy, jej grymas, zastosowanie barwy lub zniekształcenia, na przykład przez odbicie w szybie lub lustrze dla odzwierciedlenia emocji, wreszcie uchwycenie kontrastu rzeczywistości skłaniającego odbiorcę do refleksji nad codziennością.

Zdjęcia Polaków nagrodzonych na World Press Photo

Mistrzostwa nie można odmówić zwycięzcom wszelkiego rodzaju konkursów fotograficznych na fotografię prasową. Najbardziej prestiżowym konkursem jest obecnie World Press Photo. Powstał on z inicjatywy członków Holenderskiego Związku Fotoreporterów w 1955 roku i początkowo nosił nazwę The Zilveren Camera. Szybko został przekształcony w konkurs o zasięgu międzynarodowym. W pierwszej edycji – w grudniu 1955 roku – wzięło udział 42 fotografów z 11 krajów i nadesłano łącznie do oceny 300 zdjęć. Rok później wpłynęło 1200 prac od fotoreporterów z ponad 60 krajów. Jednakże z roku na rok zainteresowanych konkursem World Press Photo przybywa. W roku 2013 zgłosiły swe prace 5754 osoby, reprezentujące 132 narodowości, a przysłano 98 671 fotografii⁹⁰. Do 2009 roku na konkurs mogły wpływać zdjęcia jedynie profesjonalistów, natomiast od 2010 roku – po zmianie regulaminu – zgłaszać fotografie mogą

⁹⁰ Jarosław Zachwieja, *World Press Photo 2014 rozstrzygnięty – poznajcie wyniki!*, 14 lutego 2014, www.swiatobrazu.pl/world-press-photo-2014-rozstrzygniety-poznajcie-wyniki-30923.html.

również amatorzy, których prace odegrały w prasie istotną rolę⁹¹. Główną nagrodą jest 10 000 euro oraz sprzęt fotograficzny ufundowany przez firmę Canon⁹². Prace oceniane są w kilku kategoriach, między innymi: „Arts and Entertainment”, „Contemporary Issues”, „Daily Life”, „Features”, „General News”, „Happy News and Humor”, „Nature”, „News Features”, „Observed Portraits”, „Photo Stories”, „People in the News”, „Science and Technology”, „Sports”, „Spot News”, „Staged Portret”, a spośród nich wybierane jest „Photo of the Year”. W 1965 roku zaczęto nagradzać fotografie kolorowe⁹³.

W konkursie World Press Photo swoje miejsce chlubnie zaznaczyli Polacy. W 1956 roku trzecią nagrodę w kategorii „Photo Stories” zdobył Roman Pienkowski, natomiast rok później pierwsze miejsce w kategorii „Features” zajął Zygmunt Wdowiński za fotografię *Zegarmistrz z Sarajewa*. W 1962 roku Henryk Grzęda otrzymał trzecią nagrodę w kategorii „Features”, w 1969 roku pierwsze miejsce w kategorii „Photo Stories” zajął Stanisław Jakubowski za fotoreportaż z akcji ratunkowej po zawale w kopalni „Generał Zawadzki” pod tytułem *Wyrwani śmierci*. W 1975 roku Tadeusz Trepanowski dostał drugą nagrodę w kategorii „News Features”, z kolei trzecie miejsce w kategorii „Happy News & Humor” zajął

⁹¹ Wyborcza.pl, *World Press Photo 2012 dla Samuela Arandy, dwie nagrody dla Polaków*, 10 lutego 2012, <http://wyborcza.pl/1,76842,11120326,WorldPressPhoto2012dlaSamuelaArandydwienagrody.html#ixzz37nBtYmaA>.

⁹² Jarosław Zachwieja, *World Press Photo 2014 rozstrzygnięty – poznajcie wyniki!*, dz. cyt.

⁹³ Przysłona.com, *Słynny konkurs fotograficzny „World Press Photo”*, 3 czerwca 2013, <http://przyslona.com/slanny-konkurs-fotograficzny-world-press-photo>.

Krzysztof Niemiec. W 1981 roku Józef Czarniecki otrzymał drugą nagrodę („News Features”), w 1985 roku Leopold Dzikowski i Grzegorz Rogiński dostali drugą nagrodę („Arts and Entertainment Stories”), w 1986 roku Chris Niedenthal także otrzymał drugą nagrodę („People in the News”), natomiast Jan Morek został wyróżniony nagrodą „Honorable Mention” („Daily Life”). W 1987 roku Radosław Sikorski zajął pierwsze miejsce w kategorii „Spot News” za zdjęcie pokazujące afgańską rodzinę zamordowaną podczas bombardowania; w 1989 roku Edward Ettinger otrzymał drugą nagrodę („News Features”), w 1991 roku Witold Krassowski trzecią nagrodę („Daily Life Stories”), w 1997 roku Maciej Skawiński również trzecią nagrodę („General News Stories”). W 1998 roku Tomasz Gudzowaty zdobył pierwsze miejsce w kategorii „Nature” za fotografię *Pierwsza lekcja zabijania*, pokazującą dwa gepardy czyhające na małą gazelę. Rok później znowu Tomasz Gudzowaty zajął drugie miejsce („Nature”), aby w 2002 roku razem z Robertem Bogusławskim zostać uhonorowani pierwszą nagrodą w kategorii „Sports” za zdjęcie mnicha z klasztoru Shaolin trenującego kung-fu. W tym samym roku ci sami autorzy dostali drugą nagrodę w kategorii „Sports Stories”, natomiast Witold Krassowski otrzymał trzecią nagrodę w kategorii „Science & Technology”. Kolejno w 2005 i 2007 roku Judit Berekai i Tomasz Gudzowaty otrzymali trzecią nagrodę w kategorii „Sports Feature Stories”, z kolei pierwsze miejsce w kategorii „Arts and Entertainment” w 2007 roku przypadło Rafałowi Milachowi za fotoreportaż o emerytowanych artystach cyrkowych z Julinka. W roku 2008 było aż pięciu polskich laureatów: Justyna Mielnikiewicz i Kacper Kowalski zdobyli po drugiej nagrodzie, odpowiednio w kategoriach „People in the News stories” oraz „Arts

and Entertainment”, a trzecie miejsca zdobyli Wojciech Grzędziński („Spot News”), Tomasz Gudzowaty („Sports Features”) i Tomasz Wiech („Daily Life”). W 2010 roku druga nagroda przypadła Tomaszowi Gudzowatemu („Sports Features”), a trzecia Filipowi Ćwiekowi („People in the News”). W 2011 roku było trzech laureatów z Polski w poszczególnych kategoriach: Tomasz Lazar zajął drugie miejsce („People in the News”), a trzecie miejsce zdobyli Tomasz Gudzowaty i Anna Bedyńska („Staged Portret”). W roku 2014 drugie nagrody otrzymali Andrzej Zachwieja („Sport”), Maciej Nabradalik („Contemporary Issues”) oraz Kacper Kowalski („Nature”).

Regulamin konkursu World Press Photo nie ogranicza swobody wypowiedzi uczestników. Podstawowym wymogiem jest prawdziwość fotografii: nie wolno ingerować fotoreporterowi w ulepszanie obrazu, sceny mają być spontaniczne, a nie aranżowane, i zachwycać niezwykłością prezentowanych zdarzeń.

Spośród nagrodzonych na konkursie World Press Photo skupimy się wyłącznie na tych autorach, których fotografie zostały uhonorowane pierwszą nagrodą, a więc Zygmuncie Wdowińskim (1957), Stanisławie Jakubowskim (1969), Radosławie Sikorskim (1987), Tomaszu Gudzowatym (1998), Robertcie Bogusławskim i Tomaszu Gudzowatym (2002) oraz Rafale Milachu (2007).

Zegarmistrz z Sarajewa **Zygmunta Wdowińskiego**

Czarno-biała fotografia *Zegarmistrz z Sarajewa* Zygmunta Wdowińskiego przedstawia zegarmistrza przy jego warsztacie pracy. Na pierwszy plan wysuwa się

postać starzejącego się rzemieślnika o pomarszczonej twarzy, który spogląda zmęczonym okiem, uzbrojonym w lupę zegarmistrzowską, w obiektyw aparatu fotograficznego⁹⁴ (zdjęcie to przypomina jednookiego szewca z dzieła Tadeusza Makowskiego o tym samym tytule z 1930 roku). Tło stanowi wypełniona zegarkami ściana, zdradzająca profesję bohatera. Fotograf uchwycił moment, gdy zegarmistrz na ułamek sekundy odrywa się od pracy nad trzymanym w rękach naprawianym zegarkiem. To, co przyciąga uwagę widza, to lupa zegarmistrzowska, która deformuje twarz i nadaje jej charakter surrealistyczny. Nie byłoby w tym zdjęciu nic szczególnego, gdyby nie to zniekształcenie, odsyłające do malarzy flamandzkich XVI wieku, między innymi Hieronima Boscha i Pietera Bruegela, u których prostota i wyrazistość kompozycji przemawiają do odbiorców, prowadząc do głębszej refleksji. Wszystkie elementy (zegarki na ścianie, swoisty bałagan wokół zegarmistrza) zaprezentowane ze szczegółami w fotografii są potrzebne, podkreślają naturę zajętego człowieka, pokazują go takim, jaki jest w swej istocie naprawdę, pochłoniętego pracą, która jest dla niego najważniejsza.

***Wyrwani śmierci* Stanisława Jakubowskiego –
fotoreportaż z akcji ratunkowej
z 23 lipca 1969 roku po zawale
w kopalni General Zawadzki**

Na fotoreportaż *Wyrwani śmierci* Stanisława Jakubowskiego składa się osiem fotografii: pierwsza ukazuje radość kobiety na widok ocalałego z katastrofy męża:

⁹⁴ Por. Stanisław Peters, *Pojęcie i zakres fotografii prasowej*, „Prasa Współczesna i Dawna”, 1958, nr 2, s. 90.

bierze go w ramiona, jej oczy promieniają szczęściem, spoglądają na niewidoczną dla widza twarz ukochanego, ale punktem, który naprawdę przyciąga tu uwagę, jest wzrok młodego mężczyzny, ukazanego w centralnym miejscu fotografii, stojącego tuż za uradowaną kobietą. Jego oczy są zaniepokojone, pytające o dalsze wiadomości o poszkodowanych, mówiące o obawach – zapewne – o losy ojca górnika. Dynamiki tej fotografii nadaje nerwowy tłum ludzi w tle, podsycający ciekawość odbiorcy do oglądania dalszych obrazów.

Na drugiej fotografii widać ocalałego górnika z uniesioną do góry w geście triumfu ręką, wyprowadzanego z szybu przez dwóch również dumnych ze swej pracy i szczęśliwych ratowników. Mimo że ocalały górnik ma oczy zasłonięte ciemnymi okularami, widać promieniejącą radością postać. W tle betonowy taras, na którym stoją przerażeni ludzie. To nie przypadkowi gapie, ale rodziny tych, którzy zostali pod ziemią, oczekujące z niecierpliwością na pojawienie się następnych górników. Wzrok odbiorcy idzie za uniesioną do góry ręką górnika z pierwszego planu. Ta ręka wskazuje na rzucającą się w oczy głowę zatroskanej kobiety, podtrzymującą swą dłońią twarz jak Chrystus frasośliwy. Strapiona nieszczęściem niewiasta wierzy zapewne, że wszyscy zasypiani górnicy zostaną uratowani. Kompozycja pionowa fotografii podkreśla triumf nad tragedią, uratowany górnik mimo zmęczenia porusza się dynamicznie, przyjął pozę zwycięzcy – jak Nike z Samotraki. Górnik swą nieustraszoną postawą daje nadzieję oczekującym ludziom na pomyślne dalsze wiadomości albo – niemal jak Chrystus Zmartwychwstały „wyrwany śmierci” – jest uosobieniem powrotu do życia. Przypomina postać Chrystusa Zmartwychwstałego z arrasów watykańskich,

zaprojektowanego przez Rafaela, na którym widać postać radosnego Jezusa, błogosławiącego wzniesioną ręką, z dłonią o widocznym śladzie przebicia gwoździem, wychodzącego z czerni skalnego grobu⁹⁵.

Trzecie zdjęcie to zbliżenie ludzi widocznych na wcześniejszej fotografii. Stoją na tarasie, radują się i witają ocalałych górników. Jest ono łącznikiem wszystkich fotografii, elementem wspierającym historię opowiadaną obrazami, tłem nadającym atmosferę oczekiwania i radości, podobnie jak zdjęcie czwarte, które przynosi odbiorcę w miejsce zawału: opadnięty osadnik z wodą. Widoczny ogromny lej, jak po bombie, wzmacnia napięcie i pokazuje rozmiar niebezpieczeństwa. Rozmiar ten podkreślony jest widokiem zerwanych torów kolejowych oraz porozrzucanymi po lustrze wody podkładami kolejowymi i spieszącymi na ratunek mężczyznami.

Zdjęcia piąte i szóste uzupełniają pokazywaną historię i pozwalają odbiorcy wejść w położenie oczekujących, zrozumieć ich niepokój wypisany na twarzach i ogromną bezradność. Oczekiwanie rodzin na ocalenie górników jest wymowne. Na zdjęciu piątym uwagę przyciąga chłopiec, który przed momentem zsiadł z roweru i pytającym wzrokiem daje znać, że też jest zaniepokojony tym, co się wydarzyło. W tle silny mężczyzna usiadł na drezinie ze spuszczoną głową, jakby tracił nadzieję, nerwowe gesty widać w zacieraniu dłoni, które zdradzają jego irytację. Obok stoją mężczyźni, wzrok każdego z nich idzie w innym kierunku. Fotograf pokazał tym ujęciem, że w miejscu tej tragedii dzieje się coś zaskakującego i strasznego, co przyciąga uwagę, ale on tego inaczej pokazać nie

⁹⁵ Por. Jolanta Wyleżyńska, *Zmartwychwstanie na arrasie ze zbiorów watykańskich*, „Niedziela”, 2003, nr 16.

może, jak tylko zachowaniem prezentowanych postaci, która każda zainteresowana jest czym innym. Na szóstym zdjęciu znowu widoczny jest tłum zatroskanych ludzi przed bramą kopalni. Kilkunastoletni chłopiec, ustawiony w centralnym miejscu zdjęcia, obgryza ze zniecierpliwienia paznokcie. To zniecierpliwienie udziela się widzowi. Dalej osłupiała kobieta z dzieckiem na rękę czeka na finał zdarzenia.

Na siódmym zdjęciu ratownik po zakończonej akcji triumfuje z odniesionego zwycięstwa, uśmiechnięta twarz mówi o sukcesie. Zdjęcie, zamykające całość fotoreportażu, pokazuje ostatnią zapewne osobę uratowaną z kopalni. Górnik wyskakuje z windy zamontowanej na wieży wiertniczej, brudny, podtrzymywany przez kolegę ratownika przejętego całą sytuacją, ale radosnego ze szczęśliwego zakończenia akcji⁹⁶. Osiem zdjęć, układających się w ciąg historii pokazanej w fotoreportażu, prezentuje tragedię sytuacji, ból ludzi oczekujących na finał, a przede wszystkim mówi o niebezpieczeństwie, jakie grozi każdego dnia ludziom zatrudnionym w górnictwie.

