

KAZIMIERZ WOLNY-ZMORZYŃSKI

Fotografia dziennikarska jako metoda przekazywania informacji

Wynalazek fotografii w połowie XIX wieku nie tylko zmienił świat (Sontag 1978: 7), ale i pomógł go rejestrować i zapamiętywać. Od tamtego czasu już nie bazowano wyłącznie na wyobrażeniach artystów malarzy i nie zawierano ich spostrzegawczości, często subiektywnej (Toczyński 2002: 51–52). Nikt z artystów nie musiał nikogo oszukiwać, tworząc portrety i malując sceny przedstawiające ważne wydarzenia w taki sposób, byle tylko przypodobać się swemu pracodawcy. Rysunek czy portret uprawdopodobniał sytuacje. Fotografia stała się dowodem, mówiła o wydarzeniach w taki sposób, w jaki przebiegały.

Trudno nie wspomnieć na marginesie o fotografii retuszowanej, która miała na celu poprawienie wizerunku przedstawianych osób bądź widoków. Chodzi jednak o zachowanie prawdziwych, oryginalnych rysów człowieka czy sytuacji. Tuszowano wyłącznie szczegóły. Jako przykład niech posłuży fotografia z 1896 roku z zakładu fotograficznego „Rembrandt” w Warszawie, przedstawiająca kobietę o regularnych rysach twarzy, w jasnym świetle siedzącą na stylizowanym taborecie, która trzyma w rękach parasol.

Jasne jest, że początkowa statyczność zdjęć upodabniała fotografię do malarstwa. Rozwijała się ona bardziej jako fotografia portretowa, którą – jak zauważa Andrzej Zwoliński (2004: 154) – „poprawiano” miękkim rysunkiem. Rozwój technik fotograficznych umożliwił wierne odtwarzanie rzeczywistości, a wprowadzenie aparatów małoobrazkowych pozwoliło zaistnieć fotoreportażowi, który osiągnął szczyty po II wojnie światowej.

W fotograficznych gatunkach dziennikarskich, szczególnie informacyjnych (fotografii prasowej, fotoserwisie – zob. Wolny-Zmorzyński 2007) nie chodzi o prezentowanie piękna, ale pokazywanie świata takim, jaki on jest naprawdę (Dąbrowski 2006: 12–17; Gorzkiewicz 2007: 4–5).

Fotografia – w sensie technicznym – rejestruje rzeczywistość tak, jak ją zastał autor fotografii. Jest ona fragmentem wyrwanym z rzeczywistości – twierdzi Sontag (1978: 8). Ale jest także, zdaniem eseistki, jej interpretacją, a nawet czymś więcej: obrazem odbitym bezpośrednio ze świata, jest jego śladem. „Podczas, gdy obraz

malarski, nawet spełniając fotograficzne kryteria podobieństwa – nigdy nie jest niczym więcej niż wydaniem sądu, fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją promieniowania (fal świetlnych odbijanych przez przedmioty) – materialnym szczątkiem przedmiotu, co nigdy nie stanie się udziałem dzieła sztuki malarskiej” (tamże: 141; por. także Czartoryska 2002: 59–68).

Czy fotografia dziennikarska nie powinna więc, zamiast interpretować świat – tylko go pokazywać i rejestrować? Fotograficzna dokumentacja świata i wydarzeń oscyluje między informacją a wiedzą. Informuje ona o wyglądzie określonej sytuacji



Fot. 1. Kobieta z parasolką (1896), repr. za: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 38

w określonej sekundzie, którą fotograf uznał za ważną, ale i daje wizualną wiedzę o nim samym (von Brauchitsch 2004: 172). Ignacy Płażewski (2003: 13) zauważył, że wynalazek Gutenberga rozpowszechnił w świecie wiedzę, ale dopiero obraz pozwolił lepiej rozumieć i postrzegać świat. Według zaś Borisa von Brauchitscha (2004: 172):

[...] człowiek dobrze poinformowany, to znaczy człowiek będący w posiadaniu dobrze objaśnionego obrazu świata, na który składają się dane i fakty, nie musi już stawiać pytań, nie potrzebuje myśleć, rozumieć, poznawać. Krytyczna refleksja, będąca przesłanką wiedzy, staje się zbędna. I dlatego informacje można przekazać w „realnym czasie”, nie jest bowiem potrzebna zwłoka, jaką powoduje refleksja.

