

Kultura i Wartości
ISSN 2299-7806
Nr 27 (2019)

<http://dx.doi.org/10.17951/kw.2019.27.175-190>

Reportaż: sztuka codzienności, codzienność sztuki¹

Paula Milczarczyk

 <https://orcid.org/0000-0002-5576-3430>

Artykuł ma na celu przedstawienie problematyki związanej z twórczością reportażową w kontekście refleksji nad sztuko-podobną naturą rzeczywistości pozaartystycznej. Reportaż jako hybrydyczna forma twórczości bazująca na materiale z jednej strony: zastanym, zaś z drugiej – noszącym znamiona artystyczne analizowany jest w tekście w ramach tzw. „estetyki rzeczywistości” Marii Gołaszewskiej. Sztuko-podobny charakter rzeczywistości zastanej, wykorzystywany jako materia reportażu, powiązany zostaje z aktem odczytywania zdarzeń świata pozaartystycznego przez pryzmat kategorii związanych ze sztuką. Tym samym omawiana dziedzina twórczości ukazana zostaje jako rezultat poznawczego przemieszania dwóch porządków: sztuki i rzeczywistości.

Słowa kluczowe: reportaż, estetyka rzeczywistości, sztuka, sztuko-podobna rzeczywistość

PAULA MILCZARCZYK, mgr (doktorantka); Uniwersytet Gdański, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa; adres do korespondencji: Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa, ul. Bażyńskiego 4, 80-309 Gdańsk; e-mail: paula.milczarczyk@gmail.com

¹ Artykuł stanowi rozwinięcie problematyki podejmowanej przeze mnie wcześniej w tekście „Estetyka codzienności. O relacji między sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną”, w: *Μέλος – τεκτονική – εικασία. Mit jedności sztuk czy prawda wyobraźni? Architektura, muzyka i sztuki plastyczne jako sztuki siostrzane*, red. Ryszard Kasperowicz i Aleksandra Skrabeł (Lublin: Galeria Labirynt i autorzy, 2018), 113–127.

„Widziałem Kino Moskwa i afisz «Czas Apokalipsy» pod nazwą kina. [...] Dopiero, jak skręciłem w ulicę Puławską, zobaczyłem, że tam stoi pojazd opancerzony. I tych żołnierzy kłębiących się przy nim. Byłem z polskim operatorem i amerykańskim fotografem. Nie jestem jedynym, który zrobił to zdjęcie. Ale siedząc z przodu samochodu, byłem tym, który je pierwszy zobaczył” – tak opisywał proces wykonywania słynnego zdjęcia, fotograf-reportażysta Chris Niedenthal². Co to znaczy „zobaczyć zdjęcie” przed jego wykonaniem? Przedmiotem zainteresowania niniejszego artykułu jest przypadek, gdy pola dwóch równoległych rzeczywistości – sztuki i świata zastanego – nachodzą na siebie, wpływają na siebie nawzajem – aż do granicy, gdzie przenikają się do tego stopnia, że uniemożliwia to ich rozpoznanie. Omawianą problematykę ilustrować będzie reportaż, a dokładniej materia, na której pracują reportażyści, jako że stanowi ona wypadkową tego, co z jednej strony – zastane, zaś z drugiej – noszące znamiona uformowanego tworu artystycznego³. Wspomnienie Niedenthala z czasu, gdy powstało słynne „zdjęcie-metafora” Polski epoki komunizmu prowokuje do namysłu nad tym dwuznacznym wymiarem relacji między kreacją a rzeczywistością: w jaki sposób elementy sytuacyjne wiążą się w strukturę metafory? Czym jest, tego typu przypominające doświadczenie sztuki, przeżycie? Czy „gotową sztukę” można „znaleźć” w świecie zastanym?⁴ Jak się wydaje, właśnie w taki sposób określić można metaforyczne reportaż: jako model twórczości opierający się na swoistym „znajdowaniu” uformowanych do pewnego stopnia artystycznych tworów, „cytowaniu fragmentów rzeczywistości”⁵. Hybrydowa natura tego rodzaju twórczej aktywności: czerpiąca z zastanego, a jednocześnie sztuko-podobnego (*art-like*) charakteru zdarzeń pozaartystycznych stanowi dowód na to, że kierunki zależności

² Chris Niedenthal, „«Czas Apokalipsy» Chrisa Niedenthala, rozmowę przeprowadziła Izabela Procyk-Lewandowska”, *Gazeta.pl*, 19.06.2009, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,670_4454,_Czas_Apokalipsy_Chrisa_Niedenthala.html (dostęp: 05.12.2018).

³ Biorę tu pod uwagę jedynie reportaż o zacięciu artystycznym, a więc taki, który bazuje na materii zastanej, strukturalizowanej jednocześnie na sposób artystyczny.

⁴ Nawiązuję tutaj do terminów związanych ze sztuką awangardową: ang. *ready-made*, czyli „sztuka gotowa” oraz fr. *L'objet trouvé* – przedmiot (sztuka) znaleziona.

