

WIESŁAW ŻYŻNOWSKI

(Kraków)

O BUDOWIE OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO
NA PODSTAWIE TEORII BUDOWY
OBRAZU MALARSKIEGO ROMANA INGARDENA

WSTĘP

Przedstawiam próbę analizy budowy dzieła fotograficznego z wykorzystaniem analizy strukturalnej dzieła malarskiego Romana Ingardena. Przyjmuję za nim, że dzieła twórcze poszczególnych rodzajów różnią się stopniem doskonałości twórczej. Zakładam, że istnieje coś takiego, jak obraz fotograficzny będący niematerialną częścią fotografii rozumianej jako przedmiot materialny jak i to, że obraz fotograficzny jest uwarstwiony. Odpowiednio do tego przyporządkowuję Ingardenowskim elementom obrazu malarskiego analogiczne do nich elementy obrazu fotograficznego. Za fotografię uznaję samoistny przedmiot materialny składający się z podłoża (najczęściej papieru albo błony fotograficznej)¹ i znajdującego – bądź nadbudowującego – się na nim niesamoistnego obrazu fotograficznego. Sfotografowanie fragmentu realnej czasoprzestrzeni to „zdjęcie” go i przekształcenie

¹ Fotografię nazwano „obrazem obrazu” (S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 9). Obraz fotograficzny nadbudowuje się na materiale fotograficznym. W fotografii tradycyjnej jest to obecnie najczęściej błona fotograficzna (wcześniej stosowano inne materiały). Naświetlona obrazem fotograficznym błona staje się negatywem (niekiedy pozytywem, zależnie od techniki fotograficznej). Zdjęciem fotograficznym jest odbitka z negatywu, to jest obraz obrazu. W fotografii cyfrowej obrazy nie wiążą się trwale z podłożem. Ontologia obrazu fotograficznego, który zmienia swe podłoże (matryca aparatu fotograficznego, nośnik pamięci aparatu, nośnik pamięci komputera itd.) zasługuje na odrębne omówienie.

w obraz fotograficzny. Ingarden zajmował się filmem², a o fotografii zostawił tylko kilka spostrzeżeń³. W jego czasach dyskutowano jednak żywo o zaliczeniu fotografii do sztuk pięknych⁴, mnożąc argumenty za różnymi interpretacjami stosunku zachodzącego między fotografią a sztuką.

Ingarden w tytule rozprawy *O budowie obrazu*⁵ nie zawarł przymiotnika „malarski”, co implikuje, że tematem tego dzieła jest ogólne pojęcie „obrazu”. Słowo „malarski” sugerowałoby obraz malarski w rozumieniu przedmiotu fizycznego, podczas gdy teoria Ingardena odnosi się do „obrazu” jako niematerialnej, wielowarstwowej, intencjonalnej części przedmiotu fizycznego nazywanego obrazem malarskim. Na przedmiot fizyczny składają się elementy materialne, jak farby, podkłady, płótno, oprawa. Ingardena interesują one o tyle, o ile gruntują intencjonalny „obraz”, co się ogranicza do kompozycji farb, którą zwie „malowidłem”. W nim to – jako podłożu materialnym – twórca-malarz osadza swymi aktami świadomości „obraz, z istoty swej przedmiot czysto intencjonalny”. Niedookreślony pod wieloma względami obraz konkretyzuje się w stronę swojej pełni podczas świadomego oglądania przez widza.

Na dzieło malarskie jako dzieło sztuki w rozumieniu Ingardena składają się równolegle trzy „przedmioty bytowo samodzielne (tzn. stanowiące wspólnie całość) w stosunku do przeżyć widza”, należące do różnych sfer ontycznych. Pierwszym z nich jest wspomniane malowidło – wytwarza je malarz. To jedyny spośród trzech przedmiot

² R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej* [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1996, s. 311–329.

³ W *O budowie...* Ingarden wspomina o fotografii jako „niemalarskiej informacji” (s. 24), utożsamia z nią „dobry portret” (s. 26), porównuje jej zadania z zadaniami malarstwa (s. 50), zwłaszcza w jej artystycznej formie (s. 58). W *Kilku uwagach...* porównuje elementy składowe filmu, czyli obrazy fotograficzne, do obrazów malarskich (s. 316). W *O dziele literackim* mówi o fotografii jako o „fantomie” (s. 314), także ją definiuje (s. 401) – cytuję ten zamieszczam poniżej.