Zawsze jednak recepcja przekazu o zawartym na fotografii wydarzeniu będzie reakcją prawdziwą – taką, jakby odbiorca z opóźnieniem był świadkiem pokazanych historii. Może wtedy nawet użyć sformułowania: „ja to zdarzenie widziałem”, mimo że nie był jego świadkiem. Wystarczy mu obraz i słowo ten obraz uzupełniające.

Informację o zdarzeniu, o człowieku czy ludziach w danym środowisku i świecie podaną za pośrednictwem obrazu, dla którego słowa są tylko lakonicznym uzupełnieniem, należy umieć odczytywać, a odczytanie to ma polegać na zrozumieniu sytuacji przedstawionej na fotografii, przede wszystkim w zachowaniu bohaterów, zarejestrowanym w kadrze. Każdy element fotografii jest jakimś znakiem, przekazem informacji. Dlatego sztuką fotografii jest interpretacja świata i takie pokazywanie go przez autora zdjęć, by odbiorca zastanowił się nad tym, co odczytuje i do jakich wniosków go fotoreporter nakłania. To, co może być niezauważalne gołym okiem, powinno być widoczne na fotografii. Jest ona utrwaleniem przelotnej chwili, często niepowtarzalnej. Zdjęcie jest także świadectwem szybkości działania i spostrzegawczości fotoreportera, który oprócz tego, że rejestruje zdarzenie, to podaje je jako informację. Informacja zależy w przypadku fotografii nie tyle od tego, co pokazuje autor, ile od tego, co można pokazać i czy się to udaje (por. Eco 1972: 41). Annie Griffiths Belt w fotoreporcie o Jerozolimie pokazała ludzkie oblicze żołnierzy izraelskich. W gazetach codziennych widać ich zwykle uwikłanych w tragiczne wydarzenia. Na zdjęciach Belt żołnierz izraelski całuje się z młodą, piękną dziewczyną. Przy jego prawym boku wisi na ramieniu spuszczonej lufą w dół karabin maszynowy (zob. Burian, Caputo 2002: 212). Wyraźnie intencje autorki trafiają do wyobraźni odbiorców, którzy w uzbrojonym żołnierzu nie widzą tylko „potwora”, zabijającego innych, ale człowieka łagodnego, zdolnego do miłości. Podobny motyw rzeczywistości utrwalił Tadeusz Poźniak (fot. 2), pokazując całujących się żołnierza z dziewczyną, a w tle, pomiędzy nimi – uśmiechniętą twarz dziecka. Dziecko to przecież nadzieja na lepsze życie, spokój i bezpieczeństwo mogą mu zapewnić miłujący się wzajemnie rodzice.

Edward Hall (2003: 16) twierdzi, że odbiorcy muszą się nauczyć odczytywać bezgłośnie wizualne komunikaty równie łatwo jak drukowane i mówione. Piotr Sztompka (2005: 21) idzie dalej w swych rozważaniach i podpowiada, że poprzez obraz człowiek ostrzej widzi zjawiska, zdarzenia, sytuacje społeczne, które go ota-



Fot. 2. Żołnierz żegnający rodzinę przed wyjazdem do Kosowa, fot. Tadeusz Poźniak

czają, „a poza tym postrzega coraz liczniejsze, coraz bardziej malownicze i coraz bardziej różnorodne obrazy, wizualne przedstawienia funkcjonujące w obrębie świata społecznego jako jego istotny składnik. Wyzwała więc w swojej świadomości »obrazy obrazów«, »metaobrazy« zabarwione podwójną subiektywnością – własną i twórcy obrazu postrzeganego”. Wobec tego znaki zawarte w przekazie fotograficznym nie tylko muszą być rozpoznawalne dla odbiorcy, ale i sam nadawca z zasady operuje takimi ujęciami, by mu to umożliwić. Według Henryka Latosia (1985: 6) obraz fotograficzny:

stał się znakiem jak litera, słowo, a nawet zdanie, ułatwiającym porozumienie między ludźmi. Stał się nowym, najbardziej uniwersalnym środkiem przekazu, jednakowo zrozumiałym dla wszystkich, nie znającym barier językowych, narodowościowych, etnicznych, społecznych i kulturowych. W tej uniwersalności tkwi tajemnica powodzenia fotografii jako źródła informacji o otaczającym nas świecie, ludziach i wydarzeniach.