Afgańska rodzina zamordowana podczas bombardowania Radosława Sikorskiego

W roku 1987 Radosław Sikorski przebywał w Heracie, zachodniej prowincji Afganistanu, będącej obszarem aktywnych walk partyzanckich, gdzie próbował swych sił jako dziennikarz. Udało mu się zarejestrować

⁹⁶ Akcja zakończyła się sukcesem. Por. Przemysław Semczuk, *Historia: W Chile uratowano 33, u nas aż 79 górników*, „Newsweek”, 27 października 2010, <http://polska.newsweek.pl/historia--w-chile-uratowano-33--u-nas-az-79-gornikow,67059,1,1.html>.

moment odnalezienia w odgruzowanym domu ciał matki z dziećmi, które są centralnym punktem fotografii. Postaci siedzą obok siebie, wznoszą jakby w modlitwie ręce do góry. Osoby te zastygły jak posągi, śmierć zastała je w najmniej oczekiwanym momencie i tak zachowały swe naturalne ułożenie. Fotografia mówi o tragedii cywilnych, niewinnych ludzi, którzy zapewne wierzyli w uratowanie życia. Niestety nie udało się im przeżyć. Nie byłoby w tym ujęciu nic szczególnego, gdyby nie fakt, że od razu nasuwają się tu skojarzenia z odkrytymi w Pompejach i Herkulanum ofiarami wybuchu wulkanu z sierpnia 79 roku. Kompozycja zdjęcia jest klasyczna, zachowane są proporcje, centralnym punktem są odgruzowane postaci, równowagi dopełniają dwaj Afgańczycy z ekipy ratowniczej z lewej i z prawej strony obrazu. Jednak w zdumienie wprawia obserwatora sam fakt naturalności zachowanych ciał, szczególnie ich pozycja siedząca i zastygłe w gestach modlitwy.

Pierwsza lekcja zabijania
Tomasza Gudzwatego

Na fotografii *Pierwsza lekcja zabijania* Tomasza Gudzwatego widać dwa gepardy z małą gazelą. Pierwsze skojarzenie, jakie nasuwa informacja wizualna, to niewinna zabawa zwierząt, które nawet kierują do siebie przyjazne gesty (głaskanie), ale tak naprawdę wiadomo, że to tylko gra pozorów, o którą nikt by zwierząt nie podejrzewał. Zabawa taka nie zapowiada podstępnych zapędów gepardów. Wyłącznie dzięki tytułowi odbiorca dowiaduje się, że jest to pierwszy akt tragedii, na co wskazuje przedstawiony po lewej stronie obrazu osobnik, który wybrał

za obiekt nauki zabijania mała gazelę. Trzyma ją za zad lewą łapą, naśladuje go młodszy z prawej strony. Nagrodzona praca nie zapowiada wpisanej w tytule tragedii – zabójstwa gazeli „w celach konsumpcyjnych”. Można by nawet przypuszczać, że fotograf utrwalił niewinną zabawę zwierząt. Gdyby nie tytuł, moglibyśmy pomyśleć, że to akt miłości w naturze.

Nagroda przyznana temu zdjęciu może budzić kontrowersje, gdyż nieopatrzona tytułem, wyizolowana z całego cyklu zdjęć, budzi sprzeczne emocje: albo jest się za aktem miłości, albo aktem nienawiści, a powinno być to określone jednoznacznie, czego oczekujemy od informacji wizualnej płynącej z fotografii dziennikarskiej. Symetria kompozycji kieruje uwagę widza na ofiarę – umieszczoną w punkcie centralnym gazelę skazaną na śmierć. Trawestacja tytułu tej fotografii nawiązuje do cyklu „lekcji anatomii” w obrazach mistrzów holenderskich okresu renesansu, do których zalicza się *Lekcję anatomii doktora Sebastiaena Egbertsa Aerta Pietersza* z 1603 roku, *Lekcję anatomii doktora Sebastiaena Egbertsa Nicolaesa Eliaszoona Pickenoya* z 1619 roku, następnie *Lekcję anatomii doktora Willema van der Meer* autorstwa Pietera van Mierevelta z 1620 roku i wreszcie najbardziej znaną *Lekcję anatomii doktora Tulpa* Rembrandta z 1632 roku czy także tego samego artysty *Lekcję anatomii doktora Deymona* z 1656 roku⁹⁷. Lekcja w tym znaczeniu to zespół czynności, działanie edukacyjne, pokaz połączony z powtórką, z kolei demonstracja czegoś wskazuje na to, że ma się coś

⁹⁷ Por. Katarzyna Wilemska, Małgorzata Kidzińska, Marek Kucharzewski, *Lekcja anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „Annales Academiae Medicae Silesiensis”, 2011, nr 3 (65), s. 71–76.

dziać. Tu na fotografii jest monotonia, nie czuje się napięcia sytuacji, więc lekcja okazuje się nieudana i stracona, nieprzynosząca efektów, których na nagrodzonej fotografii nie widać.

Mnich z klasztoru Shaolin

Roberta Bogusławskiego i Tomasza Gudzowatego

Centrum obrazu Roberta Bogusławskiego i Tomasza Gudzowatego, na którym skupia się uwaga widza, stanowi postać mnicha buddyjskiego, który odznacza się niezwykłą umiejętnością poruszania się bez asekuracji po powierzchniach pionowych. Tajemnica tkwi w szybkości przemieszczania się i rozłożeniu ciężkości ciała. Sceptycy i ignoranci uznaliby ten obraz za odwrócony – niepoprawnie przedstawiony. Zaakcentowanie ostrością postaci mnicha jest znaczące w stosunku do nieostrego krajobrazu w tle. Z informacji płynie jasna wiadomość o sprawności fizycznej mnichów klasztoru Shaolin, sugerująca odbiorcy, by przypominał sobie lub – gdy nic o nich nie wie – czegoś więcej dowiedział się o ich historii i zwyczajach.

Jury konkursu World Press Photo zapewne doceniło szybkość reakcji autorów fotografii, którzy potrafili utrwalić trwający ułamki sekund spacer po ścianie, który dla zwykłego zjadacza chleba jest naprawdę czymś niezwykłym i świadczy o nadprzyrodzonych zdolnościach. Takie zaprezentowanie postaci nasuwa skojarzenia z obrazami Jacopo Tintoretta *Wesele Bachusa i Ariadny*, *Walka Anioła Michała z szatanem* czy *Cud św. Marka*, w których Tintoretto stosował – mimo realistycznych konkretności – nietypowy układ kompozycyjny, przedstawiający wybranych bohaterów

w nieprawdopodobnych i nadnaturalnych pozach, unoszących się nad ziemią⁹⁸.

Fotoreportaż o emerytowanych artystach cyrkowych z Julinka Rafała Milacha

Fotoreportaż Rafała Milacha to dziewięć fotografii, na których widać emerytowanych pracowników cyrku, przebranych w stroje z okresu świetności nie tylko tej firmy, ale i samych bohaterów fotoreportażu. Mężczyźni w podeszłym wieku w strojach duszka, kłowna w kapeluszu meksykańskim, baletnicy, prestidigitatora wyglądają groteskowo na tle zrujnowanych pomieszczeń cyrku i swoich pokoi, w których mieszkają. Jednakże zdjęcia te są krzykiem rozpaczy, dramatem ludzi, którzy kiedyś dostarczali radości innym, byli w świetle jupiterów, w centrum areny, oklaskiwani za sprawność fizyczną, a dziś są zapomniani i upodleni, mieszkają w otoczeniu cyrkowych rekwizytów, przypominających tylko okres przeszłości. Spojrzenia tych ludzi są pogodne, świadczą – mimo dramatu, jaki przeżywają (brak godziwych warunków do życia na emeryturze) – o ich pogodzie ducha i dobrym nastawieniu do świata. Zasłonięta kurtyna na przedostatniej fotografii, pusta widownia i arena na ostatnim zdjęciu mówią o końcu przedstawienia. Artyści przebierają się dla fotoreportera i dla siebie, gdyż żyją wspomnieniami młodości, które pozwalają im przetrwać trudny okres starości. Obrazy te nie odbierają im godności, ocalają ją raczej i wywołują współczucie, przypominają portrety malarzy renesansowych, między innymi

⁹⁸ Por. Waldemar Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 4, Warszawa: Wydawnictwo Nobilis, 2010.

Giovanniego Belliniego oraz Antonello da Messina, których modele pokazani są w świetle akcentującym i wydobywającym każdy rys, ich oczy patrzą nieruchomo, ale odważnie przed siebie, natomiast odzienie świadczy o umiarkowanym dostatku⁹⁹.

Statyczność pozowanych zdjęć budzi pewne wątpliwości co do słuszności nagradzania ich jako fotoreportażu. To fotografie w stylu *tableau*, określanych także jako „inscenizowane”, z odpowiednim doбором rekwizytów, a pokazywane na nich osoby i przedmioty, jak również ustawienie aparatu, wpisują się w przeżywaną koncepcję artystyczną¹⁰⁰. Ujęcia takie wbrew pozorom wzmacniają wymowę zdjęć. Emerytowani artyści cyrkowej areny nie mogą być pokazani podczas pracy, gdyż cyrk w Julinku już nie istnieje. Akcją tego fotoreportażu jest tylko bezruch aktorów, przebijających się w swe dawne stroje i rekwizyty. W ten sposób podwojona została dramaturgia wymowy fotografii. Statyczni aktorzy, nikomu niepotrzebni, zmęczeni, schorowani, teraz tylko mogą prezentować stroje, podczas gdy kiedyś bawili publiczność.

Nagrodzone pierwszą nagrodą w konkursie World Press Photo prace polskich fotoreporterów reprezentują różne kategorie, dotyczą – każda – innego tematu. Pokazują sytuacje, które były ważne nie tylko dla samych autorów, ale i dla prezentowanych postaci, a fotoreporterzy uwiecznili je, naciskając migawkę aparatu w odpowiednim momencie, tym szczególnym, wyjątkowym, by odzwierciedlić zdarzenia tak, jak one

⁹⁹ Por. Michael Levey, *Od Giotta do Cézanne’a. Zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego*, dz. cyt., s. 56–62.

¹⁰⁰ Por. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Kraków: Universitas, 2010, s. 8.

przebiegały, a postacie wyglądały i się zachowywały. Sytuacje, które okazały się dla fotoreporterów czymś niezwykle, okazują się także niespodzianką dla odbiorców, są niepowtarzalne, autentyczne, zawierają prawdę o bohaterach, wzruszają, odtwarzają obrazy i sytuacje, które mogłyby się wydawać nierzeczywiste. Zaprezentowane obrazy trafiają do wyobraźni widza dzięki sile ekspresji, ukazują istotę pokazywanych problemów, trafiają ujęciem w sedno sprawy, dzięki czemu wyzwalały mechanizmy interpretacyjne. Ich niezwykłość polega także na tym, że bez dodatkowych wyjaśnień, podpisów pod fotografiami pokazują zdarzenia i ludzi w różnych sytuacjach, dostarczają w subtelny sposób informacji o nich, wzbogacając widza o nowe przeżycia, archiwizują i jednocześnie „uhistoryczniają rzeczywistość”¹⁰¹. Fotografie te są jej zwierciadłem i mimo że tylko pokazują fragmenty danej rzeczywistości, to nadają jej status wyjątkowego symbolu¹⁰², nad którym każdy odbiorca może i ma czas się zastanowić. Tym samym przewyższają one filmowy, ruchomy przekaz dokumentalny, traktujący dany problem szeroko, panoramicznie, a nie wąsko i głęboko jak właśnie fotografia, skupiająca się na wyjątkowych szczegółach dostrzeżonych przez mistrza. Dzięki temu jest ona, mimo pozornego umasowienia, sztuką elitarną.

¹⁰¹ Termin zapożyczony od Georges’a Didi-Hubermana i użyty w kontekście omawiania fotografii z Auschwitz w jego książce *Obrazy mimo wszystko*. Zob. Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Kraków: Universitas, 2008, s. 188–226.

¹⁰² Por. Mary Warner Marien, *100 idei, które zmieniły fotografię*, dz. cyt., s. 179.

Rozdział 4

Między dokumentem a sztuką, czyli mistrzostwo paradoksu, refleksu i kontrastu

Z chwilą pojawienia się fotografii zaczęły wzrastać – jak powszechnie wiadomo – obawy artystów malarzy o zachowanie pozycji na rynku, o docenienie ich pracy, nie zawsze tak wiernie oddającej rzeczywistość, jak prezentuje ją fotografia¹. Sztuka malarska była elitarna nie tylko dla jej twórców, ale także dla odbiorców. Nie każdego było stać na portret, nie każdy mógł zamówić lub nabyć ulubiony pejzaż, nie mówiąc o tym, że nie każdy był w stanie takie dzieło stworzyć sam. Potrzebny do tego był bez wątpienia talent. Sam sprzęt (pędzle, sztalugi, blejtramy, płótna, akwarele, pastele, tempery, ołówki, szkicowniki) nie wystarczał.

Zanim fotografia stała się tak popularna jak obecnie², nie każdy mógł też fotografować. Ograniczeniem były finanse. Jednakże z czasem (na przestrzeni lat) aparat fotograficzny stał się tak powszechny, że cena jego znacznie spadła, nie mówiąc o tym, że po blisko dwustu latach od wynalezienia aparatu

¹ Por. Dominic McIver Lopes, *Należyta ocena*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas, 2013, s. 255–256. Por. także Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007, s. 35.

² Mateusz Halawa, Paulina Wróbel (red.), *Bauman o popkulturze*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008, s. 164–168.

fotograficznego każdy, kto jest właścicielem telefonu komórkowego, tabletu czy smartfona ma aparat wmontowany w tych urządzeniach i może nimi robić bardzo dobrej jakości zdjęcia, a potem nawet zwyciężać w konkursach fotograficznych.

Aparat fotograficzny i fotografowanie stały się elementem kultury. Aparat zaczął towarzyszyć każdemu podczas uroczystości rodzinnych, państwowych, a przede wszystkim turystom w ich dalszych i bliższych wyprawach. Zwykli ludzie, niekoniecznie obdarzeni talentem fotograficznym, zaczęli utrzymywać samodzielnie szczegóły ze swojego życia, a dla podkreślenia wagi uroczystości (komunia, ślub, wręczenie dyplomu, odznaczenia państwowego, pogrzeb) wynajmować profesjonalistę.

Talent w uchwyceniu podobieństwa zdarzenia czy postaci biorących w nim udział nie ma obecnie aż takiego znaczenia jak wcześniej, czyli w czasach – nazwijmy to – malarskiej reprodukcji rzeczywistości. Utrwalanie i archiwizowanie przez każdego stało się powszechne tak bardzo, że zatarły się różnice w sztuce obrazowania. Ważne zaczęło być to, by rejestrować mijający czas, utrzymywać historie i ludzi w pamięci. Fotografia – szczególnie dziennikarska – stała się sama w sobie wartością godną tego, by o nią zabiegać, ale nie musiała i nie musi pokazywać piękna, ale przede wszystkim prawdę. Prawda o rzeczywistości zaskakuje często samych fotoreporterów, nie tylko odbiorców. Każdy z fotoreporterów chce zarejestrować coś niezwykłego, pokazać rzeczywistość w sposób niepospolity. Ale na czym owa niezwykłość ma polegać, gdy wszystko wydaje się znane i trudno obecnie kogoś czymś nowym zaskoczyć?

Fotografia stała się medium będącym formą ekspresji artystycznej, nośnikiem idei na równi z malarstwem,

a jak zauważa Charlotte Cotton, „wielu fotografów pragnie, by na ich dzieła spoglądano przez pryzmat kryteriów artystycznych”³. Czy to możliwe w fotografii dziennikarskiej, której wartość w pierwszej kolejności stanowi prawda ikoniczna, a dopiero potem kompozycja i wszelkiego rodzaju ujęcia, które świadczą o artyzmie i estetyce wykonanych zdjęć? Wiadomo przecież, że tym bardziej wartościowa jest fotografia prasowa, im mniej ma wspólnego z aranżacją, sztuczną prezentowanym światem, gdy jest realna jak wszystko, co otacza odbiorcę. Nie zawsze odbiorca umie się odnaleźć w wycinku tej rzeczywistości, jaką widać na zdjęciu, ale dzięki pokazanej historii może dostrzec zjawiska, których wcześniej nie zauważał.

Mistrzowie paradoksu

Fotoreporterzy rywalizują ze sobą w realizacji pomysłów. Każdy chciałby zaprezentować świat tak, jak go widzi, ale nie każdemu jest to dane. Czy pokazywanie rzeczywistości w sposób jak najbardziej realistyczny, z zachowaniem wszelkich zasad autentyzmu, bez przekłamań, jest możliwe?