⁵ Sformułowanie to zapożyczam z książki Teresy Pękali, która określa w ten sposób model twórczości awangardowej. Por. Teresa Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2000).

między dwoma polami – sztuki i świata poza pozaartystycznego – są dwustronne⁶. W jaki sposób dokonuje się ten transfer znaczeń? Jakie konsekwencje niesie za sobą w kontekście estetycznego doświadczenia pozaartystycznej codzienności? Jak zauważa w ramach swych rozważaniach na temat tzw. estetyki codzienności (*everyday aesthetics*) Thomas Leddy: „Większość ludzi postrzega fotografa Henri Cartier-Bressona jako modelowy przykład osoby, która maksymalizuje estetyczne doświadczenie codzienności. [...] Jest pewne, że fotograf uczy nas dostrzegać widoki, których inaczej byśmy nie dostrzegli. Z pewnością fotografowana scena (dotyczy zdjęcia *A Bank Executive and His Secretary*, 1960 – dopisek P. M.) była dla niego interesująca pod względem estetycznym zanim w ogóle wykonał zdjęcie – gdyby było inaczej, nie wykonałby go”⁷. W jaki sposób reportaż „uczy dostrzegać”? Co odróżnia fotografowaną przez Bressona scenę od nieskończonej ilości innych potencjalnych migawek? Co czyni ją „interesującą”? Próba odpowiedzi na to pytanie wiedzie wprost do koncepcji estetycznej Marii Gołaszewskiej, która w swej *Estetyce rzeczywistości* dowodzi, że pozaartystyczna codzienność na poziomie doświadczenia bywa uwikłana w kategorie związane ze sztuką.

I: Estetyka rzeczywistości

Punkt wyjścia dla zorientowanej strukturalistycznie „estetyki rzeczywistości” Marii Gołaszewskiej stanowi obserwacja, że świat zastany posiada swego rodzaju sztuko-podobny potencjał, który sprawia, że pewien typ zdarzeń realnych (pozaartystycznych) doświadczany jest przez nas w sposób analogiczny do doświadczenia sztuki⁸. Przypadki tego rodzaju, jako balansujące na styku rzeczywistości za-

⁶ Określenie sztuko-podobny (*art-like*) przejmuję z tekstu Ossi Naukkarinena, który w ten sposób określa przedmioty i zjawiska o charakterze pozaartystycznym, stanowiące rezultat procesu tzw. artyfikacji, a więc upodobniania do sztuki. Por. Ossi Naukkarinen, „Variations in Artification”, *Contemporary Aesthetics* 2012, nr 4: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.402> (dostęp: 05.12.2018).

⁷ Thomas Leddy, *The Extra Ordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* (Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2012), 110 (tłum. własne).

⁸ Określenie przeze mnie w tekście zdarzeń jako „realnych” podkreślić ma ich niefikcyjny, pozaartystyczny charakter – ograniczam się tu do wąskiego rozumienia tego pojęcia. W szerokim znaczeniu, sztuka jako zbiór pewnego rodzaju artefaktów (czy zdarzeń o charakterze artystycznym) również należy do świata realnego.

stanej i artystycznej, doprowadzają Gołaszewską do powołania konstruktów określanych jako tzw. struktura paraartystyczna. W systemie filozofki struktura tego rodzaju funkcjonuje jako narzędzie pojęciowe służące do opisu zdarzeń, które jako zastane (nie-kreowane), uwikłane są jednocześnie w jakości bliskie sztuce. Tym samym kategoria ta staje się użytecznym narzędziem opisu w momencie, gdy sztuka okazuje się najadekwatniejszym punktem odniesienia – zarówno na poziomie samego (pozaartystycznego) doświadczenia, jak i na poziomie jego opisu. Jak pisze Gołaszewska: „struktury artystyczne (kreowane w twórczości artystycznej) przenoszone są na rzeczywistość realną i okazują się stosowalne do tej rzeczywistości. Mówimy wtedy o strukturach paraartystycznych, ponieważ nie jest wówczas wytwarzany żaden przedmiot artystyczny, dzieło sztuki, lecz przedmioty zastane traktowane są na podobieństwo wytworów sztuki”⁹. Umieszczony w centrum rozważań konstrukt pojęciowy stanowi swoisty tygiel między światem sztuki i nie-sztuki, który to tygiel pozwala na (dwukierunkowy) transfer znaczeń i pojęć z jednej płaszczyzny do drugiej. Tym samym siatka pojęć związanych ze sztuką zyskuje stosowalność względem rzeczywistości pozaartystycznej, zaś opis potocznej codzienności nabiera znamion języka artystycznego. Jak wskazuje filozofka, opisywany mechanizm stanowi jednocześnie część procesu szeroko rozumianej estetyzacji, jest bowiem formą tego rodzaju aktu, a dokonuje się na poziomie intelektu: „estetyzacja dokonuje się na dwa sposoby, czy też ma ona dwa aspekty: 1) pozaartystyczne fakty (przedmioty, zdarzenia, przyroda) kształtowane są, uzupełniane według wzorców artystycznych – w ten sposób rzeczywistość przekształca się w sztukę lub para-sztukę; 2) pozaartystyczne fakty zostają zinterpretowane czysto mentalnie, bez realnej interwencji w rzeczywistość wedle struktur artystycznych lub paraartystycznych”¹⁰.

Jak warto podkreślić, umiarkowany charakter tej koncepcji sprawia, że „estetyka rzeczywistości” nie popada w absolutystyczne rozstrzygnięcia utożsamiające rzeczywistość z dziełem sztuki (panartyzm)¹¹. Model proponowany przez Go-

⁹ Maria Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1984), 82.

¹⁰ Tamże, „Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki”, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. Anna Zeidler-Janiszewska (Warszawa: Instytut Kultury, 1996), 21.

¹¹ Dla pełni obrazu warto przywołać w tym miejscu wielowiekową tradycję filozoficzną zbudowaną wokół koncepcji świata jako totalnego dzieła sztuki czy idei *Deus Artifex* (Boga-Artysty stwarzającego świat na podobieństwo dzieła artystycznego): od myśli starożytnych stoików, przez teologię chrze-

łaszewską nie skutkuje bowiem zmianą statusu ontologicznego zdarzeń z pozaartystycznych na artystyczne (zresztą sama zasada analogii nie pozwala na tego typu utożsamienie: przyrównywane człony muszą być odrębne, by zasada analogii pozostała w mocy).