Znak posiada cechy zmysłowe, pobudza umysł do określonych reakcji, znak wreszcie – i przede wszystkim – przekazuje pewne treści, jakie chce zasygnalizować jego nadawca (Żak 1991: 224). Dlatego ważna w recepcji fotograficznego przekazu jest analiza znaku w aspekcie semiotycznym (wg semiologii) – postrzeganie go w ramach pewnego systemu, np. znaków pozajęzykowych (Guiraud 1974: 122).

Choć fotografia dziennikarska istnieje jako znak samodzielnie, a odbiorca może subiektywnie odczytywać jej przekaz (np. z zachowania bohatera, jego gestów, cha-

rakterystycznych przedmiotów w tle), to bez opisu językowego nie będzie ona pełną informacją dziennikarską, dopiero bowiem słowa stymulują i uzupełniają konkretyzację przekazu fotograficznego. Same obrazy zawierają cechy odpowiadające cechom przedstawianego zjawiska w takiej ilości, że odbiorca może je identyfikować z treścią, opierając się jedynie na tych podobieństwach (por. Milewski 1976: 15).

Znak w fotografii dziennikarskiej może pełnić różnorodne funkcje, m.in. informatywną (komunikatywno-poznawczą), ekspresywną (zaangażowanie autora), impresywną (wywołanie wrażenia) i estetyczną (tu ograniczona do minimum) (por. Dubiel, Kamiński 1965, 1966; Ligocki 1987: 10–27; Sulima 1992: 117; Toczyński 2002: 49–50; Wolny-Zmorzyński 2007).

Prymarna jednak w odniesieniu do dziennikarskiego przekazu fotograficznego jest funkcja informatywna, której istotą i sensem jest przekazywanie za pomocą znaków określonych treści, pochodzących z danego środowiska. Najważniejsze jest tu pokazanie obiektywnej, powszechnie dostępnej i sprawdzalnej informacji o prezentowanym przedmiocie. Wynika z tego, że fotografia zawiera znaki i kody na tyle czytelne dla odbiorcy, że potrafi się on z zakodowaną rzeczywistością utożsamić (por. Guiraud 1974: 10, 31–32; Markiewicz 1966: 78–79).

Ferdynand de Saussure przeprowadził analizę kategorii znaku i rozłożył go na *signifiant* ('znaczące' – formę) oraz *signifié* ('znaczone' – ideę). Wprawdzie to tylko metodologiczna rutyna, ale porządkuje pojmowanie świata (por. Markowski 2004: 12; Heinz 1983: 236–237). Mając na uwadze wyżej wymienione funkcje znaku, fotografię należy traktować jako samą formę (*signifiant*), a więc obraz, który jest rozpoznawalny i znaczy coś dopiero wtedy, gdy zawiera ideę (*signifié*). Tymi ideami są treści rozpoznawalne także przez odbiorcę. Fotografia zawiera jednocześnie znaki, które podpowiadają, jak ją zrozumieć (są nimi m.in. mowa ciała bohaterów i fragmenty rzeczywistości, w której oni żyją), a towarzyszą jej zazwyczaj słowa uzupełniające obraz (podpisy pod zdjęciem), które mogą przerodzić się w ideologiczną konsumpcję znaku i obrócić przeciw fotografowanemu człowiekowi. Tego obawia się Roland Barthes, choć sam twierdzi, że fotografia jest komunikatem bez kodu (por. Markowski 2004: 13–14; Barthes 1996: 12–13).

Weźmy pod uwagę fotografie przedstawiające polityków w różnych, często przez nich niezamierzonych i nienaturalnych pozach.

Lech Wałęsa na fotografii Jerzego Gumowskiego (fot. 3) z dłonią wsuniętą za połą kufajki stylizuje się na Napoleona. Na fotografii Tomasza Wierzejskiego (fot. 4) rozparty na krześle, zadziera do góry głowę, z miną, która sugeruje: „wszystko wiem najlepiej” (obok: pokornie patrzy na Wałęsę i coś do niego mówi Lech Kaczyński).

W obu tych obrazach Wałęsa wzbudza raczej odrazę niż sympatię odbiorców – tym bardziej że z pozycji robotnika (kufajka) aspiruje do roli „cesarza” (fot. 3), osoby, która nigdy się nie myli, mimo że nie ma odpowiedniego wykształcenia. Przepaść intelektualna między Wałęsą a Kaczyńskim (fot. 4) została przez fotore-



Fot. 3. Lech Wałęsa jako Napoleon, fot. Jerzy Gumowski, „Gazeta Wyborcza”

portera uchwycona i wyraźnie zaznaczona (gesty pokory i skromności przeciwstawione gestom symbolizującym pychę i zrozumiałstwo).