Zmiana perspektywy prowadzi do zmiany percepcji fotografii dziennikarskiej, wywołuje reakcje ambiwalentne u odbiorcy, który zaczyna się zastanawiać, czy to, co widzi na nich, faktycznie jest informacją o czymś, prawdą, czy może jest manipulacją, grą z widzami, iluzją, obrazem, który z rzeczywistością nie ma nic wspólnego. Kuba Dąbrowski uważa, że „kiedyś

³ Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Kraków: Universitas, 2010, s. 7.

fotograf był po prostu oczyma widza w miejscu, w którym ten nie mógł się znaleźć. Dziś jest trudniej, większość świata widzieliśmy na zdjęciach i w filmach, ciężko o świeżość i zaskoczenie”⁴.

Są jednak fotoreporterzy, którzy swą pomysłowością zaskakują, a nawet wprawiają odbiorcę w zakłopotanie. Do takich należy między innymi Kacper Kowalski, nagrodzony wyróżnieniem „National Geographic” w 2007 roku i dwukrotnie nagrodą World Press Photo w 2009 i 2012 roku, który świeżością ujmowania oraz obrazowania świata może wprawić odbiorcę w osłupienie. To bowiem rzeczywistość pokazana z wysokości ponad tysiąca metrów nad ziemią, z paralotni lub z wiatrakowca.

Fotografie Kacpra Kowalskiego na pierwszy rzut oka przypominają dzieła abstrakcjonistów – oderwane od konkretnego świata przedmiotów wydają się nawet dziwne, mimo że fotografowane obiekty są znane⁵. Widać na nich proste linie, wszelkiego rodzaju plamy barw przedstawiające różne bryły i formy geometryczne, niejednolite konstrukcje⁶. Prace te przywołują na myśl dobrze zorientowanemu odbiorcy także dzieła impresjonistów, w których ukazane są pozornie tylko oddalające się momenty życia, umykające chwile⁷, dzięki zastosowaniu metody dywizjonizmu (nakładania na siebie plam czystego koloru tak, by z pewnej odległości zlewały się i tworzyły barwy

⁴ Kuba Dąbrowski, *Fotolotnia*, „Polityka”, 2014, nr 23, s. 121.

⁵ Por. rozdział pierwszy tej książki o teorii Barbary Savedoff na temat oceny fotografii.

⁶ Krystyna Zwolińska, Zaslav Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974, s. 13–14.

⁷ Tamże, s. 139–140.

uzupełniające) lub pointyilizmu (punktowanie pędzlem płótna)⁸.

Ogromną rolę odgrywają w fotografiach Kacpra Kowalskiego doznania wzrokowe. Przywołany wcześniej Kuba Dąbrowski, omawiając jego twórczość, zauważa, że do bardzo wielu ujęć odbiorcy się po prostu przyzwyczaili, znane są większości obrazy z katastrof i kataklizmów, widoki ludzi na dachach swoich domów w czasie powodzi, oczekujących na ratunek. Jak pisze Dąbrowski: „Wszystkie te obrazy znamy jako konsumenci mediów, jesteśmy na nie wręcz uodpornieni. W lotniczych kadrach Kowalskiego widać skalę zniszczeń, ale przede wszystkim układają się one w abstrakcyjne formy. Często przez chwilę trzeba się zastanowić nad tym, co w ogóle na nich jest, a gdy informacja dociera do mózgu, zdjęcia robią piorunujące wrażenie”⁹. Zaskakują prawdziwością, a przede wszystkim prostotą, przez co stają się niezwykle.

Zdjęcia Kacpra Kowalskiego pokazują rzeczywistość z odpowiedniej wysokości, pod kątem dziewięćdziesięciu stopni, co nadaje im tajemniczości i zmusza odbiorcę do zastanowienia się nad tym, co na nich widać, co tak naprawdę przedstawiają, wreszcie, czy są realne. Niektóre wymuszają nawet pytanie, czy wszystko dokoła jest tak brzydkie, gdy widzi się te agresywne kolory i bardzo dziwne kształty. Dopiero gdy dotrze do widza, że jest to fotografia przedstawiająca na przykład nieużytki w Gdańsku (2011), suwnicę w porcie w Gdyni (2013), kopalnię węgla brunatnego w Bełchatowie (2009), trójmiejski park krajobrazowy (2010) albo zalaną zwirownię w okolicach Sandomierza

⁸ Tamże, s. 89.

⁹ Kuba Dąbrowski, *Fotolotnia*, dz. cyt., s. 121.

w czasie powodzi (2010)¹⁰, zda on sobie sprawę z tego, że taki jest ten świat – z jednej strony mało estetyczny, nawet odrażający, z drugiej uporządkowany i symetryczny, cudowny, fascynujący.

Kacper Kowalski, z wykształcenia architekt, sam przyznaje, że został zainspirowany do pracy nad swoimi fotografiami teorią Katarzyny Kobro, która mówiła o architekturze, że „to konstrukcja przestrzenna, przeznaczona do odbierania w ruchu musi działać pod różnymi kątami widzenia, jej geometria ma pracować. Zorientowałem się, że ta logika przekłada się na cały świat, że z pewnego punktu widzenia wszystko jest geometrią, rysunkiem”¹¹. I tak faktycznie wygląda świat rejestrowany przez Kowalskiego w jego ujęciach, które przypominają twórczość Christiana Schada, czołowego przedstawiciela niemieckiej „Nowej Rzeczywistości” w malarstwie. Naświetlał on na filmie fotograficznym rozmieszczone w bezładzie różne przedmioty (podarte bilety, recepty, szmaty), z czego powstawały tak zwane schadografy, jak określił je dadaista Tristan Tzara¹². Są to obrazy przedstawiające jakby widziane z góry, abstrakcyjne, nieregularne kształty, pasy, linie.

W pracach Kacpra Kowalskiego nie ma aranżacji, udawania, ustawiania czegokolwiek, wymuszonych pozycji. Na fotografii, na której widoczny jest przeładunek węgla kamiennego w porcie Gdynia (2013)¹³,

¹⁰ Wszystkie fotografie zaprezentowane są w „Polityce”, 2014, nr 23, s. 117–121.

¹¹ Kuba Dąbrowski, *Fotolotnia*, dz. cyt., s. 120.

¹² Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. Inez Baturo, Bielsko-Biała: Baturo Grafis Projekt, 2005, s. 393, 394.

¹³ Renata Gluza (red.), *Grand Press Photo 2013*, Poznań: Press, 2013, s. 62.

czarne, ogromnych rozmiarów plamy, przypominające raczej dobrze odżywionego kreta, umieszczone nad biało-czarnymi prostokątami, usypiają czujność odbiorcy, któremu nawet do głowy w pierwszej chwili nie przyjdzie, że to obraz ciężkiej – pełnej ruchu i dynamiki – pracy. Inna fotografia, przedstawiająca zimowy widok cmentarza w Gdyni przy ul. Spokojnej (2013)¹⁴, sprawia wrażenie poukładanych równo obok siebie małych ozdobnych pudełeczek, a może ciasteczek albo cukierków w bombonierce. Prawda zdjęcia i zaskakujący efekt – gdy odbiorca odgadnie tajemnicę przesłania fotografii – są zgoła odmienne. Podobne skojarzenia, inne od rzeczywistych, może nasuwać zdjęcie *Krajobraz po festiwalu Heineken Open'er*¹⁵. Krzyż na tle zielonej łąki sugeruje religijną, pełną refleksji i zadumy interpretację, a to tylko teren lotniska Gdynia Babie Doły, który posłużył za pole namiotowe dla uczestników imprezy muzycznej (pełno na nim porozrzucanych śmieci, widoczne są daszki przenośnych toalet).

Na fotografiach Kowalskiego w oczy odbiorcy rzucają się szerokie lub wygięte pasy albo prostokątne płaszczyzny. Cała projekcja jest naturalna, układy są proste i symetryczne. Przestrzeń pokazana przez fotografa pozbawiona jest jakichkolwiek akcentów dominujących, wszystko jest proporcjonalne, potrzebne, nie nie krzyczy pretensjonalnością, każdy element uzupełnia się wzajemnie, ujęcia zachowują symetryczną kompozycję w swym realnym wyglądzie. Fotografie Kacpra Kowalskiego to nie widoki i pejzaże, ale historie miejsc, w które są wpisane dzieje działalności człowieka, jego zabaw lub tragedii.

¹⁴ Tamże, s. 30.

¹⁵ Tamże, s. 65.

Kacper Kowalski nie jest odosobniony w fotografowaniu z paralotni. Z podobnej metody korzystają także Dariusz Bógdał, który utrwalił między innymi korty tenisowe w Płocku (2012)¹⁶, oraz Jerzy Gumowski, fotoreporter „Gazety Wyborczej”, autor albumu fotograficznego *Polska z nieba*, wielokrotny laureat nagród w Konkursie Polskiej Fotografii Prasowej¹⁷. Dariusz Bógdał intensywnymi, ceglastymi plamami na równych, białych prostokątnych liniach zaprezentował jakby uporządkowane logicznie wykresy geometryczne, które okazują się być boiskiem do gry w tenisa. Jerzy Gumowski zaś pokazał łąchy piachu na Wiśle i Narwi, które wydają się obrazami preparatów mikroskopowych.

W podobnym stylu wykonane jest zdjęcie *Jesienne drzewo z lotu ptaka* (2007) autorstwa Marcina Bieleckiego, nagrodzone w kategorii „Przyroda” drugą nagrodą na konkursie Grand Press Photo 2008. Przypomina ono obraz impresjonistyczny wykonany techniką pointylizmu. Żółte plamki na tle zielonej łąki to równomiernie opadające liście. Efektu dodaje ich symetryczne rozproszenie dzięki silnemu powiewowi wiatru, który sztucznie został wywołany śmigłem helikoptera. Te kolorowe plamy pozwalają odbiorcy myśleć, że ma do czynienia z dziełem malarskim.

Z kolei w konwencji abstrakcji utrzymane jest zdjęcie *Gdyńska marina widziana z góry, z okien sterowca* (2007) autorstwa Barbary Ostrowskiej¹⁸. Sama

¹⁶ Tamże, s. 52.

¹⁷ Renata Gluza, Anna Mazur (red.), *Grand Press Photo 2008*, Poznań: Press, 2008, s. 115.

¹⁸ Tamże, s. 118. Barbara Ostrowska jest laureatką pierwszej nagrody w kategorii „Ludzie” w Konkursie Polskiej Fotografii Prasowej 2003 za fotoreportaż „Kochać i być”.

autorka tak komentuje tę fotografię: „zdjęcie wykonałam podczas jednego z lotów sterowcem. (...) To wspaniała okazja, żeby zobaczyć swoje rodzinne miasto z nowej perspektywy. Zrobiłam mnóstwo zdjęć dokumentalnych, ale też starałam się zrobić ujęcia, które zaskakiwałyby swoją kompozycją, powodowałyby, że oglądający musi się zastanowić, co zdjęcie przedstawia. Tak było w właśnie w przypadku tej fotografii. Myślę, że na pierwszy rzut oka ta marina wygląda jak szkielet ryby lub jakiś magazyn z półkami”¹⁹. I tu Ostrowska się nie myli. Odbiorca ma prawo, w pierwszej chwili, tak właśnie odczytać tę fotografię. Po zastanowieniu jednak widzi, że to port jachtowy z równolegle rozłożonymi pirsami, przy których zacumowane są małe łodzie, żaglówki i jachty.

Konkretyzacja widzianego obrazu następuje w świadomości odbiorcy na zasadzie skojarzenia ze znanymi mu już wcześniej kształtami czy elementami otoczenia. Podczas percepcji dochodzi jednak do paradoksu – zaskakującego finału. Widz został wprowadzony w błąd, ponieważ w rzeczywistości nie ogląda tego, czego się spodziewał i z czym wcześniej skojarzył temat, lecz widzi nieoczekiwaną prawdę, daleką od pierwotnych konotacji. To swoista zabawa obrazem typowa dla fotofelietonu, którego cechą do tej pory było połączenie informacji słownej z obrazową. Tekst pisany dołączony do fotografii tłumaczył odbiorcom nie tylko, co widzą na fotografii, ale również dlaczego widzą dane zjawisko i co powinno się z obrazem kojarzyć. Dołączony do fotografii tekst nie tylko opisywał ją, ale był jej uzupełnieniem. Celny podpis potęgował efekt odbioru, był dodatkiem do informacji wizualnej

¹⁹ Tamże, s. 71.

zawierającej symbol lub przenośnię²⁰. Zastosowanie techniki fotografowania rzeczywistości z paralotni, sterowca, samolotu, helikoptera z odpowiedniej wysokości konwertuje sposób tworzenia fotofelietonu i przekazu informacji. Ujęcia rzeczywistości wykonane pod kątem dziewięćdziesięciu stopni zmieniają perspektywę tak nadawczą, jak i odbiorczą, dają większe możliwości zabawy obrazem i w konsekwencji jego percepcji, a przede wszystkim wzmagają przekaz informacji wizualnej bez używania nadmiaru słów, zawartych w legendzie, bez której przesłanie fotografii nie byłoby zrozumiałe.

Najważniejszą cechą obrazu jest przekazanie jak największej ilości informacji o pokazywanym świecie bez używania słów i wywołanie obrazem odpowiednich reakcji u odbiorcy. Paradoks w fotofelietonie wypiera słowo i jest dowodem na to, że wzmacnia zabawę, wyzwala pokłady intelektualne, zmusza odbiorcę do wyławiania z obrazu pointy, na którą wcześniej wskazywał podpis. Teraz pointa nasuwa się sama po wnikliwym przyjrzeniu się fotografii. W tym wypadku samym podpisem są tytuły, będące także ich dosłownym opisem, ale jednocześnie zachętą do tego, by odbiorca konfrontował własne spostrzeżenia z tym, co naprawdę widzi na obrazie. Prawidłowe odczytanie jest nie tylko zaskoczeniem, ale i elementem zabawy, który jest charakterystyczny dla fotofelietonu.

Odejście od typowych form stosowanych w fotografii dziennikarskiej i dokumentalnej, jakim jest pokazywanie rzeczywistości pod kątem dziewięć-

²⁰ Por. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Ewa Nowińska, Krzysztof Groń, Waldemar Sosnowski, *Fotografia dziennikarska. Teoria, praktyka, prawo*, Warszawa: Wydawnictwo Poltext, 2011, s. 27.

dziesięciu stopni z dużej wysokości, daje większe możliwości interpretacyjne, wskazuje także na to, że obraz fotograficzny nie musi być od razu jednoznaczny w przekazie. Gdy nasuwa więcej rozwiązań, staje się bardziej wartościowy, jak dzieło artystyczne, które zawiera podteksty i może mieć wiele odczytań, mimo zastosowania przez autora minimum środków artystycznych w fotografii. Zdjęcia Kacpra Kowalskiego, Marcina Bieleckiego, Barbary Ostrowskiej, Dariusza Bógdała czy Jerzego Gumowskiego, idąc w parze z osiągnięciami techniki, opowiadają historie różnych miejsc obrazem bez używania słów, a zaprezentowane w nich sytuacje intrygują w gruncie rzeczy prostymi ujęciami, które jednak zaskakują pięknem, a nawet humorem.

Fotografie Ostrowskiej, Bieleckiego, Gumowskiego i Kowalskiego charakteryzuje w całej tej dwuznaczności obrazu klarowność i neutralność postrzegania świata. Wszystko to za sprawą odległości, która sugeruje dystansowanie się od niego. Takie fotofelietony pełne paradoksów osadziłbym – w pewnym sensie – w stylu fotografii zwanym „deadpan”, spopularyzowanym w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, który charakteryzuje się przejrzystością i neutralną estetyką, wymagającą od autora²¹, by stanął – jak twierdzi Charlotte Cotton – „na zewnątrz subiektywnego świata hiperboli i uczuć. Obcowanie z tymi zdjęciami może wywoływać u odbiorcy rozmaite emocje, lecz «intencje autora» nie są w tym przypadku istotnym kryterium interpretacyjnym. Fotografia «deadpan» stanowi sposób na przełamanie ograniczeń wynikających z subiektywnego punktu widzenia i ukazanie

²¹ Por. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, dz. cyt., s. 81.

podskórnych, niedostrzegalnych dla jednostki sił, które rządzą naturą oraz światem stworzonym przez człowieka”²².