⁴ Walter Benjamin pisze: „Starzy mistrzowie holenderscy uważali się nie tyle za artystów, ile raczej – jeśli tak można powiedzieć – za fotografów; dopiero dziś fotograf pragnie koniecznie uchodzić za artystę”. I zaraz cytuje Władimira Weidle: „Nieszczęście nie tkwi w tym, że dziś fotograf uważa się za artystę; nieszczęście polega na tym, że istotnie dysponuje on pewnymi środkami swoistymi dla sztuki malarskiej” (W. Benjamin, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 738).

⁵ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, dz. cyt., s. 7–115. Autor wypowiedział się o obrazach także w *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* [w:] *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970, s. 184–206.

realny, który podlega prawom fizyki. W nim jest osadzony drugi przedmiot: obraz będący przedmiotem intencjonalnym. Mimo to zmienia się on podobnie jak jego materialne podłoże – malowidło. Trzecim z kolei jest konkretyzacja obrazu, do której dochodzi podczas odbioru obrazu przez widza. Jest to akt psychiczny odbiorcy dookreślający to, co niedookreślone w obrazie. Akt ten jest niezależny bytowo od odbiorcy i może występować wielokrotnie podczas jednego oglądania obrazu.

Ingarden sformułował teorię budowy obrazu w oparciu o swą teorię dzieła literackiego przedstawioną w *O dziele literackim*⁶. Każde dzieło sztuki jest zbudowane warstwowo. Warstwy wyższe nadbudowują się na niższych (niekoniecznie pod pełną kontrolą twórcy), przenikając się wzajemnie tak, że są równocześnie dostępne dla odbiorcy. Zależnie od rodzaju, dzieła literackie, malarskie, muzyczne, architektoniczne, filmowe czy teatralne różnią się specyfiką i ilością warstw. Ingarden wyróżnił w obrazie malarskim warstwy plam barwnych, wyglądom spozstrzeżeniowych, przedmiotów przedstawionych, tematu literackiego, tematu historycznego⁷.

⁶ R. Ingarden, *O dziele...*, dz. cyt.

⁷ A. Szczepańska w *Estetyce Romana Ingardena* (Warszawa 1988, s. 111) i F. Chmielowski w artykule *Dzieło sztuki – malarskie (Słownik Pojęć filozoficznych Romana Ingardena)*, Kraków 2001, s. 52–57) podają, że Ingardenowska teoria obrazu malarskiego wyszczególnia następujące warstwy obrazu (cytuję za Szczepańską): „1) warstwa plam barwnych, 2) warstwa wyglądom wzrokowych przedmiotów przedstawionych, 3) warstwa przedmiotów przedstawionych, 4) warstwa tematu literackiego, 5) warstwa tematu historycznego”. F. Chmielowski wspomina, że Ingarden w *O budowie...* mówił o czterech warstwach: wyglądom, przedmiotów, tematu literackiego, tematu historycznego, podczas gdy warstwę plam, najbardziej gruntowną, więc stojącą w porządku ontologicznym jako pierwszą, dodał w swej późniejszej rozprawie *O tak zwanym...* (por. przypis 5). Dołączenie dodanej przez Ingardena warstwy plam wydaje się słuszne, jednak w studium *O budowie...* nie można doszukać się więcej niż trzech warstw. Mianowicie tych, które podaje sam Ingarden w rekapitulacji dotyczącej warstw na stronie 26 tekstu *O budowie...* (cytuję w nieco zmienionej kolejności): 1) „wyglądu odtworzonego”; 2) „przedmiotu przejawiającego się przez ten wygląd”; 3) „tematu literackiego, jak i funkcji odtwarzania”. Ingarden nigdzie nie wydziela w tej rozprawie specjalnej „warstwy tematu historycznego”, odrębnej od „warstwy tematu literackiego” (robi to, podobnie jak w przypadku warstwy plam, dopiero w teście *O tak zwanym...*). Każdy obraz przedstawiający jakąkolwiek sytuację życiową ma „temat literacki”. Ingarden traktuje termin „historyczny” nie zawsze w sensie odwołującym się ściśle do tego, „co było”, lecz także używa go w znaczeniu: „dotyczący jakiejś historii” (w domyśle – prawdziwej bądź nie, patrz s. 14). W rozdziale *Obrazy z «tematem literackim»* (jedynym traktującym o warstwie tematycznej) autor wskazuje na *Ostatnią wieczerzę* Leonarda da Vinci jako na obraz zawierający i temat literacki, i historię znaną z Ewangelii. Historię tę autor raz traktuje jako „historyczną”, wspomina bowiem