W związku z tym, Gołaszewska zaznacza: „przy ujmowaniu rzeczywistości w struktury artystyczne (*scil.* paraartystyczne) przedmiot nie przestaje być tym, czym jest: przedmiotem świata realnego; nie staje się w szczególności dziełem sztuki. Zmienia się jedynie perspektywa, w jakiej zostaje on ujęty, a także szczególna odmiana przynależności do świata ludzkiego”¹². Innymi słowy, przedmiotem swego zainteresowania czyni filozofka pewną akcydentalną własność zdarzeń realnych (pozaartystycznych), która narzuca na poziomie doświadczenia kwalifikacje artystyczne. Cofając się jednak do genezy tego typu doświadczenia – co dokładnie sprawia, że przypadkowe sploty okoliczności zdają się rządzić prawami sztuki? Jak się wydaje, stanowi to przede wszystkim szczególnego rodzaju poznawczy „produkt uboczny” mimetycznego modelu twórczości: artysta czerpie wzorce (u Gołaszewskiej: struktury) z rzeczywistości zastanej, w następnej kolejności jego dzieło prowokuje do odczytywania fragmentów świata zastanego przez pryzmat schematów artystycznych – i mimetyczne koło się zamyka¹³. Przywołanie tego swoistego mechanizmu poznawczego pozwala wyjaśnić, dlaczego odnosimy czasem wrażenie, że „gotową sztukę” można napotkać w potocznej rzeczywistości. Fakt, że doświadczenie tego typu (pozaartystyczne) tak nieodparcie przypominać może doświadczenie o charakterze artystycznym tłumaczy Gołaszewska swoistą ludzką skłonnością do poszukiwania regularności w świecie, wiarą w los, który posługuje się „logiką” i w związku z tym: „stanowisko teoretyzujące, uogólniające, poszukujące prawidłowości w omawianych zakresach zjawisk, prowadzi do

ścijańską, po estetyczne rozważania Friedricha Schellinga czy Friedricha Nietzschego, dla którego jedynym sensownym usprawiedliwieniem wszelkiej egzystencji jest estetyczny wymiar istnienia: „[...] nie jesteśmy właściwymi twórcami tego świata sztuki, choć wolno nam o sobie samych przyjmować, że jesteśmy już obrazami i artystycznymi projekcjami dla prawdziwego jego twórcy, a swą najwyższą godność mamy w znaczeniu dzieł sztuki – bo tylko jako fenomen estetyczny istnienie i świat znajdują wiekuiste usprawiedliwienie – gdy oczywiście nasza świadomość tego naszego znaczenia nie różni się zbytnio od tej, jaką wymalowani na płótnie wojownicy mają o przedstawionej na nim bitwie”. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2001), 57.

¹² Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, 90.

¹³ Jak się wydaje, właśnie kolistość tego poznawczego mechanizmu stanowi fundament reportażu, czyniąc go tworem balansującym na styku sztuki i rzeczywistości.

ujęcia, w którym granice tych dwu podsystemów: sztuki i niesztuki – w systemie «świata człowieka», zacierają się¹⁴.

Pojęcie struktur paraartystycznych okazuje się zatem użyteczne, gdy zdarzenia oraz „widoki” pozaartystyczne przywołują „echo sztuki”, prowokują do szczególnego rodzaju interpretacji¹⁵. Według filozofki, ten specyficzny model interpretowania codzienności wynika z tego, że dokonujemy identyfikacji struktur artystycznych, w których ufundowane są dzieła sztuki czy wytwory kultury popularnej (malarstwo, film, teatr, telewizja, literatura), które to struktury w dalszej kolejności rozpoznajemy w świecie poza sztuką. Jak zauważa autorka *Estetyki rzeczywistości*: „[...] choć można sądzić, że zafascynowanie zdarzeniami było pierwotniejsze genetycznie niż powstanie sztuki (jest ono logicznie wcześniejsze, skoro rzeczywistość stanowi materiał sztuki), to oba rodzaje zjawisk przenikają się wzajemnie do tego stopnia, iż nie wiadomo, czy to znajomość opowieści artystycznych o zdarzeniach czyni nas wrażliwymi na tajemniczość, niezwykłość [...], jakie napotykamy w życiu, czy też właśnie życie nadaje sens artystycznym koncepcjom, gdy stwierdzamy, iż z niego czerpią one swoje pierwowzory”¹⁶. Opisywana przez Gołaszewską intelektualna estetyzacja rzeczywistości wiąże się jednak nie tylko z nowym typem doświadczenia codzienności, które to doświadczenie – uwikłane w kategorie artystyczne – zyskuje szczególnego rodzaju unikatową postać. Opisywany mechanizm może również posłużyć jako fundament dla procesu twórczego bazującego na przemieszaniu porządków: sztuki i rzeczywistości pozaartystycznej.

Doskonałą ilustracją dla tego teoretycznego ujęcia stanowi właśnie sztuka reportażu – zarówno w postaci literackiej, jak i fotograficznej – bazująca na doku-mentacji (utrwalaniu) tego, co zastane, a co posiada jednocześnie pewien gotowy

¹⁴ Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, 83.

¹⁵ „Widokami” pozaartystycznymi określam w tekście typ zdarzeń, które doświadczane są przede wszystkim na poziomie wizualnym. Jednocześnie w wyniku swoistego kadrowania ujmowane są w sposób „migawkowy”, niczym zatrzymana klatka filmowa (w przeciwieństwie do ciągów zdarzeń, które spaja struktura intelektualna – narracja). Wiąże się to z kategorią tzw. „ramowania” rzeczywistości pozaartystycznej, a więc procesem, który polega na intelektualnym izolowaniu części postrzeżenia i umieszczeniu go w ramach wyznaczanych przez tradycję artystyczną (pojęcie stosowane przede wszystkim w opisie doświadczenia natury determinowanego przez modele artystyczne np. pejzaż malarski). W tym kontekście Gołaszewska podaje przykład jabłek w koszyku, których widok uwikłany w modele wizualne związane z malarskimi martwymi naturami wywoływać może wrażenie właśnie – malowniczości. Według filozofki, jest to najprostszy przykład paraartystycznego strukturywania rzeczywistości pozaartystycznej.