Estetyka „deadpan” określana bywa także mianem „stylu germańskiego” ze względu na pochodzenie jej czołowych przedstawicieli, wywodzących się z Kunstakademie w Düsseldorfie, skupionych wokół Bernda Bechera (1931–2007) i jego żony Hilli Becher (ur. 1934). Becherowie fotografowali zanikające budynki niemieckiej architektury przemysłowej z różnych punktów widzenia, wykorzystując do tego aparat wielkoformatowy. Nazwa „styl germański” nawiązuje także do kultury lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, zwanej „Neue Sachlichkeit” (Nowa Rzeczowość). Nazwy tej użył po raz pierwszy Gustav Hartlaub w 1924 roku w stosunku do koncepcji oglądowych (plastycznych), jednak szybko przeniknęła ona także do literatury²³. Do prekursorów stylu „deadpan” należą Albert Renger-Patzsch (1897–1966), August Sander (1876–1964), Erwin Blumenfeld (1897–1969)²⁴.

Za popularyzatora „deadpanu” uważany jest niemiecki fotograf, uczeń Bechera, Andreas Gursky, który zaznaczył się takimi pracami, jak widok roztaczający się z usytuowanej wysoko platformy i obejmujący krajobrazy fabryk, parkiety giełd papierów wartościowych, hoteli, stadionów. Popularyzatorem tej idei jest także Walter Niedermayr, który fotografując zabudowania z dużej odległości i wysokości, upodabnia je do

²² Tamże, s. 81.

²³ Por. Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1976, s. 234.

²⁴ Por. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, dz. cyt., s. 82.

zabawek lub makiet²⁵. W tym nurcie dopatrywałbym się więc korzeni twórczości między innymi Kowalskiego, Ostrowskiej czy Gumowskiego.

Z badań i obserwacji wynika, że zastosowanie z powodzeniem paradoksu w fotofelietonie możliwe jest – jak na razie – dzięki wykonaniu zdjęcia z pewnej wysokości. Jednakże fotografowanie z „lotu ptaka” było znane od dawna. Już z końcem lat pięćdziesiątych XIX wieku rozpoczęto próby robienia zdjęć w ten sposób. Za prekursora tej techniki uchodzi Nadar (właśc. Gaspard-Félix Tournachon), który w 1858 roku sfotografował panoramę Paryża z wysokości kosza latającego balonu, obsadzonego przez braci Goddard. Największe sukcesy odniósł Nadar w 1868 roku, kiedy utrwalił tą metodą Łuk Triumfalny i bulwary Paryża. Niemal równolegle z Nadarem w roku 1860 eksperymentował bostoński fotograf James Wallace Black, który wzbił się balonem na wysokość czterystu metrów i utrwalił panoramę Bostonu²⁶. Jak na tamte czasy był to ogromny wyczyn, budzący zachwyt nowymi możliwościami, jakie dał rozwój techniki. Jednakże wykonywanie zdjęć z pozycji kosza balonu czy sterowca nie znalazło większego zainteresowania w tamtym okresie. Wzrosło ono dopiero w XX wieku²⁷. Utrwalanie rzeczywistości „spojrzeniem z góry”, z tym że nie z wysokości maszyny latającej, ale z odpowiedniej budowli (piętra, dachu, mostu), z powodzeniem realizowali między innymi Aleksander Rodczenko (*Ulica*, 1927; *Koła zębate*, 1930), Jan Lauschmann (*Schody do zamku*, 1927) czy Herbert Bayer z Bauhausu (widok ulic Marsylii z mostu Transbordeur, 1928). W ich

²⁵ Tamże, s. 83–85.

²⁶ Por. Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 245–246.

²⁷ Tamże, s. 246.

fotografiach, dzięki zastosowaniu „spojrzenia z góry”, obraz został przemieniony w płaski wzór, który ma w sobie taką głębię, że staje się od razu dwuznaczny w interpretacji²⁸. Aleksander Rodczenko zauważył nawet na łamach pisma „Nowyj Lef”, że „najciekawsze ujęcia w naszych czasach to «z lotu ptaka» i «z żabiej perspektywy», nimi powinniśmy pracować. Nie wiem, kto je wymyślił, kto je odkrył, lecz myślę, że istnieją już dawno. Moim zadaniem jest tylko ich udoskonalanie i rozpowszechnianie”²⁹.

Technikę tę stosowali również fiński fotoreporter Vilho Setälä oraz André Kertész. Setälä na fotografii *Mali ludzie, długie cienie* z 1929 roku pokazał z dość sporej odległości zarysy postaci przemierzających się w jednym kierunku, oddalających się od obiektywu na tle kamienistego placu, które jawią się jako punkty nakropione pędzlem. Kertész z kolei na fotografii *Carrefour Blois* z 1930 roku prezentuje skrzyżowanie ulicy w kształcie litery „T”. Zdjęcie zrobione pod prawie dziewięćdziesięciostopniowym kątem pokazuje jednych ludzi przemierzających się bryczką zaprzęgniętą w konia, drugich motocyklem i rowem oraz pieszo, każdą postać zmierzającą w innym kierunku. Kertész stosował w swej twórczości – jak zauważa Noemi Rosenblum – wszystkie metody: tę o niezwykłym punkcie widzenia, „spojrzenia z góry”, zbliżenia, odbicia, i w każdej wykazał się dużym talentem³⁰.

²⁸ Tamże, s. 407.

²⁹ Aleksander Rodczenko, „Nowyj Lef”, 1928, nr 5. Za: German Karginow, *Rodczenko*, przeł. Magdalena Schweinitz-Kulisiewicz, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981, s. 226.

³⁰ Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 408.

Podobne ujęcia stosował Charles Rivers (1904–1993), Amerykanin greckiego pochodzenia, który utrwał rzeczywistość z pozycji niedostępnej dla przeciętnego człowieka, mianowicie pokazywał prace na znacznych wysokościach, dla których tłem była panorama różnych miast³¹.

Charles Rivers, André Kertész, Jan Lauschmann poddawali świat interpretacji może nie tak dwuznacznej, jak obecnie „fotoreporterzy-paralotniarze”, ale zaszczerpili swoim następcom chęć pokazania tego świata z innej perspektywy, wyzwalając tym samym możliwości interpretacyjne u odbiorcy, pokazując mu, że to, co widać, nie od razu musi być odczytane jednoznacznie, mimo iż jest czystym zapisem rzeczywistości, posiadającym także – w swym dokumentaryzmie – walory estetyczne.

Mistrzowie refleksu i utrwalania kontrastów

Niejednokrotnie podkreślałem w tej książce, że mistrzostwo fotografii dziennikarskiej polega na przekazie obrazem informacji o danej rzeczywistości, ale także na tym, jak fotoreporter potrafi wykazać się refleksem w chwytaniu „życia na gorąco”, a przede wszystkim sytuacji, które nie tyle zastał, co w odpowiednim momencie utrwałił, by w prezentowanym obrazie zachwycić odbiorcę niespotykanymi i niepowtarzalnymi zdarzeniami. Ujęcia takie są często przepełnione dramatyzmem bądź humorem, oddają atmosferę pokazywanych miejsc, prezentują bohaterów

³¹ Por. Maria Anna Potocka, *Fotografia: Ewolucja medium sztuki*, Warszawa: Wydawnictwa Aletheia, 2010, s. 321.

w tragicznym albo komicznym położeniu. Nie muszą to być obrazy sensacyjne. Często są to rodzajowe scenki pokazujące życie zwykłych ludzi i ich reakcje na różne sytuacje, w których się znaleźli.

Mariusz Forecki zdobył w konkursie Grand Press Photo 2013 w kategorii „Życie codzienne” drugą nagrodę za zdjęcie przedstawiające spłaszczony policzek mężczyzny przyciśniętego do szyby zatłoczonego tramwaju. Ów mężczyzna w lewej dłoni trzyma otwartą butelkę z piwem. W oknie wagonu odbija się postać robiącego zdjęcie autora fotografii. Ekspresji dodaje wyraźnie wyeksponowany ból człowieka, który musi dojechać do przystanku końcowego. Nie ma szans na to, by wysiadł wcześniej, ale i tak mu na tym nie zależy, ponieważ jest to kibic z Irlandii, który przyjechał do Poznania na rozgrywki Euro 2012, by dopingować swoją drużynę. Jak informuje podpis pod fotografią: „Podróżowanie tramwajem w czasie rozgrywek Euro 2012 było w mieście dużym wyzwaniem. Na zdjęciu kibic z Irlandii po wejściu do tramwaju jadącego na stadion. 14 czerwca 2012”³². Zaprezentowana postać, wypełniająca całą płaszczyznę obrazu, idealnie wkomponowuje się w temat fotografii, sugerując odbiorcy ciasnotę miejsca i niewygody z nim związane. Irlandczyk z pewnością nie spodziewał się takich warunków przemieszczania po mieście.

Niemałym refleksem wykazał się Dariusz Golik z „Rzeczpospolitej”, autor fotografii, na której widać arcybiskupa Kazimierz Nycza podczas przyjmowania gratulacji od wiernych po ingresie do Katedry i objęciu urzędu metropolity warszawskiego. Arcybiskup wybałusza ze zdziwienia oczy, a składający mu gratu-

³² Renata Gluza (red.), *Grand Press Photo 2013*, dz. cyt., s. 25.

lacje mężczyzna drapie się lewą ręką po pośladkach. Dariusz Golik tak komentuje to ujęcie: „nagle zauważyłem wśród duchownych przejętą rodzinę, która dostąpiła zaszczytu spotkania z nowo mianowanym metropolitą. Nie wiadomo, co powiedzieli abpowi Nyczowi, ale efekt został uwieczniony”³³. Komizmu dodaje sytuacji na fotografii sama jej powaga, kontrastująca ze zdziwionym, nawet zdębiałym wzrokiem arcybiskupa, jego ustami wygiętymi „w podkówkę” i ręką mężczyzny – która jest w zasadzie owym Barthes’owski *punctum* – drapiącą tylną część ciała.

Paweł Stauffer z „Nowej Trybuny Opolskiej” wykazał się spostrzegawczością i refleksem, uwieczniając na zdjęciu hakera, który włamał się za zgodą władz do serwerów Urzędu Ochrony Danych Osobowych. Twarz hakera odbija się w krążku lustra otwartego dysku twardego. Doskonale oddaje to ducha problemu, pokazując hakera tak, jakby sam był elektronicznym mózgiem i nic poza komputerem dla niego nie istniało. Sztuka pokazywania zdarzeń w odbiciach lustrzanych jest znana od dawna i stosowana z powodzeniem do dzisiaj.

Lustrzanym odbiciem jest fotografia Pawła Supernaka z Polskiej Agencji Prasowej, upamiętniająca konferencję podsumowującą 100 dni rządu Platformy Obywatelskiej, w którym ministrem spraw zagranicznych jest Radosław Sikorski. Zdjęcie jest podzielone na dwie części: w górnej widać głowę ministra jakby stał na niej, w dolnej pod stołem jego czarne trzewiki. Komizmu dodaje przedstawienie Sikorskiego w pozycji ujmującej rzeczywistość wbrew naturalnemu porządkowi, mimo że jest ono jak najbardziej prawdziwe.

³³ Renata Gluza, Anna Mazur (red.), *Grand Press Photo 2008*, dz. cyt., s. 17.

Obijające się różne postaci, budynki, ruch uliczny, formy geometryczne w oknach i wystawach sklepów czy lśniących szklanych kulach wykorzystywali w swej pracy między innymi Eugène Atget na fotografii *Avenue des Gobelins* (1925)³⁴, na której widać ulicę w witrynie sklepu, Edmund Kesting, prezentujący odbicie żony w szybie samochodu (*Pani Kesting*, 1930)³⁵, czy Clarence John Laughlin, pokazujący odbity na wypolerowanej masce samochodu *Budynek o złowrogim spojrzeniu* (1938)³⁶. Forma ta była środkiem pozwalającym na naśladowanie eksperymentów stosowanych w twórczości plastycznej przez kubistów oraz umożliwiała wyeksponowanie – poprzez zniekształcenia – niepokojących problemów społecznych³⁷. Zdeformowane odbicia w fotografii zaczął stosować po raz pierwszy w 1888 roku Louis Arthur Ducos du Hauron w swych eksperymentalnych portretach. Jego drogą poszedł w Europie między innymi André Kertész, a w Polsce Marian i Witold Dederkowie³⁸.

Specyficzną zabawą w fotografii jest, oprócz stosowania zniekształceń, także gra kolorów, szczególnie wtedy, gdy chodzi wyłącznie o zastosowanie trzech barw: bieli, szarości i czerni. Marcin Ryczek, nagrodzony trzecią nagrodą Grand Press Photo 2012 w kategorii „Środowisko”, wykazał się nie tylko refleksem, ale również umiejętnością obserwacji otaczającego świata, dopatrywaniem się kontrastów w zjawiskach, które stają się tak powszechne, że nawet ich

³⁴ Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 271, 401.

³⁵ Tamże, s. 401.

³⁶ Tamże, s. 403 (odbicie deformuje budynek).

³⁷ Tamże, s. 401.

³⁸ Tamże.

się nie zauważa. Pokazał bowiem na swej fotografii z 24 stycznia 2012 roku³⁹ postać pochylonej kobiety nad zaśnieżonym brzegiem Wisły, widocznym z Mostu Grunwaldzkiego w Krakowie, ubraną na czarno, karmiącą białe stado łabędzi otoczone szarymi kaczkami, które gromadzą się naprzeciwko postaci na tle czarnego nurtu rzeki. Istotą tej fotografii jest, oprócz gry kolorów bieli, szarości i czerni, także kompozycja, na którą składają się dwa równoległe przylegające do siebie prostokąty: lewy – śnieżnobiały i prawy – szary, a na jego tle białe łabędzie i szare kaczki. Fotografia ta uświadamia odbiorcy, że takie widoki może spotykać codziennie w mieście, ale nie każdy je zauważy, ponieważ są zbyt oczywiste.

To w pewnym sensie nawiązanie do czarno-białej fotografii *Ośmiornica* Alvina Langdona Coburna z 1912 roku⁴⁰. Jej autor pokazał na niej okrągły skwer zimową porą, pokryty śniegiem, i alejki odchodzące równo, symetrycznie od centrum koła, sprawiające wrażenie rozłożonej na płaskiej powierzchni ośmiornicy. Coburn był obserwatorem miejskiej rzeczywistości, którą traktował jako metaforę podboju natury przez ludzką inteligencję, a aparat fotograficzny i fotografia były w stanie według niego „uchwycić zmieniającą się ciągle okazałość współczesnego miasta”⁴¹. Jednakże nie motyw zmieniającego się wyglądu miasta jest tutaj najistotniejszy – uwagę przyciąga sama gra bieli i szarości, a przede wszystkim ujmująca prostota tematu, podobnie jak u Marcina Ryczka.

³⁹ Renata Gluza (red.), *Grand Press Photo 2013*, dz. cyt., s. 58; Angora, *Zdjęcie Polaka podbiło świat*, „Angora”, 2013, nr 36, s. 30.

⁴⁰ Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 330.

⁴¹ Tamże, s. 331.

Fotografia, która robi wrażenie i zapada w pamięć odbiorcy ze względu na zawarty w niej kontrast (zderzenie znaków), to zdjęcie z lipca 2007 roku autorstwa Jerzego Undro z Polskiej Agencji Prasowej, na którym widać czteroletnią afgańską dziewczynkę ubraną w brzoskwiniovą sukieneczkę, bosą, patrzącą przerażonymi oczami na uzbrojonego, umundurowanego anonimowego żołnierza, patrolującego jedną z wiosek w okolicach Ghazni. To zderzenie dobra ze złem, życia ze śmiercią. Fotografia ta od razu przypomina zdjęcie Koena Wessinga zatytułowane *Nikaragua, armia patroluje ulice, 1979*. Widać na niej zrujnowaną ulicę, patrol trzech żołnierzy w hełmach i z karabinami maszynowymi, a na drugim planie umykające dwie zakonnice. Roland Barthes tak skomentował w swojej książce *Światło obrazu* tę fotografię: „bardzo szybko zrozumiałem, że «przygoda» tego zdjęcia polegała na współistnieniu dwu nieciągłych elementów, różnych i nie należących do tego samego świata (nie trzeba było tego dodatkowo akcentować): żołnierzy i zakonnic”⁴². Na fotografii Wessinga widać przeciwstawienie spokoju, opanowania, dobra, a nade wszystko miłosierdzia i cierpliwości – sile, przemocy, złu i agresji⁴³. Na zdjęciu Jerzego Undro siła, agresja, potęga żołnierza zakodowana w jego mundurze przeciwstawione są lękowi i niepokojowi oraz naiwności bezbronnego dziecka.