W przekazie fotograficznym zawierają się wszystkie funkcje znaku, ale z różnym rozłożeniem akcentu na informację, impresję czy estetykę. W każdą fotografię wpisana jest obiektywna informacja o pozycji bohatera i zajmowanym przez niego stanowisku (w tym przypadku przewodniczący „Solidarności”). Odbiorca widzi negatywne nastawienie nadawcy (fotografa) do bohatera i pośrednio sam go tak postrzega. Nadawca nie musiał niczego aranżować – wystarczy, że uchwycił i zarejestrował moment, daną chwilę. Oryginalne podpisy pod fotografiami informują o miejscu (Gdańsk) i okoliczności fotografowanych sytuacji. Informacja pisana sugeruje, że Wałęsa potrafi się wczuć w inne role, w zależności od ubrania, które ma na sobie („w muszce,



Fot. 4. Lech Wałęsa i Lech Kaczyński, fot. Tomasz Wierzejski, „Gazeta Wyborcza”

w surducie i w kufajce”, fot. 3), lub podpowiada, że odbiorca ma do czynienia z człowiekiem próżnym z jednej strony, ale i przebiegłym, umiejącym w zależności od sytuacji zająć pozycję wygodną dla siebie („i tak o wszystkim zadecyduje ja”, fot. 4).

Nie ma tu zamierzonych przez autorów fotografii zniekształceń technicznych. Same nienaturalne pozy, jakie przyjmował Wałęsa, określają go i charakteryzują. Opublikowanie tych ujęć zdradza jednak także ekspresję nadawcy. Teoria konsumpcji znaku wg Barthes’a tłumaczy, jak fotografia obraca się przeciw bohaterowi, którego reakcje zostały zarejestrowane i utrwalone w niekorzystnym świetle, mimo że wola fotografowanej postaci rozmija się z intencją fotoreportera.

Zawarte w fotografii prasowej znaki i symbole mogą być ukryte, ale nie od razu odczytane przez odbiorcę. Krzysztof Gierałtowski, który w latach siedemdziesiątych XX wieku pracował jako fotoreporter pisma „ITD”, dopiero po jakimś czasie wyznał, że gdy fotografował przedstawicieli władzy komunistycznej, drwił z nich. Na przykład dyrektora kombinatu uwiecznił rozpartego w służbowej wołdze i prywatnej pelisie; twarzy politologa marksisty uparcie lansującego egzotyczne poglądy nadał – operując światłem – ciemną, niemal murzyńską karnację. Ideologa marksistę pokazał obok kosza na śmieci, bo uważał, że to, co miał on wtedy do powiedzenia, nadawało się tylko do wyrzucenia na śmietnik (Domagała 2001: 14).

Fotografia dziennikarska ze względu na wymiar dokumentalny nigdy nie może być przypadkowo opublikowana. Zawsze powinna być ilustracją tekstu. Marshall



Fot. 5. Zła przeszłość generałów, fot. Leszek Wróblewski, PAP



Fot. 6. Profesorowie boją się własnej przeszłości, fot. Krzysztof Wójcik, Forum

McLuhan (2001: 410) podaje tę tezę w wątpliwość. Twierdzi, że „nawet jeśli wydrukuje się ją w gazecie, to jest ona zupełnym przeciwieństwem formy notatki prasowej, ponieważ to, co widzimy na zdjęciu, jest różne od tego, co możemy wyczytać o danym wydarzeniu [...]. Widzimy bowiem ludzi” – ale w różnych kontekstach, a konteksty odbierane i formowane są poprzez podpis pod fotografią, który narzuca interpretację.

Fotografia dziennikarska to przedstawianie rzeczy istniejących i autentycznych, przede wszystkim rozpoznawalnych przez odbiorców. To język czysto fizyczny, którego słowami są prezentowane sytuacje zarejestrowane uprzednio przez aparat. Podpis pod fotografią sugeruje odbiór, może nawet wprowadzać odbiorcę w błąd, podobnie jest z nagłówkiem/nagłówkami ilustrowanego przez fotografię artykułu.

Zdjęcia 5 i 6 były wykonane w okolicznościach niezwiązanych z treścią artykułów, którym towarzyszyły – co można nazwać manipulacją. Nagłówki sugerują, że przedstawione na zdjęciach osoby to szpiegdy KGB (fot. 5) bądź domniemani współpracownicy bezpieki (fot. 6).