¹⁶ Maria Gołaszewska, *Zarys estetyki* (Warszawa: PWN, 1984), 138.

do rozwinięcia potencjał artystyczny (paraartystyczne ustrukturowanie)¹⁷. Jak uważa Gołaszewska: „zdarzenia rzeczywiste mają niejednokrotnie strukturę tak przejrzystą, zwartą, jak zdarzenia fikcyjne, wykoncypowane przez twórcę według artystycznych wymogów poszczególnych gatunków”¹⁸. W tym sensie, sięgając do języka teorii awangardy, można powiedzieć, że twórca reportażu jest w gruncie rzeczy „znalazcą”, który odkrywa „gotową sztukę” w świecie pozaartystycznym. Dokumentacja, czyli utrwalenie w materii językowej (reportaż literacki) czy wizualnej (reportaż fotograficzny) ma za zadanie jedynie wyeksponować nadprogramową warstwę znaczeniową tego, co zastane. Biorąc oczywiście pod uwagę wielość możliwych kadrów fotograficznych czy sposobów budowania literackiej narracji, wydaje się, że właśnie ów sztuko-podobny potencjał zdarzeń pozaartystycznych stanowi fundament, na którym budowany jest w dalszej kolejności reportaż. Aktualizacja tego potencjału w postaci dokumentacji (utrwalenia w materii) – fotografii czy tekstu – doprowadza jednocześnie do zmiany statusu tego, co zastane. I tak, na przykład, zbiór przypadkowych pozaartystycznych elementów sytuacyjnych może stać materia, na której budowana jest konstrukcja o charakterze metaforycznym – jak w przypadku słynnego kadru Niedenthala, który dostrzegł symboliczne powiązanie między kinem *Moskwa, Czasem Apokalipsy* i wozem bojowym. Dokumentacja reporterska jako akt utrwalania tego, co z jednej strony: zastane, zaś z drugiej: ściśle związane z kategoriami artystycznymi, ukazuje reportaż w stanie swoistego zawieszenia między dwoma podsystemami: sztuki i nie-sztuki. Analiza reportażu jako typu wypowiedzi balansującej na granicy tego, co artystyczne i pozaartystyczne prowadzi wprost do rozważań na temat kategorii narracji, która zdaje się łączyć te dwie (pozornie) antynomiczne wymiary rzeczywistości.

¹⁷ Na rzecz zachowania podziału na reportaż tekstowy (literacki, dokumentujący zdarzenia) i wizualny (fotograficzny, dokumentujący „widoki”) rezygnuję w tekście z ugruntowanego w teorii reportażu podziału na tzw. „reportaż czysty” (nie zawierający fikcji literackiej) oraz „literacki” (zawierający elementy fikcji). Przy czym, jak zaznacza Jacek Maziarski, nawet w tym drugim przypadku fikcja występująca w reportażu musi być jednoznacznie wyeksponowana, tak, aby „bez trudu zidentyfikować odzielić to, co fikcyjne, od tego, co rzeczywiste, autentyczne” (Jacek Maziarski, *Anatomia reportażu*, cyt. za: Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, 192).

¹⁸ Gołaszewska, *Zarys estetyki*, 129.

II: Narracja

Narracja w klasycznym, Arystotelesowskim ujęciu rozumiana jest, z jednej strony, jako element retoryki, czyli sztuki budowania wypowiedzi, w szczególności perswazyjnego przedstawiania toku argumentacji (przekonywania). Z drugiej zaś strony, narracja rozumiana może być jako rodzaj literacki, a więc jako opowieść posiadająca określony (główny) wątek, wsparta na modelu procesualnym, na który składa się literacka figura początku, rozwinięcia wątku i końca (najczęściej z puentą). Dwa wyżej wskazane rozumienia tego pojęcia ukazują narrację jako strukturę wyznaczającą kształt dwóch, pozornie (jak starano się to ukazać w pierwszej części tekstu) antynomicznych typów wypowiedzi: artystycznej i pozaartystycznej. W związku z powyższym, pojęcie to posłużyć może jako modelowy przykład struktury określanej przez Gołaszewską jako paraartystyczna: uwikłana w język sztuki, znajduje swe zastosowanie również w opisie świata pozaartystycznego. Co więcej, wspomnianą kategorię, jak zauważa Piotr Jakubowski, rozpatrywać można na co najmniej dwóch poziomach: „wypowiedzi (*discours*) i zdarzeń (*histoire, story/plot*)”, co czyni narrację swoistym łącznikiem między sferą zdarzeń rzeczywistych i języka służącego do ich opisu¹⁹. Dodatkowo, jako jedna z najbardziej podstawowych struktur określających kształt języka, którym się posługujemy – służąca do relacjonowania przebiegu faktów świata pozaartystycznego, jak i do kształtowania całkowicie fikcyjnych splotów zdarzeń na gruncie sztuki – ilustruje ona szczególnego rodzaju relację łączącą świat realny i świat sztuki. Uniwersalność tej kategorii tłumaczy Jakubowski powołując się na tzw. zwrot narracyjny (*narrative turn*) w humanistyce oraz w naukach społecznych: „podstawowe znaczenie tej orientacji dla XX-wiecznej humanistyki tkwi jednak nie w bezpośrednich propozycjach gramatyk opowiadania formułowanych przez związanych z nią badaczy, ale w rozpoznaniu schematu narracyjnego jako uniwersalnego ludzkiego sposobu organizowania doświadczeń – począwszy od codziennych przeżyć, a na specjalistycznej wiedzy skończywszy – oraz nadawania im sensu”²⁰.