Nie lada refleksem wykazał się Waldemar Sosnowski, kiedy uchwycił moment spadającego do fosy na

⁴² Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996, s. 39–41.

⁴³ Por. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 125.

kładzie żołnierza straży granicznej, przygniatanego kilkusetkilogramowym pojazdem. Odbiorca tej kolorowej fotografii ma wrażenie, że żołnierz rozpaczliwie broni się przed ciężarem i tragedią, która za chwilę się wydarzy. Zdjęciu dodaje dynamiki przewrócony do góry kołami kład, pod nim z wyciągniętymi rękami w kształcie litery „V” żołnierz, który zwycięsko i bez szwanku – jak podaje w opisie do tej fotografii Sosnowski – wyszedł cudem z wypadku⁴⁴. Doskonała kompozycja tej fotografii świadczy o refleksie i umiejętnym panowaniu nad trudną sytuacją, w której fotoreporter się odnalazł i zrobił efektowne zdjęcie. Postać przygniatanego jeźdźca znajduje się w centrum, natomiast kład nad nim zajmuje większość obrazu, przez co maszyna wydaje się ogromnych rozmiarów. Położenie to uświadamia odbiorcy, jaki jest ciężar kłada, przeciwstawiony delikatności i kruchości ludzkiego ciała.

Uchwycenie przez fotoreportera w odpowiednim momencie danej sytuacji, która jest trudna, tragiczna lub zabawna i sugeruje interpretację, świadczy o jego spostrzegawczości oraz wrażliwości intelektualnej, mówi o jego skojarzeniach, kulturowym przygotowaniu do pokazywania zjawisk zachodzących w otaczającym go świecie. Tak też jest w przypadku fotografii Krzysztofa Wójcika. Widać na niej procesję Bożego Ciała, prowadzoną 26 maja 2005 roku przez biskupa Sławoja Głódzia⁴⁵. Biskup pokazany jest na pierwszym planie pod baldachimem, z monstrancją, w otoczeniu sześciu umundurowanych w stroje galowe

⁴⁴ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Ewa Nowińska, Krzysztof Groń, Waldemar Sosnowski, *Fotografia dziennikarska. Teoria, praktyka, prawo*, dz. cyt., s. 77.

⁴⁵ Renata Gluza (red.), *303 zdjęć, które musisz znać*, Poznań: Press, 2013, s. 238.

strażaków. Nic nie byłoby tu niezwykłego, gdyby nie tło, na którym od razu rzuca się w oczy odziana w bardzo skąpy strój kąpielowy piękna i zgrabna kobieta, zmysłowo unosząca biodra do góry tuż nad monstrancją, na reklamie firmy Garnier z napisem: „Odkryj śmiało jędrne ciało”, co też i ona odważnie robi. Zestawienie to nasuwa różnorodne skojarzenia, od tych związanych z samym ciałem po te duchowe i religijne. Sporych rozmiarów tablica reklamowa jest tu dodatkowym – obok czterech wcześniej postawionych ołtarzy – jakby piątym „niesfornym” ołtarzem na szlaku procesji, tym bardziej, że współcześnie ludzie bardziej przywiązują wagę do piękna ciała niż duszy, a zaproszenie do używania nowego produktu kosmetycznego firmy Garnier jest zachętą do zakupów w domach towarowych, które stały się dzisiaj swoistymi świątyniami, częściej odwiedzanymi przez wiernych w niedziele niż kościoły i miejsca kultu religijnego.

Fotografia prasowa czy fotofelieton, mówiące jednym ujęciem o istocie zdarzenia, pozwalające zrozumieć albo wczuć się w pokazywanych bohaterów lub właściwie odczytać obrazy prezentowane w fotoreportażu, są nie tylko sztuką informacji o prawdziwych historiach, których fotoreporter był świadkiem i za sprawą fotografii uczynił świadkiem także widza, ale są również – dzięki specyficie ujęć – sztuką interpretacji rzeczywistości. Artyzm fotografii prasowej i fotoreportażu, których obrazy są dokumentem i nie podlegają artystycznej obróbce, opiera się na spostrzegawczości fotoreportera, który znalazł się w odpowiednim miejscu i zamknął w kadrze tę najistotniejszą chwilę, uchwycił daną scenę w ułamku sekundy nie tylko tak, jak ona wyglądała, ale odpowiednio wyeksponował szczegół, podsuwając odczytanie emocji

zawartych w zdjęciu. Ujęcia łączą się z przesłaniem kierowanym do odbiorcy, uwrażliwiają i zmuszają do intelektualnych skojarzeń, chociaż fotoreporter – dzięki darowi patrzenia połączonym z wnikliwością – zawsze tę interpretację podsuwa⁴⁶.

Dobry fotoreporter szuka nie tylko ciekawych tematów do swych zdjęć, ale stara się wypracować własny styl, by przekonać widza, że każda pokazana przez niego scena została utrwalona w najbardziej właściwy sposób. Tym samym stara się, by był rozpoznawalny, wyróżniał się ujęciami w masie obrazów pokazywanych przez innych na różnych fotografiach, imponował refleksem i stosowaniem kontrastów, także zachwycał sztuką paradoksu.

⁴⁶ Por. Maria Anna Potocka, *Fotografia: Ewolucja medium sztuki*, dz. cyt., s. 136.

Zakończenie

W fotografii prasowej, fotofelietonie czy fotoreportażu punkt ciężkości w wartościowaniu przesuwają się z harmonii, prostoty, integralności, kompozycji ujęć na rzecz aktualności i bogactwa informacji płynącej z obrazu, błyskotliwości pokazywania zdarzeń oraz zgodności rejestrowania ich z rzeczywistością¹. Ujęcie danej chwili w sposób artystyczny (dzięki wyszukanej kompozycji, celowej deformacji, gry światła i kolorów) w fotografii prasowej schodzi na drugi plan, fotoreporter bowiem w momencie utrwalania biegu historii nie ma czasu na zastanawianie się nad wyszukanymi scenami – on musi je w odpowiednim momencie dostrzec, wychwycić, „zapisać światłem”².

Praca fotoreportera polega przede wszystkim na rejestrowaniu rzeczywistości w taki sposób, by nie tylko archiwizować ją, ale ujęciami pobudzić odbiorcę do refleksji, nakłaniać do zadawania pytań. Wyłącznie szczęśliwy dla fotoreportera zbieg okoliczności (dostrzeganie zaskakujących, niecodziennych zbiegów wydarzeń) sprawia, że jego fotografie osiągają wysoki pułap artyzmu bez aranżacji, zupełnie przy-

¹ Por. Maria Anna Potocka, *Fotografia: Ewolucja medium sztuki*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010, s. 136.

² Termin „fotografia” (grec. *phos* – światło i *grapho* – pisać) po raz pierwszy został użyty w 1839 roku przez angielskiego astronoma i fizyka, Johna Herschela (1792–1871).

padkowo. Dzięki temu z prezentowanego obrazu płynie plastyczna narracja i metafora świadcząca o mistrzostwie. Autor takiego przekazu toruje drogę, którą należy podążać, podpowiada rozwiązania, jak ujmować w obrazie prawdę o zastanej rzeczywistości, jak radzić sobie z problemami, podsuwa nowe sposoby rejestrowania sytuacji i zdarzeń, których był świadkiem, staje się kimś, kogo można naśladować, iść jego tropem, a w ostateczności nawet go prześcignąć.

Kryteria oceny prac fotograficznych, nadsyłanych i nagradzanych na najbardziej prestiżowych konkursach fotografii dziennikarskiej, nie są wyraźnie określone. Od fotoreporterów wymaga się wyłącznie tego, by zawartość obrazu nie była umyślnie, dla lepszego efektu, zmieniona, a jedyną dopuszczalną modyfikacją jest retusz. Jeśli jury podejrzewa, że zdjęcie zostało przekształcone, wówczas fotografowie proszeni są o dostarczenie plików w formacie RAW lub nieobrobionych skanów³. Kapituły konkursów, zwykle obradujące pod przewodnictwem uhonorowanych prestiżowymi nagrodami mistrzów lub znawców fotografii, dają swobodę działania, stawiają na indywidualizację przekazu, doskonałość warsztatu, tym samym oceniając możliwości intelektualne nadawcy.

Mistrzem fotografii dziennikarskiej jest ten, kto okaże się byстрыm obserwatorem rzeczywistości: jest spostrzegawczy, zwraca uwagę w ułamku sekundy na szczegóły, których nie zauważy nikt inny, i jeszcze potrafi je zarejestrować aparatem fotograficznym w odpowiednim momencie we właściwym ujęciu. W efekcie zainteresuje odbiorcę ciekawą fotografią,

³ Marcin Grabowiecki, *World Press Photo – dyskwalifikacja fotografa*, 3 marca 2010, www.fotopolis.pl/n/10525/world-press-photo-dyskwalifikacja-fotografa.

potrafi opowiedzieć daną historię obrazem, a podpis pod fotografią będzie wyłącznie uzupełnieniem wyeksponowanego problemu, którym żyją widocznym na zdjęciu bohaterowie. Mistrz dostrzeże w danej sytuacji symbol, dzięki któremu fotografia może stać się nawet ikoną, którą odpowiednio odczyta odbiorca. Mistrzostwem jest stosowanie wszelkich ujęć bez aranżacji z zachowaniem wierności przekazu, by każdy, kto patrzy na dane zdjęcie, miał wrażenie, że jest bezpośrednim świadkiem zdarzenia.

Fotografię traktuje się jako zakodowany przekaz, z którego wyłaniają się informacje o świecie, dlatego oceniając i interpretując fotografię, powinno się brać pod uwagę:

1. autentyczność i sugestywność ujęć;
2. stopień nasycenia informacji;
3. ikonizację, czyli sztukę ujmowania rzeczywistości zatrzymaną w kadrze, która jest wypadkową zbiegów okoliczności (nawiązanie do symboli, ikon, tekstów kultury);
4. kompozycję i środki obrazowania, które sprawiają, że zdjęcie trafia do wyobraźni odbiorcy (sposób ujęcia – zbliżenia, gra światła, kolorystyka);
5. impresję, czyli siłę oddziaływania na odbiorcę i rodzaj emocji (pozytywnych i negatywnych), jakie wywołuje obraz.

Jeśli fotografia nakłoni odbiorcę do głębszych interpretacji – poruszy jego wyobraźnię, „zelektryzuje” do tego stopnia, że trudno będzie o niej zapomnieć – wówczas zasłuży na miano sztuki faktu. Sztuki, która zawiera w sobie ogromny ładunek wszystkiego, czym jest życie, a więc namiętności, zachwyty, oburzenia, bólu, tragedii i trwogi.

Wartościowe fotografie fascynują ujęciami prawdy o pokazywanym świecie. Nie muszą wstrząsać sen-

sacjami – wystarczy, że będą rejestrować zjawiska (piękno, brzydotę, krzywdę, wojny, śmierć, ekskluzywne towarzystwo przeciwstawiane biedocie i nędzy), które zmuszają odbiorcę do stawiania pytań o sens życia⁴.

Mistrz fotografii dziennikarskiej ma być koronnym świadkiem zdarzenia, które zarejestrował. Obrazem ma udowadniać, że cechuje go spostrzegawczość, refleks, jest dobrym psychologiem i obserwatorem, analitykiem o darze przewidywania, potrafi wydobywać sedno sprawy z pokazywanych rzeczy i faktów, ma podpowiadać nowe rozwiązania w pokazywaniu faktów, potrafi osadzać tematy fotografii w odpowiednich kontekstach w sposób nowatorski, ma wystrzegać się powielania utrwalonych stereotypów, ale powinien do nich nawiązywać, unikać wykonywania zdjęć, jakich wiele, które nie stanowią żadnej wartości.

⁴ Por. Andrzej Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987, s. 194–198.

Bibliografia

- Adamowski Janusz (red.), *Środki masowej informacji w Polsce po likwidacji cenzury (1990–2000)*, Warszawa: Aspra-Jr, 2000.
- Adamowski Janusz (red.), *O warsztacie dziennikarskim*, Warszawa: Aspra-Jr, 2002.
- Adamowski Janusz, *Czy i na ile można wierzyć temu, co widzimy i słyszymy w dzisiejszych mediach?*, w: Leon Dyczewski (red.), *Jaka informacja?*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- Allan Stuart, *Kultura newsów*, przeł. Adriana Sokołowska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Bajka Zbigniew, *Historia mediów*, Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, 2008.
- Balcerzan Edward, *Perspektywy poetyki odbioru*, w: Henryk Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987.
- Baran Stanley J., Davis Dennis K., *Teorie komunikowania masowego*, przeł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Barber Bonnie, *Photographer James Nachtwey '70 Awarded the Dresden International Peace Prize*, 9 lutego 2012, <http://now.dartmouth.edu/2012/02/photographer-james-nachtwey--70-awarded-the-dresden-international-peace-prize>.

- Barr George, *Perfekcja w fotografii. Od inspiracji do obrazu*, przeł. Tomasz Misiorek, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2010.
- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard, *Wokół prawa do wizerunku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej”, 2002, z. 80.
- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard (red.), *Media a dobra osobiste*, Warszawa: Wolters Kluwer, 2009.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Barthes Roland, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2004.
- Baudrillard Jean, *Procesja symulaków*, przeł. Tadeusz Komendant, w: Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1996.
- Baudrillard Jean, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Baudrillard Jean, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Baudrillard Jean, *Zbrodnia doskonała*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008.
- Baudrillard Jean, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, przeł. Barbara Jabłońska, w: Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospółczesność. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków: Znak, 2012.
- Bauer Zbigniew, *Dziennikarstwo wobec nowych mediów: historia, teoria, praktyka*, Kraków: Universitas, 2009.
- Bauer Zbigniew, Chudziński Edward (red.), *Dziennikarstwo i świat mediów*, Kraków: Universitas, 2008.
- Bauman Zygmunt, *Etyka ponowoczesna*, przeł. Janina Bauman, Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Bazin André, *Die Ontologie der Fotografie*, w: Wolfgang Kemp (red.), *Theorie der Fotografie*, t. 3: 1945–1980, München: Schirmer/Mosel Verlag, 1983.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Kraków: Universitas, 2007.

- Berger John, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Bergström Bo, *Komunikacja wizualna*, przeł. Joanna Tarnawska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Białek-Szwed Olga, *Voyeurizm medialny nową strategią w komunikacji masowej*, w: Marek Sokołowski (red.), *Media i społeczeństwo. Nowe strategie komunikacyjne*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008.
- Biegański Władysław, *Etyka ogólna*, Warszawa: Zapomoga Kasy Pomocy, 1918.
- Bigaj-Zwonek Beata, *Czerwone zygzaki po przekątnej kartki, czyli o sposobach budowy przekazu w obrazie*, w: Rafał Polak (red.), *Oblicza komunikowania wizualnego*, Kraków: Konsorcjum Akademickie, 2011.
- Bilska Aga, *Fotoedytor prasowy, czyli jak wybierać cudze zdjęcia*, 10 stycznia 2012, www.szerokikadr.pl/poradnik/fotoedytor-prasowy-czyli-jak-wybierac-cudze-zdjecia.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, Sztompka Piotr (red.), *Foto-społeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków: Znak, 2012.
- Borkowski Grzegorz, *Jana Świdzińskiego działania z fotografią*, „Fototapeta”, 2013, nr 1.
- Bortnowski Stanisław, *Warsztaty dziennikarskie*, Warszawa: Stentor, 2003.
- Bourdieu Pierre, *Photograpy. A Middle-brow Art*, Cambridge: Polity Press, 1990.
- Bourke Vernon J., *Historia etyki*, przeł. Aleksander Białek, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka, 1994.
- Boyle David, *II wojna światowa w fotografiach*, przeł. Marek Dziuba, Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Oleksiejuk, 2008.
- Bralczyk Jerzy, *Przestrogi i porady językowe dla dziennikarzy*, Warszawa: Ośrodek Dziennikarstwa, 1984.
- Bralczyk Jerzy, *O języku polskiej polityki lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, Warszawa: Trio, 2003.
- Brandt Richard B., *Etyka: zagadnienia etyki normatywnej i meta-etyki*, przeł. Barbara Stanosz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Brauchitsch Boris von, *Mała historia fotografii*, przeł. Jan Koźbiał, Barbara Tarnas, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2004.
- Bukowski Jerzy, *Filozofowie o godnym życiu*, Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Krakowie, 2004.