Nadawca i odbiorca łączą kody zawarte w przekazie fotograficznym i słownym w jeden tematyczny obraz. Nie można ich rozdzielać, traktować osobno. Wszystkie kody wywołują odpowiednie obrazy w świadomości odbiorcy i pełnią wskazane funkcje: informatywną, ekspresywną, impresywną, estetyczną. Tym samym pozwalają odczytywać zawarte w nich informacje, materiał tematyczny fotografii dziennikarskich podlega bowiem zabiegom selekcji oraz interpretacji. Zdjęcia dziennikarskie to nie tylko rejestracja rzeczywistości. Zawarte w nich są głębsze znaczenia, nawet ukryte podteksty i sugestie fotoreporterów.

Fotografię należy potraktować jako zakodowany przekaz, z którego wyłaniają się informacje o świecie skierowane do odbiorcy umiającego odczytać zawarte w nich symbole. Patrząc na fotografię dziennikarską, nie możemy mieć żadnych wątpliwości, co jest na niej zaprezentowane. Znaki i symbole powinny być czytelne, dominantą tego typu fotografii jest bowiem przede wszystkim informacja.

Fotografia dziennikarska jest dziełem dokumentalnym, pełnym znaków oddziałujących nie tylko na odbiorcę jej współczesnego – nawet po latach jest źródłem informacji o teraźniejszości i przeszłości, którą – dzięki zawartym znakom i kodom – można odtworzyć w wyobraźni. Jako dokument ma charakter realny, dlatego zawarte w fotografii sygnały sytuacyjne wpływają w zamierzony sposób na odbiorców. Ponadto wywołują u nich wrażenia estetyczne, a w związku z tym – są niepowtarzalne w ujmowaniu oraz prezentowaniu rzeczywistości.

Literatura

- Barthes, R. (1996): *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa.
- Brauchitsch von, B. (2004): *Mała historia fotografii*, Warszawa.
- Burian, P.K., Caputo, R. (2002): *Szkola fotografowania National Geographic*, Warszawa.
- Czartoryska, U. (2002): *Portret fotograficzny – duchowość i cielesność*, [w:] M. Hopfinger (red.): *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Warszawa.
- Dąbrowski, J. (2006): *Jak zrobić zdjęcie roku*, „Przekrój”, nr 7.
- Domagała, J. (2001): *Węże i kwiaty*, „Magazyn Rzeczpospolitej”, 26.10.
- Dubiel, D., Kamiński, E. (1965): *Ilustracyjność dzienników polskich*, „Zeszyty Prasoznawcze”, nr 1.
- Dubiel, D., Kamiński, E. (1966): *Ilustracyjność ilustracji w dziennikach*, „Zeszyty Prasoznawcze”, nr 1.
- Eco, U. (1972): *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa.
- Gorzkiwicz, K. (2007): *World Press Photo 2006. Fotoplastykon*, „Angora”, nr 7.

- Guiraud, P. (1974): *Semiologia*, Warszawa.
- Hall, E. (2003): *Ukryty wymiar*, Warszawa.
- Heinz, A. (1983): *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, Warszawa.
- Kurski, J. (1991): *Wódz*, Warszawa.
- Latoś, H. (1985): *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa.
- Ligocki, A. (1987): *Funkcje poznawcze fotografii*, [w:] tegoż: *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków.
- Markiewicz, H. (1966): *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków.
- Markowski, M.P. (2004): *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, [w:] R. Barthes: *Imperium znaków*, Warszawa.
- McLuhan, M. (2001): *Wybór tekstów*, Poznań.
- Milewski, T. (1976): *Językoznawstwo*, Warszawa.
- Piekot, T. (2006): *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Universitas, Kraków.
- Płażewski, I. (2003): *Dzieje polskiej fotografii 1839–1939*, Warszawa.
- Sontag, S. (1978): *O fotografii*, Warszawa.
- Sulima, R. (1992): *Album „cieni”*. *Słowo i fotografia w kulturze ludowej*, [w:] tegoż: *Słowo i etos*, Kraków.
- Sztompka, P. (2005): *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa.
- Toczyński, Z. (2002): *Prawda w fotografii*, [w:] M. Hopfinger (red.): *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Warszawa.
- Wolny-Zmorzyński, K. (2007): *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa.
- Zwoliński, A. (2004): *Obraz w relacjach społecznych*, Kraków.
- Żak, S. (1991): *Słownik: Kierunki – Szkoły – Terminy literackie*, Kielce.