Narracja jako struktura wyznaczająca język opisu dotyczący przebiegu zarówno realnych (pozaartystycznych) zdarzeń, jak i tych fikcyjnych, umieszczona

¹⁹ Piotr Jakubowski, „Narracyjność (z punktu widzenia semiotyki kultury)”, *Studia Kulturoznawcze* 3, nr 1 (2013): 46.

²⁰ Tamże, 47.

w kontekście propozycji estetycznej Gołaszewskiej – okazuje się swoistym łącznikiem między światem sztuki i rzeczywistością zastaną. Stanowi bowiem modelowy przykład struktury opisowej, która znajduje swe zastosowanie zarówno względem tego, co zastane (zdarzeń świata poza-artystycznego), jak i tego, co kreowane (zdarzeń fikcyjnych), a zatem w zależności od okoliczności wypowiedzi może mieć charakter artystyczny, pozaartystyczny lub paraartystyczny (gdy łączy te dwa porządki). Narracja ukazuje się tym samym jako kategoria stanowiąca użyteczne narzędzie opisu materii, na której pracuje twórca reportażu.

III: Reportaż

Udany reportaż charakteryzuje się tym, że zachowując gwarant autentyczności przypomina zmyślenie. Jak paradoksalnie stwierdza wręcz Gołaszewska, „rzeczywistość bywa mniej prawdopodobna niż zmyślenie”, co metaforycznie oddaje również słynny aforyzm Oscara Wilde’a o życiu, które naśladuje sztukę znacznie bardziej niż sztuka życie.²¹ Zdarzenia utrwalane w reportażach bywają tak nieprawdopodobne, że zdają się przerastać fikcję artystyczną. Wydaje się znamienne, że literatura faktu czy filmy dokumentalne (w ostatnim czasie popularne miniseriale typu *true crime*) opisywane są za pomocą haseł parafrazujących Wilde’owski aforyzm czy stwierdzenie Gołaszewskiej. John Grisham, przytaczając historię, która stała się kanwą dla opartej na faktach książki *Niewinny* (a potem filmu dokumentalnego wyprodukowanego przez platformę Netflix), stwierdza: „gdybym wymyślił to na potrzeby powieści, jako fikcję, nikt by w to nie uwierzył”, podobne stwierdzenie pojawia się we fragmencie umieszczonym na okładce książki-reportażu *Przeprawa. Moja podróż do pękniętego serca Syrii* autorstwa syryjskiej dziennikarki Samar Yazbek (Wydawnictwo Karakter, 2016): „gdzieś tam, pod betonem rozbitym na proch przez bomby, pod powykręcany metal, pod szczątkami i oderwanymi kończynami, w samym środku niemal kompletnie zrujnowanego domu w ocalałych pomieszczeniach żyli ludzie. Gdybym przeczytała o czymś takim w książce, nigdy bym nie uwierzyła”²². Według Krzysztofa Kąkolewskiego

²¹ Tamże, 186.

²² Wypowiedź Johna Grishama z dokumentu *Niewinny człowiek* (reż. Ross M. Dinerstein, Clay Tweel, 2018).

– reportażysty i teoretyka – ów pozór fikcji stanowi jedną z własności charakteryzujących materiał, na którym pracują twórcy reportaży: „mimo autentyczności i przypadkowości danego zdarzenia jest tak, jak gdyby naśladowało ono literaturę fikcji. Spełnia więc dwa warunki jednocześnie: 1) jest czymś surowym (inaczej niż materiał fikcyjny) oraz 2) jest czymś wyraźnie ustrukturuowanym (podobnie jak dzieło literackie, malarskie, muzyczne *etc.*)”²³. Dokumentalista z pozornie chaotycznego splotu zdarzeń wydobywa przypadkowe, choć sprawiające wrażenie celowości, paraartystyczne ustrukturuwanie, które – jak zauważa Gołaszewska – odnaleźć można „nie tylko w otoczeniu kulturowym, ale i w splocie zdarzeń, następcie faktów, gdy wykryje się ich szczególną logikę i konsekwencję, ich niezwykłość, skomplikowaną i zwartą strukturę”²⁴. W przypadku reportażu literackiego będzie to cykl przypadkowych zdarzeń układający się samorzutnie w spójną narrację, zaś w przypadku fotoreportażu widok pozaartystyczny o zwartej strukturze wizualnej (zob. fotografia Chrisa Niedenthala, *Czas Apokalipsy, Warszawa, 14 grudnia 1981*)²⁵. „Fabuła jest do niej [opowieści reporterskiej] wprowadzona

²³ Krzysztof Kąkolewski, „Wokół estetyki faktu”, *Studia Estetyczne* 1965, t. 2: 268.

²⁴ Gołaszewska, *Zarys estetyki*, 129. W kontekście wypowiedzi Gołaszewskiej przywołać można Johanna Fichtego i jego koncepcję „fantazji jako siły sprawczej w świecie”. Fichte, szukając w splocie faktów empirycznych dowodów działania tego rodzaju sił, twierdził, iż fantazja stanowi prawo rządzące nie tylko dziełem sztuki, ale i życiem, co tłumaczy niesamowitość niektórych wydarzeń. Por. Karol Sauerland, „Od wyobraźni do przeżycia, czyli droga do Diltheya”, w: tenże, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 23–24.