- Burian Peter K., Caputo Robert, *Szkoła fotografowania National Geographic*, przeł. Maciej Hen, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2001.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- Burzyński Roman, *Fotografia w prasie i książce*, Warszawa: Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego i Spożywczego, 1958.
- Burzyński Roman, *Portret fotograficzny*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.
- Busselle Michael, *Fotografia czarno-biała*, przeł. Tomasz Bieśiadecki, Warszawa: Ars Polona, 2001.
- Caputo Robert, *Szkoła fotografowania National Geographic: Ludzie i portrety*, przeł. Maciej Hen, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2002.
- Caputo Robert, *Szkoła fotografowania National Geographic: Krajobrazy*, przeł. Maciej Hen, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2003.
- Caputo Robert, *Szkoła fotografowania National Geographic: Wakacje*, przeł. Maciej Hen, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2005.
- Cartier-Bresson Henri, *Meisterwerke*, München: Schirmer/Mosel Verlag, 2004.
- Chauvel Patrick, *Reporter wojenny*, przeł. Wiktoria Melech, Warszawa: Albatros, 2005.
- Chrościcki Juliusz A., *1000 fotografii Jana Bułhaka*, „Fotografia”, 1972, nr 3.
- Chudy Wojciech, Burski Krzysztof, *Mistrz*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 12, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2008.
- Chudziński Edward, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, w: Zbigniew Bauer, Edward Chudziński (red.), *Dziennikarstwo i świat mediów*, Kraków: Universitas, 2008.
- Chyliński Marek, Russ-Mohl Stephan, *Dziennikarstwo*, Warszawa: Polskapresse, 2007.
- Cloud Stanley, Olson Lynne, *Chłopcy Murrowa. Na frontach wojny i dziennikarstwa*, przeł. Piotr Amsterdamski, Warszawa: AMF Plus, 2006.
- Comte-Sponville André, *Mały traktat o wielkich cnotach*, przeł. Halina Lubicz-Trawkowska, Krzysztof Trawkowski, Warszawa: Volumen, 2000.
- Cookman Claude, *American Photojournalism: Motivations and Meanings*, Evanston: Northwestern University Press, 2009.

- Cotton Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Kraków: Universitas, 2010.
- Czapliński Czesław, *Fotografia portretowa*, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 2004.
- Czartoryska Urszula, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej*, „Fotografia”, 1964, nr 9–10.
- Czartoryska Urszula, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- Czartoryska Urszula, *Eseistyka Rolanda Barthesa o paradoksie i szaleństwie fotografii*, „Fotografia”, 1981, nr 1.
- Czartoryska Urszula, *Międzywojenna fotografia czeska*, „Fotografia”, 1982, nr 1.
- Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2002.
- Czartoryska Urszula, *Portret fotograficzny – duchowość i cielesność*, w: Maryla Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Czartoryska Urszula, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2005.
- Cześowski Tadeusz, *Czym są wartości? Wprowadzenie do dyskusji*, „Znak”, 1965, nr 4.
- Dayan Daniel, Katz Elihu, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. Anna Sawisz, Warszawa: Muza, 2008.
- Dąbała Jacek, *Horyzonty komunikacji medialnej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006.
- Dąbrowski Kuba, *Fotolotnia*, „Polityka”, 2014, nr 23.
- Debray Régis, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. Alina Kapciak, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Dederko Witold, Mariański Ryszard, *Reportaż fotograficzny*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1972.
- Dederko Witold, Pytliński Andrzej, *O fotografowaniu prawie wszystko. Poradnik instruktora*, 2 t., Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1968.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Kraków: Universitas, 2008.
- Dobek-Ostrowska Bogusława (red.), *Studia z teorii komunikowania masowego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.

- Dobek-Ostrowska Bogusława (red.), *Transformacja systemów medialnych w krajach Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Doktorowicz Krystyna, *Obiektywizm dziennikarski*, „Za ekranem”, 2003, nr 3.
- Domagała Jerzy, *Węże i kwiaty*, „Magazyn Rzeczpospolitej”, 2001, nr 43.
- Drozdowski Rafał, Krajewski Marek, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2010.
- Dubiel Paweł, Kamiński Edward, *Ilustracyjność dzienników polskich*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1965, nr 1.
- Dubiel Paweł, Kamiński Edward, *Ilustracyjność ilustracji w dziennikach*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1966, nr 1.
- DuChemin David, *W kadrze. Rozważania na temat wyobraźni fotografa*, przeł. Wojciech Tkaczyński, Łódź: Galaktyka, 2009.
- DuChemin David, *Język fotografii. Rozważania o tworzeniu mocnych zdjęć*, przeł. Wojciech Tkaczyński, Łódź: Galaktyka, 2012.
- Duprèel Eugène, *Traktat o moralności*, przeł. Zygmunt Glinka, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
- Dyczewski Leon, *Kultura polska w procesie przemian*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1995.
- Dyczewski Leon (red.), *Jaka informacja?*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- Dziedzic Bogusław, *Wpływ mediów. Konteksty społeczno-educacyjne*, Kraków: Impuls, 2008.
- Eco Umberto, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. Adam Weinsberg, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Eco Umberto, *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- Eco Umberto, *Semiologia życia codziennego*, przeł. Joanna Ugniewska, Piotr Salwa, Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Eco Umberto, *Pięć pism moralnych*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Znak, 1999.
- Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003.
- Eco Umberto, *Sztuka*, przeł. Piotr Salwa, Mateusz Salwa, Kraków: Wydawnictwo M, 2007.

- Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Lesław Eustachiewicz i in., Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2008.
- Eco Umberto (red.), *Historia piękna*, przeł. Agnieszka Kuciak. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 2008.
- Edwards Steve, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. Marcin K. Zwierzdzyński, Kraków: Nomos, 2014.
- Ejsmont Marek, Kosmalska Beata, *Media, wartości, wychowanie*, Kraków: Impuls, 2008.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Erbel Joanna, *Intymność w fotografii*, „Respublica Nowa”, 2009, nr 5.
- Falkowski Andrzej, Lubański Mieczysław, *Informacja*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1997.
- Ferenc Tomasz (red.), *Odwaga patrzenia. Eseje o fotografii*, Łódź: Fundacja Edukacji Wizualnej, 2006.
- Ferenc Tomasz, Kowalewicz Kazimierz (red.), *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, Kraków: Galeria f5, 2005.
- Ferenc Tomasz, Makowski Krzysztof (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź: Galeria f5, 2005.
- Ferenc Tomasz, Sułkowski Bogusław, *Fotografia i telenowela – dwa przykłady konstruowania rzeczywistości*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2004, nr 4.
- Filas Ryszard, *Kto w Polsce czyta prasę, jaką i czego w niej szuka. Z doświadczeń lat dziewięćdziesiątych*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1997, nr 3–4.
- Filipiak Marian, *Homo communicans. Wprowadzenie do teorii masowego komunikowania*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003.
- Fiske John, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. Aleksandra Gierczak, Wrocław: Astrum, 2003.
- Flusser Vilém, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2004.
- Flusser Vilém, *Pisanie w celu publikacji elektronicznych*, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Ekrany piśmienności*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Foley John P., *Bóg w globalnej wiosce. John Patrick Foley w rozmowie z Ulrichem Bobingerem*, przeł. Monika Rodkiewicz, Kraków: Wydawnictwo M, 2002.

- Fortes Susana, *Czekając na Roberta Capę*, przeł. Weronika Ignas-Madej, Warszawa: Wydawnictwo Muza, 2010.
- Francuz Piotr, *Rozumienie przekazu telewizyjnego. Psychologiczne badania telewizyjnych programów informacyjnych*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002.
- Francuz Piotr (red.), *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Warszawa: Scholar, 2007.
- Francuz Piotr, *Psychologiczne aspekty tworzenia i odbioru informacji*, w: Leon Dyczewski (red.), *Jaka informacja?*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.
- Freeland Cynthia, *Fotografie i ikony*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas, 2013.
- Freeman Michael, *Umysł fotografa. Myślenie kreatywne w fotografii cyfrowej*, przeł. Janusz Myzik, Maciej Jabłoński, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2011.
- Freeman Michael, *Wizja fotografa. Jak czytać i rozumieć wspaniałe zdjęcia*, przeł. Maciej Jabłoński, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2012.
- Frizot Michel (red.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris: Larousse, 1994.
- Frost Lee, *Inspiracje fotograficzne*, przeł. Jarosław Zachwieja, Przemysław Imieliński, Łódź: Galaktyka, 2010.
- Furman Wojciech, *Dziennikarstwo i public relations jako dwa typy komunikowania*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2006.
- Gadacz Tadeusz, *Historia filozofii XX wieku*. Nurty, Kraków: Znak, 2009.
- Gage John, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. Joanna Holzman, Kraków: Universitas, 2008.
- Garski Stanisław, *Materialistyczne pojmowanie dziejów a etyka*, Lwów: Polskie Towarzystwo Nakładowe, 1906.
- Garzdecki Juliusz, *Przyczynki do historii fotografii w prasie polskiej*, cz. I–V: „Fotografia”, 1968, nr 7–12; cz. VI–X: „Fotografia”, 1969, nr 1, 3–4, 6, 9; cz. XI: „Fotografia”, 1970, nr 6.
- Gautrand Jean-Claude, *Robert Doisneau 1912–1994*, przeł. Edyta Tomczyk, Köln: Taschen, 2005.
- Gawalkiewicz Michał, *Polska fotografia prasowa w latach 1944–46*, „Fotografia”, 1980, nr 2.

- Gawałekiewicz Michał, Tejchman Elżbieta, Kłosiewicz Romuald, *O reportażu fotograficznym dyskusyjnie*, „Fotografia”, 1973, nr 7.
- Giddens Anthony, *Socjologia*, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Gierula Marian (red.), *Współczesny dziennikarz i nadawca*, Sosnowiec: Wyższa Szkoła Zarządzania i Marketingu, 2006.
- Giza Hanna Maria, *W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej*, Warszawa: Rosikon Press, 2005
- Giza Hanna Maria, *Wywiady z mistrzami fotografii*, Warszawa: Rosikon Press, 2011.
- Glensk Urszula, *Trzy szkice o przewartościowaniach w kulturze*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2006.
- Glensk Urszula, *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków: Universitas, 2012.
- Gluza Renata (red.), *303 zdjęcia, które musisz znać*, Poznań: Press, 2013.
- Gluza Renata (red.), *Grand Press Photo 2013*, Poznań: Press, 2013.
- Gluza Renata, Mazur Anna (red.), *Grand Press Photo 2008*, Poznań: Press, 2008.
- Goban-Klas Tomasz, *Cywilizacja medialna*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2005.
- Godzic Wiesław, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków: Universitas, 1996.
- Godzic Wiesław, *Telewizja jako kultura*, Kraków: Rabid, 1999.
- Godzic Wiesław, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków: Universitas, 2004.
- Goffman Erving, *Ramy fotografii*, przeł. Marcin Korzewski, w: Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków: Znak, 2012.
- Golden Reuel, *Photojournalism 1855 to the Present: Editor's Choice*, New York: Abbeville Press, 2006.
- Golka Bartłomiej, *Etyka dziennikarska: utopia czy ratunek?*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1995, nr 1–2.
- Golka Bartłomiej, Michalski Bogdan, *Etyka dziennikarska a kwestie informacji masowej*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyczny Studiów Nauk Politycznych, 1989.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa: Pax, 1984.

- Gołaszewska Maria, *Poetyka faktu*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Gołaszewska Maria, *Sacrum i profanum sztuki*, w: Maria Gołaszewska (red.), *Ethos sztuki*, Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Gołaszewska Maria, *W poszukiwaniu porządku świata*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1987.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka współczesności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001.
- Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zarański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Gombrich Ernst H., *Obraz wizualny*, w: Michał Głowiński (red.), *Symbol i symbolika*, Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Górska Hanna, Lipiński Eryk, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1977.
- Grabowiecki Marcin, *World Press Photo – dyskwalifikacja fotografa*, 3 marca 2010, www.fotopolis.pl/n/10525/world-press-photo-dyskwalifikacja-fotografa.
- Grabowski Lech, *Obraz i rzeczywistość*, „Fotografia”, 1963, nr 8.
- Graff Agnieszka, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001.
- Grzeszczak Teresa, *Obraz wart tysiąca słów*, „Polityka”, 2010, nr 3.
- Guiraud Pierre, *Semiologia*, przeł. Stanisław Cichowicz, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.
- Guiraud Pierre, *Semantyka*, przeł. Stanisław Cichowicz, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1976.
- Gwóźdź Andrzej, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990.
- Gwóźdź Andrzej, *Kultura, komunikacja, film. O tekście filmowym*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- Gwóźdź Andrzej, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków: Universitas, 2003.
- Gwóźdź Andrzej, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków: Universitas, 2004.
- Gwóźdź Andrzej (red.), *Ekrany piśmienności*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.

- Gwóźdź Andrzej, Zawojski Piotr (red.), *Wiek ekranów. Przeszczenie kultury widzenia*, Kraków: Rabid, 2002.
- Hacking Juliet (red.), *Historia fotografii*, przeł. Maria Tuszko, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2014.
- Halawa Mateusz, Wróbel Paulina (red.), *Bauman o popkulturze*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Hall Edward, *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, Warszawa: Muza, 2003.
- Hansen Paul, *Każdy samolot jest inny*, „Press”, 2014, nr 6.
- Harrower Tim, *Podręcznik projektanta gazet*, przeł. Wiesław Horabik, Zofia Domaniewska, Warszawa: exPres, 2006.
- Hartley John, *Understanding News*, London: Routledge, 1982.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia ducha*, przeł. Światosław Florian Nowicki, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Hemenway Priya, *Sekretny kod. Tajemnicza formuła, która rządzi sztuką, przyrodą i nauką*, przeł. Bartosz Fabiszewski, TMC Art, 2009.
- Hendrykowska Małgorzata, *Technika – ruch – informacja. Wiek XIX: komunikacja społeczna na progu audiowizualności*, w: Maryla Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Hoffmann Torsten Andreas, *Sztuka czarno-białej fotografii. Od inspiracji do obrazu*, przeł. Tomasz Boszko, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2009.
- Hopfinger Maryla, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Hopfinger Maryla, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Hopfinger Maryla, *Scena komunikacyjna pod koniec XX wieku*, „Polonistyka”, 1996, nr 5.
- Hopfinger Maryla (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Hopfinger Maryla, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2003.
- Hoy Anne H., *Wielka księga fotografii*, przeł. Marta Suwała-Posłuszna i in., Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2006.