²⁵ Fotografia Ch. Niedenthala z roku 1981, jeden z kultowych obrazów Polski z czasów PRL-u, przedstawia wojskowy transporter opancerzony na tle kina Moskwa i billboardu reklamującego film *Czas Apokalipsy*. Analiza fotografii z perspektywy „estetyki rzeczywistości” ukazuje proces, w którym przypadkowy (niezaaranżowany przez nikogo) zbiór elementów sytuacyjnych – kino Moskwa, film *Czas Apokalipsy*, wóz bojowy – ustrukturuwany został paraartystycznie. W wyniku tej operacji sytuacja o charakterze pozaartystycznym zyskała znamię *quasi-artystyczne* – ujawniając swój dodatkowy, metaforyczny sens. By posłużyć się innym przykładem, przywołać można jedno z najsłynniejszych ujęć w historii fotografii reportażowej – zdjęcie z 1993 roku autorstwa Kevina Cartera przedstawiające skuloną sudańską dziewczynkę i czyhającego obok sępa. Widok utrwalony na kliszy w błyskawicznym czasie stał się symbolem klęski głodu. Warto nadmienić, iż tego typu sytuacje nasuwają często prawdziwie tragiczne dylematy etyczne, kiedy to reporter będąc świadkiem dramatycznych wydarzeń musi zdecydować, czy pozostać biernym obserwatorem – czy też działać. W kontekście moralnego uwikłania pracy reportera Kąkolewski przytacza fragment eseju Ortegi y Gasset: „[...] zadania reportera pozwalają mu trzymać się z daleka; może on ograniczyć się do obserwacji. Dla niego wypadek jest tylko sceną, czystym spektaklem, z którego ma zdać sprawę na łamach gazety”. José Ortega y Gasset, *O dehumanizacji sztuki*, cyt. za: Kąkolewski, „Wokół estetyki faktu”, 263.

wprost z rzeczywistości. Następuje tu swoiste przetworzenie takich pojęć literaturoznawstwa jak fabuła, dialog, akcja, konflikt, ekspozycja, moment kulminacyjny, rozwiązanie konfliktu itp. Zadaniem piszącego jest dostrzeganie utworów gotowych, zakończonych, uformowanych przez życie” – stwierdza Kąkolewski²⁶. Podążając tropem tych ustaleń można zaryzykować twierdzenie, że twórcza aktywność reportażysty wyczerpuje się w dokumentacji (utrwaleniu uchwyconych struktur w medium), choć warto jeszcze raz wyraźnie zaznaczyć: istnieje wiele różnych sposobów opowiadania tej samej historii czy też sposobów ujmowania zastanych widoków na fotografii. Naiwnością byłoby sądzić, że twórcy reportaży nie dopowiadają (nie „zaokrąglają”) historii i nie dobierają odpowiednio jej elementów – posługując się jednocześnie własną, niepowtarzalną stylistyką. Przed zarzutem o tego rodzaju naiwność broni się również sama Gołaszewska we fragmencie: „niewątpliwie wśród niewymiernie wielkiej liczby wydarzeń w świecie ludzkim są i takie, których struktura wiernie odpowiada powszechnie utrwalonym schematom literackim – lecz przecież nie wszystko życiorysy to opowieści przygodowe, nowele, powieści kryminalne itp. [...] Złudzenie, że cała rzeczywistość ludzka układa się z konieczności w struktury nowelistyczne, pochodzi stąd, że reportażyści odpowiednio dobierają zdarzenia, poszukując interesujących, niezwykłych, o narzucających się strukturach literackich”²⁷.

Co więcej w związku z tym, że istnieją różnorodne modele, według których może zostać przeprowadzone strukturowanie, te same wydarzenia mogą być przedstawiane na różne sposoby. Za przykład Gołaszewska podaje często występującą niewspółmierność relacji pamiętnikarskiej i biograficznej (w tym kontekście Kąkolewski przytacza z kolei z ducha Wilde’owską anegdotę: „Wacław Borowy porównując autentyczny bieg wydarzeń, który stał się pierwowzorem *Wiernej rzeki*, z samym dziełem Żeromskiego – twierdzi, że «życie lepiej skonstruowało ten romans»”)²⁸. Wydaje się jednak, że granice możliwych sposobów uchwycenia (dokumentacji) wyznaczone są przez najbardziej podstawowe jednostki sytuacyjne oraz związki między nimi, które to – jako zastane – stanowią swoisty rdzeń i nie poddają się transformacji. Jeżeli, w przypadku narracji literackiej, historia

²⁶ Kąkolewski, „Wokół estetyki faktu”, 264.

²⁷ Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, 194.

²⁸ Kąkolewski, „Wokół estetyki faktu”, 267.

sprowadzona do zbioru prostych zdań poddaje się operacji opisywanej przez filozofkę – mamy wciąż do czynienia z wymiarem paraartystycznym²⁹. Przytaczając przykład literatury faktu, Gołaszewska podkreśla fundamentalną rolę właśnie elementu zastanego: „literatura faktów ma te fakty jedynie relacjonować w postawie obserwatora, fakty zaś mają swoją własną wymowę. A więc należy rekonstruować struktury naturalne rzeczywistości, a one są na tyle czytelne, iż sugerują czytelnikowi sens”³⁰. W kontekście fotografii przywołać można wspomnianą już pracę Niedenthala: zdjęcie funkcjonuje w kilku wersjach (obejmujących szersze i węższe kadrowanie), co nie wpływa na jego metaforyczną wymowę, węższy kadr podkreśla jedynie spójność zastanych elementów. Jak zwraca uwagę Gołaszewska nasuwają się tu dwa skrajne stanowiska: „fakty, zdarzenia dziejące się w rzeczywistym świecie stanowią zwarte całości o strukturze zbliżonej do artystycznej [...] (wystarczy je ewentualnie zebrać, zaprezentować); wedle drugiego stanowiska rzeczywistość jest chaotyczna [...] – dopiero dzięki aktywności naszego umysłu fragmenty te porządkujemy [...], narzucamy struktury logiczne i dopowiadamy [...]. Wydaje się, że żadna z tych tez w ujęciu skrajnym nie jest słuszna. Samo wierne odtworzenie faktów nie wystarczy, aby uczynić z nich całość [...], lecz także niesłuszne jest domniemanie, iż estetyka zdarzeń polega jedynie na strukturach naddanych”³¹. Filozofka wskazuje tym samym na potrzebę podążenia „trzecią drogą”, która z jednej strony eksponowałaby twórczy potencjał reportażu, zaś z drugiej uwzględniała specyficzny charakter rzeczywistości zastanej. Znamienna w tym kontekście wydaje się naczelna zasada konkursu foto-reportażowego *World Press Photo*, która surowo zabrania inscenizowania zdarzeń (będących przedmiotem

²⁹ Za interesujący przykład, w kontekście tych rozważań, przywołać można podstronę *Not the Onion* serwisu o charakterze forum internetowego *Reddit.com*, gdzie użytkownicy udostępniają sobie nawzajem linki do absurdalnych nagłówków prasowych i artykułów relacjonujących niewiarygodne i jednocześnie autentyczne wydarzenia. Udostępniane materiały celnie ilustrują proces rozkładania relacji reporterskiej na zdania proste, przy jednoczesnym zachowaniu wymiaru paraartystycznego. Przykład (struktura metaforyczna): *Krowa uciekła z rzeźni, zastrzelona koło McDonald'sa* (*Cow escapes slaughterhouse, shot near McDonald's*) – nagłówek ze strony *USA today* udostępniony przez użytkownika Keikobad 28 maja 2015 roku. W kontekście opisanej wyżej historii warto przywołać również zdjęcie wykonane przez fotografa reportażowego Tymona Markowskiego w Poznaniu podczas Krajowej Wystawy Zwierząt Hodowlanych. Markowski uchwycił moment, w którym „wystawowa” krowa wraz ze swoim właścicielem przechodzi obok ściany z kierunkowskazem oznaczającym restaurację McDonald's. Por. <http://tymonmarkowski.com/portfolio/239-red> (dostęp: 05.12.2018).

³⁰ Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, 193.

³¹ Taż, *Zarys estetyki*, 135.

dokumentacji), a także jakichkolwiek technicznych ingerencji w zawartości gotowego ujęcia³². Warto wspomnieć, że w ponad sześćdziesięcioletniej historii konkursu zdarzały się dyskwalifikacje zarówno z powodu manipulacji biegiem dokumentowanych zdarzeń, jak również ze względu na fałszowanie zawartości obrazu. W roku 2010 nagrodę odebrano Stepanowi Rudikowi, który usunął ze zdjęcia małej fragment zaburzający kompozycję fotografii. Z kolei pięć lat później dyskwalifikowano prace autorstwa Giovanniego Troilo, który – jak się okazało – sterował odpowiednio zachowaniem osób przedstawianych na fotografiach, by było ono spójne z założoną z góry wymową zdjęcia. Parafrazując naczelną zasadę konkursu, można więc stwierdzić, że autor fotografii ma za zadanie „znaleźć” w świecie zastanym właśnie – „sztukę gotową”³³.

Posługując się z kolei terminologią Gołaszewskiej, można powiedzieć, że sztuka reportażu polega na paraartystycznym strukturuwaniu świata i utrwalaniu efektów tego myślowego czy wzrokowego procesu. W tym szczególnym przypadku twórczość nie polega więc na powoływaniu do bytu czegoś, czego nie było (*poiesis*), lecz na odkryciu (*noesis*): wydobywaniu „sztuki” z rzeczywistości pozaartystycznej, kiedy to „tworzenie odbywa się jednocześnie z odkrywaniem i zbieraniem materiału”³⁴. Tym samym, fundament twórczości reportażowej – co doskonale ilustrują zasady przyświecające konkursowi *World Press Photo* – stanowi dokumentacja sztuko-podobnego potencjału zdarzeń zastanych, tworzenie sztuki mocą wzroku lub myśli. To z kolei prowadzi nas do pytania o naturę tego rodzaju doświadczenia, skoro „zdarzenia, zwłaszcza niecodzienne, mają szczególnie atrakcyjną siłę – czy możemy mówić o specyficznym przeżyciu estetycznym zdarzeń rzeczywistych?”³⁵.

³² Więcej na temat (również w kontekście etyki fotoreporterskiej) por. Jennifer Good i Paul Lowe, *Understanding Photojournalism* (London: Bloomsbury, 2017).

³³ Tę podstawową zasadę konkursu powiązać można również z koncepcją tzw. „decydującego momentu” w fotografii (*le moment décisif*) Henri Cartier Bressona.

³⁴ Kąkolewski, „Wokół estetyki faktu”, 264.

³⁵ Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, 183.

IV: Sztuka codzienności

Bywa, że „natura sama akcydentalnie «tworzy sztukę»” stwierdza metaforycznie Kąkolewski³⁶. Reporter posługujący się zarówno materią słowną, jak i obrazową wydobywa z potoku życia gotowy materiał, którego dwuznaczny status (na styku rzeczywistości zastanej i artystycznej) wskazuje na wyzwanie, jakim dla estetyki jest z jednej strony: kategoria procesu twórczego, zaś z drugiej: sama codzienność. Ów hybrydyczny status materiału, który staje się podstawą dla aktywności twórczej reportera znamionują już same tytuły zbiorów reportaży autorstwa Kąkolewskiego: *Historie, które napisało życie* czy *Baśnie udokumentowane*. Reportaż, podobnie jak twórczość awangardowa początku XX wieku, problematyzuje znaczenie kategorii, takich jak artysta, proces twórczy, sztuka oraz nie-sztuka. Poszerzenie pola kreacji artystycznej o dokumentację (*performance*) czy akty prostego przesuwania znaczeń (*ready-made art*) zrywa jednocześnie z imperatywem „kreowania nowych światów”, który przyświecał sztuce od wieków³⁷. Przynajmniej ciągi zdarzeń czy zbiory elementów sytuacyjnych narzucające kwalifikacje artystyczne – utrwalone w formie dokumentacji słownej czy wizualnej – zmieniły bowiem swój status.