- Hudon Wiesław, *Fotografia narracyjna*, „Fotografia”, 1969, nr 6.
- Hudon Wiesław, *Fotografia prasowa jako gatunek dziennikarski – jej odrębność i specyfika*, w: *Dziennikarstwo. Zagadnienia i materiały*, seria B, z. 1: *Fotografia prasowa*, Warszawa: Ośrodek Dziennikarstwa przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich, 1970.
- Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1976.
- Ihnatowicz Ireneusz, *Człowiek, informacja, społeczeństwo*, Warszawa: Czytelnik, 1989.
- Ihnatowiczowa Jadwiga, *Fotografia polska do 1914 roku*, Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1981.
- Ingarden Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza antropologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.
- Ingarden Roman, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Ingarden Roman, *Wykłady z etyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.
- Ingarden Roman, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków: Znak, 2000.
- Jachimowski Marek, *Cechy zawodu dziennikarskiego i jego wyznaczniki strukturalne*, w: Marian Gierula (red.), *Współczesny dziennikarz i nadawca*, Sosnowiec: Wyższa Szkoła Zarządzania i Marketingu, 2006.
- Jacobson Colin, *The Last Picture Show of Photojournalism and Its Publication*, „Creative Review”, 1995, nr 4.
- Jacobson Colin, *Class Action*, „British Journal of Photography”, 1997, nr 11.
- Jadacki Jacek Juliusz (red.), *Analiza pojęcia informacji*, Warszawa: Semper, 2003.
- Jameson Fredric, *Postmodernism: or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Jaroszyński Piotr, *Etyka: dramat życia moralnego*, Warszawa: Gutenberg-Print, 1996.
- Jastrzębski Jerzy, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982.

- Jastrzębski Jerzy, *Etyka dziennikarska i nowe media*, w: Igor Borkowski, Aleksander Woźny (red.), *Nowe media – nowe w mediach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.
- Jastrzębski Jerzy, *Etyka nowych mediów*, w: Marek Jeziński (red.), *Nowe media i polityka. Internet, demokracja, kampanie wyborcze*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009.
- Jastrzębski Jerzy, *Na rynku wartości. O mediach i etyce dziennikarskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009.
- Jastrzębski Jerzy, *Upór poznawania. Media, tożsamość i sfera publiczna*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014.
- Jedynak Stanisław, *Zarys historii etyki starożytnej*, Warszawa: Centralny Ośrodek Doskonalenia Kadr Laickich, 1966.
- Jedynak Stanisław, *Człowiek, społeczeństwo, moralność. Szkice o etyce polskiej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- Jeffrey Ian, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. Jakub Jedliński, Kraków: Universitas, 2009.
- Jesiólkowski Janusz, *Fotografia jako perswazja*, w: Marcin Lisiecki (red.), *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009.
- Jewsiewicki Władysław, *Polscy fotoreporterzy na frontach II wojny światowej*, „Fotografia”, 1969, nr 11.
- Jeziński Marek (red.), *Nowe media i polityka. Internet, demokracja, kampanie wyborcze*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009.
- Johnson William S., Rice Mark, Williams Carla, *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, przeł. Edyta Tomczyk, Köln: Taschen, 2010.
- Julia Didier, *Słownik filozofii*, przeł. Krzysztof Jarosz, Katowice: Książnica, 2006.
- Juszczyk Stanisław, *Komunikacja człowieka z mediami*, Katowice: Śląsk, 1998.
- Juszczyk Stanisław, *Człowiek w świecie elektronicznych mediów – szanse i zagrożenia*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000.
- Kałużyński Maciej, *Myślenie etyczne*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.
- Kamińska-Szmaj Irena, Piekot Marcin, Poprawa Marcin (red.), *Ideologie w słowach i obrazach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.

- Kant Immanuel, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. Artur Banaszkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidarium*, Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidaria*, Warszawa: Czytelnik, 1997.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidarium IV*, Warszawa: Czytelnik, 2000.
- Kapuściński Ryszard, *Nowa dziedzina sztuki*, w: Hanna Maria Giza, *W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej*, Warszawa: Rosikon Press, 2005.
- Kapuściński Ryszard, *Lapidarium V*, Warszawa: Czytelnik, 2007.
- Kapuściński Ryszard, *Ze świata*, Kraków: Znak, 2008.
- Kapuściński Ryszard, *Wstęp do albumu fotograficznego pt. „Z Afryki”*, 21 grudnia 2010, <http://kapuscinski.info/wstep-do-albumu-fotograficznego-pt-z-afryki.html>.
- Kapuściński Ryszard, *To nie jest zawód dla cyników*, Warszawa: Dom Wydawniczy PWN, 2013.
- Karginow German, *Rodczenko*, przeł. Magdalena Schweinitz-Kulisiewicz, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.
- Kąkolewski Krzysztof, *Wokół estetyki faktu*, w: Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara (red.), *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- Keim Jean, *Fotografia i jej podpis*, „Fotografia”, 1964, nr 1.
- Keller Morton, *The Art and Politics of Thomas Nast*, New York: Oxford University Press, 1968.
- Kening Kinga, *Ten konkurs daje motywację*, 28 maja 1999, <http://fototapeta.art.pl/fti-kpfpw99-2.html>.
- Kepplinger Hans M., *Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressephotos und Fernsehfilmen*, Freiburg: Alber, 1987.
- Kiec Izolda, *Historia prasy polskiej „Szpilki”*, „Press”, 2002, nr 4.
- Klauza Karol, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2000.
- Klauza Karol, *Krzyż Chrystusa*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 10, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2004.
- Klugman Aleksander, *Izrael: ziemia świecka*, Warszawa: Iskry, 2001.

- Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.
- Kłoskowska Antonina, *Socjologia kultury*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- Kobré Kenneth, *Fotografia prasowa. Z obiektywem za kulisami niezwykłych wydarzeń*, przeł. Michał Lipa, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2011.
- Kobylarczyk Katarzyna, *Fotografia jako mit. Zdjęcia streszczają stulecie*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 2005, nr 1–2.
- Koetzle Hans-Michael, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 1: 1827–1927, przeł. Edyta Tomczyk, Köln: Taschen, 2003.
- Koetzle Hans-Michael, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 2: 1928–1991, przeł. Edyta Tomczyk, Köln: Taschen, 2003.
- Kołąkowski Leszek, *Obecność mitu*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003.
- Kołąkowski Leszek, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków: Znak, 2009.
- Kononiuk Tadeusz, *Etyczne dziennikarstwo*, w: Anna Hejman (red.), *Poradnik dla wydawców i dziennikarzy prasy lokalnej*, t. 2, Warszawa: Instytut na Rzecz Demokracji w Europie Wschodniej, 1998.
- Kononiuk Tadeusz, *Wolność prasy, wolność dziennikarzy*, „Forum Dziennikarzy”, 1998, nr 7–8.
- Kononiuk Tadeusz, *Dziennikarstwo między służbą a rynkiem*, „Studia Medioznawcze”, 2003, nr 1.
- Kononiuk Tadeusz, Michalski Bogdan, *Problemy prawne zawodu dziennikarskiego*, Warszawa: Elipsa, 1998.
- Kopff Andrzej, *Szata graficzna gazety i ilustracja prasowa w świetle prawa*, Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych, 1970.
- Kosidowski Jan, *Zawód: fotoreporterzy*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1984.
- Kotarbiński Tadeusz, *Studia z zakresu filozofii, etyki i nauk społecznych*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970.
- Kotarbiński Tadeusz, *Medytacje o życiu godziwym*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.
- Kotarbiński Tadeusz, *Życie zacnie*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1989.
- Kowalczyk Edward, *Człowiek w świecie informacji*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1974.

- Kowalczyk Izabela, *Wobec wizualnego kanibalizmu*, w: Tomasz Ferenc, Krzysztof Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź: Galeria f5, 2005.
- Kozielecki Józef, *O godności człowieka*, Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Koziół Andrzej, *Gatunki dziennikarskie – rodowód, cechy i funkcje*, w: Janusz Adamowski (red.), *O warsztacie dziennikarskim*, Warszawa: Aspra-Jr, 2002.
- Koziół Andrzej, Gajlewicz Katarzyna (red.), *Media masowe wobec przemocy i terroryzmu*, Warszawa: Aspra-Jr, 2009.
- Kozłowska Anna, *Oddziaływanie mass mediów*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza SGH, 2006.
- Kracauer Siegfried, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.
- Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.
- Krallmann Dieter, Ziemann Andreas, *Grundkurs Kommunikationswissenschaft*, München: W. Fink, 2001.
- Krąpiec Mieczysław Albert, *Dziela. U podstaw rozumienia kultury*, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1991.
- Krzanicki Marcin, *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków: Universitas, 2013.
- Krzysztofek Kazimierz, *Komunikowanie międzynarodowe*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Krzysztofek Kazimierz, Szczepański Marek, *Zrozumieć rozwój. Od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Kunczik Michael, Zipfel Astrid, *Wprowadzenie do nauki o dziennikarstwie i komunikowaniu*, przeł. Jerzy Łoziński, Wojciech Łukowski, Warszawa: Scholar, 2000.
- Kurcz Ida, *Zmienność i nieuchronność stereotypów*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, 1994.
- Kurowicki Jan, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 1999.
- Kurowicki Jan, *Wartości estetyczne fotografii*, Wrocław: Atut, 2002.
- Kurz Iwona, *Codzienne i niecodzienne w obiektywie „fotoamatorów”*. *Niemieckie fotografie i polska pamięć o okupacji*,

- w: Sławomir Buryła, Paweł Rodak (red.), *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, Kraków: Universitas, 2006.
- Kwiatkowska-Moskalewicz Katarzyna, *Historia pewnego zdjęcia*, 22 lipca 2014, <http://kwiatkowska.blog.polityka.pl/2014/07/22/historia-pewnego-zdjecia>.
- Lam Władysław, *Malarstwo na przestrzeni stuleci*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.
- Langton Loup, *Photojournalism and Today's News. Creating Visual Reality*, Malden: Wiley-Blackwell, 2009.
- Latoś Henryk, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa: Wydawnictwo MON, 1985.
- Lemagny Jean-Claude, *Enrichir, conserver, communiquer*, odczyt wygłoszony podczas VI Spotkań Fotograficznych, Lorient, 15 listopada 1987.
- Lepa Adam, *Magia obrazu*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 1997, nr 6.
- Lepa Adam, *Pedagogika mass mediów*, Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, 2003.
- Levey Michael, *Od Giotto do Cézanne'a. Zarys historii malarstwa zachodnioeuropejskiego*, przeł. Maria i Stanisław Bańkowscy, Warszawa: Arkady, 1974.
- Ligocki Alfred, *Książka o filozofii fotografii*, „Fotografia”, 1970, nr 8.
- Ligocki Alfred, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Lisiecki Marcin (red.), *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2009.
- Lopes Dominic McIver, *Należyta ocena*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas, 2013.
- Luck Steve (red.), *Lustrzanki cyfrowe. Fotografia barwna*, przeł. Janusz Myzik, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2012.
- Łań Magdalena, *Fotografia. Kreacja czy manipulacja*, w: Andrzej Drzycimski (red.), *Komunikatorzy. Wpływ, wrażenie, wizerunek*, Bydgoszcz: Branta, 2000.
- Łęcka Sylwia, *Wirus ikoniczności. Słynne fotografie w świetle memetyki*, „Mediator. Kwartalnik Koła Naukowego Studentów Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 2010, nr 1.
- Łojek Jerzy, Myśliński Jerzy, Władyka Wiesław, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa: Interpress, 1988.

- Łopieńska Karina, *Konkurs „Prasowe Zdjęcie Roku 2011”*, „Forum Dziennikarzy”, 2012, nr 2 (105).
- Łuka Wiesław, *Fakt jest święty. Rozmowy o reportażu, wywiadzie i mediach*, Warszawa: Fundacja Centrum Badań i Edukacji, 2014.
- Łysiak Waldemar, *Malarstwo białego człowieka*, t. 4, Warszawa: Wydawnictwo Nobilis, 2010.
- Łyżwa Beata, *Spojrzyć z bliska*, w: Tomasz Ferenc (red.), *Odwaga patrzenia. Eseje o fotografii*, Łódź: Fundacja Edukacji Wizualnej, 2006.
- Maciejewski Marian, *Kulisy dziennikarstwa, czyli Granice wolności kija*, Warszawa: Prószyński Media, 2009.
- MacIntyre Alasdair, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. Adam Chmielewski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Magala Sławomir, *Fotografia w kulturze współczesnej*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1982.
- Magala Sławomir, *Szkoła widzenia, czyli Świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych, 2000.
- Majoli Alex, *Największy kłamca. Wywiad Renaty Gluzy z Alekssem Majolim*, „Press”, 2009, nr 4.
- Mallette Malcolm F., Bratkowski Stefan, *Zasady i tajniki dziennikarstwa. Poradnik dla dziennikarzy Europy Środkowej i Wschodniej*, Warszawa: Nowoczesność, 1996.
- Manovich Lew, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Marciniak Mieczysław, *Fotografia i socjologia według Susan Sontag*, w: Tomasz Ferenc, Krzysztof Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź: Galeria f5, 2005.
- Marcjanik Małgorzata, *Grzeczność w komunikacji językowej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Marcjanik Małgorzata, *Mówimy uprzejmie. Poradnik językowego savoir-vivre’u*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Marien Mary Warner, *100 idei, które zmieniły fotografię*, przeł. Bartosz Fabiszewski, Raszyn: TMC, 2012.
- Markiewicz Henryk, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.

- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Maruszewski Tomasz, *Psychologia poznawcza*, Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, 1996.
- Maruszewski Tomasz, *Psychologia poznania*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2009.
- Maślanka Julian (red.), *Encyklopedia wiedzy o prasie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Mazur Adam, *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999–2009*, Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2009.
- McLuhan Marshall, *Środki komunikowania – przedłużenia człowieka*, przeł. Ewa Życieńska, w: Andrzej Siciński (red.), *Technika a społeczeństwo*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- McLuhan Marshall, *Wybór tekstów*, Eric McLuhan, Frank Zingrone (red.), przeł. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa, Poznań: Zysk i S-ka, 2001.
- McLuhan Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, 2004.
- McQuail Denis, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. Marta Bucholc, Alina Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.
- Mersch Dieter, *Teorie mediów*, przeł. Ewa Krauss, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010.
- Meyer Pedro, *Prawda i rzeczywistość w fotografii*, przeł. Jacek Mikołajczyk, Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2006.
- Michalczyk Stanisław, *Spółeczeństwo medialne. Studia z teorii komunikowania masowego*, Katowice: Śląsk, 2008.
- Michalski Bogdan, *Fotografia reporterska – aktualny problem prawny*, „Prasa Polska”, 1970, nr 8.
- Michalski Bogdan, *Dziennikarstwo a ograniczenia praw autorskich*, Łódź: Pro-Media, 1980.
- Michalski Bogdan, *Fotografia prasowa a prawo*, Warszawa: Instytut Dziennikarstwa UW, 1980.
- Michałowicz Monika, *Piękno*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 15, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2011.
- Michałowska Marianna, *Sontag revisited*, w: Tomasz Ferenc, Kazimierz Kowalewicz (red.), *Interpretując foto-*

grafię. *Śladami Susan Sontag*, Kraków: Galeria f5, 2005.

Michałowska Marianna, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.

Mielczarek Tomasz, *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”*. *Dzieje prasy częstochowskiej (1769–1994)*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1996.

Mielczarek Tomasz, *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”*. *Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003.

Mielczarek Tomasz, *Monopol, pluralizm, koncentracja. Środki komunikowania masowego w Polsce w latach 1989–2006*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

Mierzecka Janina, *Cale życie z fotografią*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.

Mikułowski-Pomorski Jerzy, *Badanie masowego komunikowania*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

Mikułowski-Pomorski Jerzy, *Informacja i komunikacja. Pojęcia, wzajemne relacje*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

Mikułowski-Pomorski Jerzy, *Zmieniający się świat mediów*, Kraków: Universitas, 2008.

Mikułowski-Pomorski Jerzy, Nęcki Zbigniew, *Komunikowanie skuteczne?*, Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych, 1983.

Milewski Tadeusz, *Językoznawstwo*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.

Miller George A., *The Psychology of Communications*, New York: Basic Books, 1970.

Miller Krzysztof, *Znikająca magia fotografii?*, w: Andrzej Skworz, Andrzej Niziołek (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków: Znak, 2010.

Milner David A., Goodale Melvyn A., *Mózg wzrokowy w działaniu*, przeł. Grzegorz Króliczak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Mitchell William J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Monet Dominique, *Multimedia. Więcej wiedzieć. Odkrywać siebie i świat*, przeł. Paweł Latko, Katowice: Książnica, 1999.