Na koniec warto zwrócić uwagę na to, że namysł nad reportażem rodzi również pytania o estetyczny wymiar tego, co codzienne. Jaki charakter miało doświadczenie Niedenthala przed wykonaniem zdjęcia (w momencie ukazania się widoku będącego przedmiotem fotografii)? Jak określić status owego widoku – uchwyconego na styku sztuki i rzeczywistości? Ten szczególnego rodzaju proces kreacji zapoczątkowuje bowiem, przede wszystkim, postawa zorientowana na poszukiwanie w świecie swoistej „sztuki gotowej”. Taka perspektywa otwiera szereg nowych twórczych możliwości, jako że dopuszcza istnienie podmiotu, który metaforycznie określić można mianem „artysty imaginacyjnego”, a więc „artysty” bez

³⁶ Kąkolewski, „Wokół estetyki faktu”, 268.

³⁷ Postulat tego rodzaju odnaleźć można, między innymi, w rozważaniach estetycznych Theodora W. Adorna: „sztuka autentyczna zawsze stwarza «coś», co różni się od wszelkiej rzeczywistości, choć każdy element takiego dzieła zaczerpnięty jest z rzeczywistości lub ją przypomina. To «coś», tę inność nazywa Adorno «*das Nichtseiende*» bądź «*das Nichtdaseinde*» – tym, co (tu na ziemi) nie istnieje”. Por. Karol Sauerland, „Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorna”, w: tenże, *Od Diltheya do Adorna*, 205.

wytworów, który mocą samego strukturującego spojrzenia lub myśli zmienia banalną codzienność w sztuko-podobną rzeczywistość. Reportaż ukazuje tym samym zarówno jako rodzaj „sztuki codzienności”, jak i swoisty dowód na „codzienność sztuki”.

Bibliografia

- Gołaszewska, Maria. *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1984.
- Gołaszewska, Maria. *Zarys estetyki*. Warszawa: PWN, 1984.
- Gołaszewska, Maria. „Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki”.
W: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, 13-28.
Warszawa: Instytut Kultury, 1996.
- Jakubowski, Piotr. „Narracyjność (z punktu widzenia semiotyki kultury)”. *Studia Kulturoznawcze* 3, nr 1 (2013): 45–66.
- Kąkolewski, Krzysztof. „Wokół estetyki faktu”. *Studia Estetyczne* 1965, t. 2: 264–268.
- Leddy, Thomas. *The Extra Ordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2012.
- Naukkarinen, Ossi. „Variations in Artification”. *Contemporary Aesthetics* 2012, nr 4: <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.402> (dostęp: 05.12.2018).
- Niedenthal, Chris. „«Czas Apokalipsy» Chrisa Niedenthala, rozmowę przeprowadziła Izabela Procyk-Lewandowska”. *Gazeta.pl*, 19.06.2009.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2001.
- Pękała, Teresa. *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2000.
- Sauerland, Karol. *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Yazbek, Samar. *Przeprawa. Moja podróż do pękniętego serca Syrii*. Tłum. Urszula Gardner. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2016.
- <http://tymonmarkowski.com/portfolio/239-red> (dostęp: 05.12.2018).
- http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,6704454,_Czas_Apokalipsy__Chrisa_Niedenthala.html (dostęp: 05.12.2018).

Summary

The reportage: art and reality

Discussed is the nature of media reportage in the context of the art-like nature of non-artistic reality. Reportage is seen by the author as a hybrid form of creativity inspired by existing factual material and at the same time as one bearing all the hallmarks of a work of art. Examining the issue in the context of Maria Gołaszewska's book on "Aesthetics of reality", the author observes that the art-like nature of the existing reality used as the subject-matter in reportage is being tied up with non-artistic world events discerned through the prism of categories related to art. Accordingly, this field of creativity is shown to be the result of a cognitive mixture of two orders: the art and the reality.

Keywords: reporting, aesthetics of the non-artistic reality, art, art-like reality

Zusammenfassung

Die Reportage: Die Kunst des Alltags, der Alltag der Kunst

Der Artikel hat zum Ziel, die Problematik des Schaffens von Reportagen im Kontext des Nachdenkens über die kunstähnliche Natur der ausserkünstlerischen Wirklichkeit darzustellen. Die Reportage als hybride Schaffensform, die sich einerseits auf den vorgefundenen Stoff stützt, andererseits aber künstlerische Merkmale trägt, wird im Text im Rahmen der sog. „Ästhetik der Wirklichkeit“ von Maria Gołaszewska untersucht. Der als Reportagenstoff genutzte kunstähnliche Charakter der vorgefundenen Wirklichkeit wird mit dem Akt verbunden, die Ereignisse der ausserkünstlerischen Welt unter dem Gesichtspunkt der kunstbezogenen Kategorien zu interpretieren. Damit wird das besprochene Genre als Ergebnis der kognitiven Vermischung von zwei Ordnungen: der Kunst und der Wirklichkeit dargelegt.

Schlüsselworte: Reportage, die Ästhetik der Wirklichkeit, Kunst, kunstähnliche Wirklichkeit

Information about Author:

PAULA MILCZARCZYK, MA (PhD student), University of Gdańsk, Institute of Philosophy, Sociology and Journalism; address for correspondence: University of Gdańsk, Faculty of Social Sciences, Institute of Philosophy, Sociology and Journalism, ul. Bażyńskiego 4, 80-309 Gdańsk; e-mail: paula.milczarczyk@gmail.com