- Moriarty Sandra E., *Abduction and Theory of Visual Interpretation*, „Communication Theory”, 1996, nr 6.
- Morris John G., *Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2007.
- Mroczek Andrzej A., *Książka o fotografowaniu dzieci*, Kraków: Znak, 2008.
- Mroziewicz Krzysztof, *Dziennikarz w globalnej wiosce*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2004.
- Mrozowski Maciej, *Podejście użytkownika i korzyści w badaniach komunikowania masowego. Podstawowe zagadnienia*, „Przekazy i Opinie”, 1987, nr 3–4.
- Mrozowski Maciej, *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mass mediów*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1991.
- Mrozowski Maciej, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa: Aspra-Jr, 2001.
- Museum Ludwig Köln, *Fotografia XX wieku w Muzeum Ludwig w Kolonii*, przeł. Edyta Tomczyk, Köln: Taschen, 2001.
- Nalewaj Anna, *Cenne obrazy*, „Press”, 2000, nr 11.
- Newton Julianne H., *Photojournalism Ethics: A 21st-Century Primal Dance of Behavior, Technology, and Ideology*, w: Lee Wilkins, Clifford G. Christins (red.), *The Handbook of Mass Media Ethics*, New York: Routledge, 2009.
- Nęcki Zbigniew, *Komunikacja międzyludzka*, Kraków: Drukarnia Antykwa, 2005.
- Nowicki Wojciech, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2010.
- Nowińska Ewa, *Wolność wypowiedzi prasowej*, Warszawa: Wolters Kluwer, 2007.
- Ociepka Beata, *Wpływ nowych technologii na komunikowanie społeczne*, w: Bogusława Dobek-Ostrowska (red.), *Studia z teorii komunikowania masowego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.
- Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.
- Olechnicki Krzysztof (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Toruń: Wydawnictwo UMK, 2003.
- Olechnicki Krzysztof, *Fotografia dla każdego. Społeczne funkcje fotografii w dobie kultury konsumpcyjnej*, w: Tomasz

- Ferenc, Krzysztof Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź: Galeria f5, 2005.
- Olechnicki Krzysztof, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Olsenius Richard, *Szkola fotografowania National Geographic: Fotografia czarno-biała*, przeł. Janusz Jurewicz, Warszawa: Wydawnictwo G+J RBA, 2005.
- Olszański Leszek, *Dziennikarstwo internetowe*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Orzewski Wojciech, *Fotograf, fotografia, prawo*, Warszawa: Inicjał Andrzej Palacz, 2006.
- Oseka Andrzej, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1987.
- Ożdżyński Jerzy, *Różnice między reportażem prasowym, radiowym i telewizyjnym*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, 1980.
- Panofsky Erwin, *Studia z historii sztuki*, przeł. Jan Białostocki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Park Robert E., *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago: University of Chicago Press, 1940.
- Pawlica Jan, *Podstawowe pojęcia etyki*, Kraków: Wydawnictwo Oddziału PAN, 1994.
- Peters Stanisław, *Pojęcie i zakres fotografii prasowej*, „Prasa Współczesna i Dawna”, 1958, nr 2.
- Piekot Tomasz, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków: Universitas, 2006.
- Pisarek Walery (red.), *Słownik terminologii medialnej*, Kraków: Universitas, 2006.
- Pleszczyński Jan, *Etyka dziennikarska*, Warszawa: Difin, 2007.
- Pleszczyński Jan, *Kanały informacyjne a medialne światobrazy*, w: Krzysztof Stępnik, Maciej Rajewski (red.), *Media Studies. Refleksja nad stanem obecnym*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008.
- Plisiecki Janusz (red.), *Film i kultura współczesna*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- Plaźewski Ignacy, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa: Książka i Wiedza, 2003.
- Płoskoń Kamila, *Dyskurs fotografii prasowej jako połączenia obrazu i tekstu w polskich dziennikach informacyjnych*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego, Kraków:

- Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Polak Rafał (red.), *Oblicza komunikowania wizualnego*, Kraków: Konsorcjum Akademickie, 2011
- Pontremoli Edouard, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. Marian Leon Kalinowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006.
- Poprzęcka Maria, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa: Stenator, 2003.
- Potocka Maria Anna, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Rieff David, *W morzu śmierci. Wspomnienie syna*, przeł. Agnieszka Nowakowska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2009.
- Ritchin Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York: Aperture Foundation, 1990.
- Rivers William L., Mathews Clave, *Etyka środków przekazu*, przeł. Jan Zakrzewski, Ewa Krasnodębska, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1995.
- Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, przeł. Inez Baturo. Bielsko-Biała: Baturo Grafis Projekt, 2005.
- Rossa Anna, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków: Universitas, 2003.
- Rouillé André, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann, Kraków: Universitas, 2007.
- Ruchel-Stockmans Grażyna, *Fotograficzne opowieści*, „Fotografia”, 2004, nr 16.
- Rudziński Roman, *Filozofia XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo SGPiS, 1991.
- Sarbiński Rafał M., *Utwór fotograficzny i jego twórca w prawie autorskim*, Kraków: Zakamycze, 2004.
- Sartori Giovanni, *Teoria demokracji*, przeł. Piotr Amsterdamski, Daniel Grinberg, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Sartori Giovanni, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, przeł. Jerzy Uszyński, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- Sartre Jean-Paul, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. Jan Kielbasa i in., Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2007.

- Saussure Ferdinand de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. Krystyna Kasprzyk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.
- Savedoff Barbara, *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*, Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- Schopenhauer Artur, *Aforyzmy o mądrości życia*, przeł. Jan Garewicz, Warszawa: Czytelnik, 1974.
- Sekula Allan, *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego/Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010.
- Semczuk Przemysław, *Historia: W Chile uratowano 33, u nas aż 79 górników*, „Newsweek”, 27 października 2010, <http://polska.newsweek.pl/historia--w-chile-uratowano-33--u-nas-az-79-gornikow,67059,1,1.html>.
- Seneka Lucjusz Anneusz, *Myśli*, przeł. Stanisław Stabryła, Warszawa: Unia Wydawnicza Verum, 2008.
- Sichel Pierre, *Modigliani*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Sikora Sławomir, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin: Świat Literacki, 2004.
- Silvester Christopher (red.), *Wywiady prasowe wszech czasów*, przeł. Magdalena Słysz, Krzysztof Oblucki, Warszawa: Iskry, 2005.
- Skibińska Aleksandra, *Mucha z teleobiektywem*, „Polityka”, 1997, nr 37.
- Skrzydlewski Wojciech, *Technologia kształcenia. Przetwarzanie informacji. Komunikowanie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1990.
- Skworz Andrzej, Niziołek Andrzej (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków: Znak, 2010.
- Sławek Tadeusz, *Biesłan-Warszawa. Dwie fotografie*, „Tygodnik Powszechny”, 2004, nr 38.
- Smith W. Eugene, *Spanish Village*, „Life”, 9 kwietnia 1951.
- Smolińska Anna, *O funkcjach fotografii prasowej*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1972, nr 4.
- Sobczak Jacek, *Ustawa Prawo Prasowe. Komentarz*, Warszawa: Muza, 1999.
- Sobczak Jacek, *Prawo prasowe. Podręcznik akademicki*, Warszawa: Muza, 2000.
- Sobczak Jacek, *Korespondent wojenny – ramy prawne i praktyka*, w: Wiesława Piątkowska-Stepaniak, Bogusław

- Nierenberg (red.), *Wojna w mediach*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007.
- Soboda Adam, *Estetyka i racjonalność fotografii*, Wrocław: Atut, 2002.
- Sobolewska Justyna, *Susan, rób coś!*, „Polityka”, 2009, nr 44.
- Sokołowski Marek (red.), *Media i społeczeństwo. Nowe strategie komunikacyjne*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008.
- Sokołowski Robert, *Mówienie i działanie według wartości. Z Robertem Sokołowskim rozmawia Krzysztof Gruba*, „Znak”, 1992, nr 6.
- Sonczyk Wiesław, *Media w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1999.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magała, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magała, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2010.
- Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter, Kraków: Universitas, 2007.
- Stachyra Grażyna, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008.
- Stasiński Piotr, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982.
- Stasiuk Karina, Graszewicz Marek (red.), *Literatura – kultura – komunikacja*. Księga pamiątkowa ku czci profesora Jerzego Jastrzębskiego w 60. rocznicę urodzin, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Stawiarski Andrzej, *Śmierć bez negatywu*, „Forum Dziennikarzy”, 2012, nr 2 (105).
- Stepan Peter, *50 Photographers You Should Know*, New York: Prestel, 2008.
- Stępień Antoni B., *Propedeutyka estetyki*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1986.
- Stępnik Krzysztof, Rajewski Maciej (red.), *Media Studies. Refleksja nad stanem obecnym*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008.
- Stępnik Krzysztof, Rajewski Maciej (red.), *Komunikowanie i komunikacja na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008.

- Stępnik Krzysztof, Rajewski Maciej (red.), *Komunikowanie i komunikacja w dwudziestoleciu międzywojennym*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. Joanna Czudec, Kraków: Universitas, 2009.
- Stróżowski Władysław, *W kręgu wartości*, Kraków: Znak, 1992.
- Stróżewski Władysław, *Dialektyka twórczości*, Kraków: Znak, 2007.
- Sulima Roch, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków: Galicja, 1992.
- Sulima Roch, *Dokument i literatura*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Sunderland Jan, *Z zagadnień estetyki*, „Fotografia”, 1963, nr 5.
- Sunderland Jan, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Szarota Piotr, *Psychologia uśmiechu*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2006.
- Szewczuk Włodzimierz (red.), *Słownik psychologiczny*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985.
- Szopski Marek, *Komunikowanie międzykulturowe*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2005.
- Sztompka Piotr, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków: Znak, 2003.
- Sztompka Piotr, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005.
- Szulakiewicz Marek, *Religia i czas*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2008.
- Szulakiewicz Marek (red.), *Granice i ograniczenia. O doświadczeniu granic i ich przekraczaniu*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2010.
- Szulakiewicz Marek, *Czas i to, co ludzkie. Szkice o chronozofii i kultury*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011.
- Szulakiewicz Marek, *Filozofia jako hermeneutyka*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Szulakiewicz Marek, *O człowieku w czasach trudnych. Urywki filozoficzne*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Szulczewski Michał, *Publicystyka – problemy teorii i praktyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.

- Szulczewski Michał, *Informacja społeczna*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1979.
- Szulich-Kałuża Justyna, *Projekty tożsamościowe rodziny upowszechniane w polskich tygodnikach opiniotwórczych*, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013.
- Szypowska Maria, *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1988.
- Śliwczyński Waldemar, *O pocztówkach opowiadających historię*, „Fotografia”, 2003, nr 13.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, 3 t., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1991.
- Tatarkiewicz Władysław, *O doskonałości*, Lublin: Instytut Wydawniczy Daimonion, 1991.
- Tatarkiewicz Władysław, *Uczciwość i dobroć*, „Znak”, 1965, nr 4.
- Tetelowska Irena, *Informacja – odrębny gatunek dziennikarski*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 1966, nr 4.
- Tischner Józef, *Filozofia człowieka dla duszpasterzy i artystów*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, 1991.
- Tischner Józef, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków: Znak, 2001.
- Toczyński Zdzisław, *Prawda w fotografii*, w: Maryla Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Tomaszczuk Zbigniew, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa: Centrum Animacji Kultury, 1998.
- Tomaszkiewicz Teresa, *Przekład audiowizualny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Tomicz Krzysztof, Brzozowski Marcin, *Jak robić doskonale zdjęcia?*, Warszawa: Ringier Axel Springer Polska, 2012.
- Treppa Zbigniew, *Czy fotografia może być narzędziem kłamstwa? Mity i fakty medialne*, w: Jan Kreft, Józef Majewski (red.), *Media, biznes, kultura*. Prace ofiarowane profesorowi Wiktorowi Peplińskiemu, Gdańsk: Marpress, 2009.
- Trzynadłowski Jan, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretyczno-literackie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982.

- Trzynadlowski Jan (red.), *Film: obraz – język, wyobraźnia – idea*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1994.
- Ulikowska Ewa, *Po co komu fotoreportaż?*, „Fotografia”, 1973, nr 11.
- Walden Scott (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, przeł. Izabela Zwiech, Kraków: Universitas, 2013.
- Wawrzyczek Tomasz, *Henri Cartier-Bresson: Człowiek, bez którego nie byłoby fotografii ulicznej*, 29 stycznia 2013, www.spidersweb.pl/2013/01/henri-cartier-bresson-czlowiek-bez-ktorego-nie-byloby-fotografii-ulicznej-cz-i.html.
- Whelan Richard, *Robert Capa: A Biography*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 3: *Paul Gauguin*, Wrocław: P.O. Polska, 1998.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 8: *Henri de Toulouse-Lautrec*, Wrocław: P.O. Polska, 1998.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 15: *Olga Boznańska*, Wrocław: P.O. Polska, 1999.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 19: *Théodore Géricault*, Wrocław: P.O. Polska, 1999.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 30: *Stanisław Wyspiański*, Wrocław: P.O. Polska, 1999.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 76: *Canaletto*, Wrocław: P.O. Polska, 1999.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 88: *Malarstwo polskie przełomu XVIII i XIX wieku*, Wrocław: P.O. Polska, 2000.
- Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 106: *Edvard Munch*, Wrocław: P.O. Polska, 2000.
- Wilemska Katarzyna, Kidzińska Małgorzata, Kucharzewski Marek, *Lekcja anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „Annales Academiae Medicae Silesiensis”, 2011, nr 3 (65).
- Williams Kevin, *Media w Europie*, przeł. Anna Piwnicka, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Winterhoff-Spurk Peter, *Psychologia mediów*, przeł. Piotr Włodyga, Kraków: Wydawnictwo WAM, 2007.
- Władyka Wiesław, *Na czołówce. Prasa w październiku 1956 roku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.

- Władyka Wiesław, *Brzydzisz się, nie czytaj!*, „Polityka”, 2004, nr 21.
- Wojtak Maria, *Gatunki prasowe*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004.
- Wolert Władysław, *Szkice z dziejów prasy światowej*, Kraków: Universitas, 2005.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, *Reportaż – jak go napisać?*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2004.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie. Próba typologii*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 2006, nr 1–2.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, *Jaka informacja? Rzecz o percepcji fotografii dziennikarskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Furman Wojciech, *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Snopek Jerzy, Furman Wojciech, *Prasowe gatunki dziennikarskie*, Warszawa: Poltext, 2014.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Nowińska Ewa, Groń Krzysztof, Sosnowski Waldemar, *Fotografia dziennikarska. Teoria, praktyka, prawo*, Warszawa: Wydawnictwo Poltext, 2011.
- Woźny Aleksander, *Odtąd już nic nigdy nie będzie tak samo. Media, kryzysy, eventy... i peryferie*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2013.
- Wójcik Paweł, *Kompozycja obrazu fotograficznego*, Warszawa: Almapress, 1990.
- Wyleżyńska Jolanta, *Zmartwychwstanie na arrasie ze zbiorów watykańskich*, „Niedziela”, 2003, nr 16.
- Zachwieja Jarosław, *World Press Photo 2014 rozstrzygnięty – poznajcie wyniki!*, 14 lutego 2014, www.swiatobrazu.pl/world-press-photo-2014-rozstrzygniety-poznajcie-wyniki-30923.html.
- Zajas Piotr, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2011.
- Zawojski Piotr, *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*, Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 2000.

- Zawojski Piotr, *Jean Baudrillard i fotografia*, „Kultura Współczesna”, 2008, nr 1.
- Zsolnay Robert, *Artysta jako tłumacz*, „Mercedes Magazyn”, 2010, nr 1.
- Zwolińska Krystyna, Malicki Zaslław, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.
- Zwoliński Andrzej, *Obraz w relacjach społecznych*, Kraków: Wydawnictwo WAM, 2004.
- Żak Stanisław, *Słownik. Kierunki, szkoły, terminy literackie*, Kielce: Wydawnictwo Pedagogiczne ZG ZNP, 1991.
- Żdźarski Wacław, *Zaczął się od Daguerre’a. Szkice z dziejów fotografii XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1977.