MALOWIDŁO A FOTOGRAFIA

Malowidło obrazu malarskiego ugruntowuje w obrazie nadbudowane na nim warstwy niematerialne. Składa się ono z farb, pigmentów i innych substancji położonych na płótnie, desce czy innym jeszcze materiale. Ta fizyczna rzecz stworzona przez malarza stanowi podłoże i fundament bytowy obrazu. Dysponując środkami malarskimi, twórca powołuje do istnienia obraz należący do innego porządku ontycznego niż malowidło. Mimo to malowidło i obraz zależą od siebie wzajemnie. Malowidło jest samoistne, obraz zaś nie – nie może ani powstać, ani istnieć bez tego pierwszego. Gdyby malowidło przestało uczestniczyć w stanowieniu obrazu, zniknęłoby i obraz, i ono samo jako takie, stając się tylko „barwną mazanią”. Własności fizyczne malowidła wpływają bezpośrednio na obraz – jeśli malowidło zmienia się pod wpływem czasu, to nadbudowany nad nim niematerialny obraz też odpowiednio się zmienia. W ten sposób malowidło wpływa pośrednio na percepcję obrazu przez widza. Zmienia się zarówno wygląd obrazu osadzonego w degradującym się technicznie przedmiocie fizycznym, jak i sposoby percepcji widzów, co wpływa niekorzystnie na jego odbiór⁸.

W fotografii (tradycyjnej) analogiczne dla malowidła malarskiego jest naświetlenie błony fotograficznej. Bierze się ono ze zmian chemicznych wierzchniej warstwy błony fotograficznej powstających pod

o niemożliwej do zrealizowania obecności widza w wydarzeniu przedstawionym na obrazie, które miało miejsce „niegdyś przed przeszło 1900 laty i było wówczas dane spostrzeżeniu ludziom, którzy brali w nim udział”, w innym zaś miejscu mówi o „legendzie” Jezusa (s. 14).

Powyższa uwaga byłaby wyłącznie techniczna, gdyby Ingarden mówiąc na s. 14 *O budowie...* o „dwóch różnych możliwych typach obrazów” (nie warstw): 1) „w ścisłym tego słowa znaczeniu *historycznych*”, 2) „z prostym *tematem literackim*” nie wspomniał, że „obydwa te typy obrazów nie wyczerpują naturalnie wszystkich możliwych odmian obrazów”. On sam pisał o co najmniej jeszcze jednym, „abstrakcyjnym typie obrazu”. Jeśli istnieje więcej typów obrazów niż historyczne i z tematem literackim, można sobie wyobrazić warstwy inne niż literacka i historyczna. Ingarden wyróżnił pięć warstw obrazu malarskiego, ale nie stwierdził, że nie można wyróżnić innych. O takim jego swobodnym stosunku do liczby warstw obrazu malarskiego może świadczyć wypowiedź: „Można wreszcie mówić, iż w każdym obrazie przedstawiającym zawarty jest pewien obraz *abstrakcyjny*” (*O tak zwanym...*, s. 206). Nie nazywa on „pewnego obrazu abstrakcyjnego” warstwą (abstrakcyjną) obrazu przedstawiającego, ale wydaje się, że mógłby.

⁸ Nie przeczy temu fakt, że pewne nieliczne – z punktu widzenia wszystkich namalowanych obrazów – dzieła malarskie zachowano przez długi czas i ich znaczenie wzrosło.

wpływem światła. Naświetlenie ugruntowuje fizycznie obraz fotograficzny, podobnie jak namalowanie malowidła gruntuje obraz malarski. Twórca-malarz ma duży wpływ na malowidło, które tworzy z pomocą środków malarskich. Niepożądane przez niego okoliczności w niewielkim stopniu wpływają na rezultat twórczy. Malarz przetwarza twórczo, to jest pośredniczy między obrazem a tym, co bierze z siebie i ze świata. Na naświetlenie błony fotograficznej wpływa i fotografujący twórca, i fotografowany fragment realnej czasoprzestrzeni. Fotografowanie takiego fragmentu to ujęcie go środkami fotograficznymi przez fotografa. Ile jakości – między innymi estetycznych – malarz wniesie do malowidła, tyle rozłoży się w poszczególnych warstwach obrazu i stanie się dostępne widzowi. Ile jakości przeniesie się na błonę fotograficzną z fotografowanej rzeczy za sprawą fotografującego, tyle rozłoży się w warstwach obrazu fotograficznego i stanie się dostępne widzowi. Sferą styku niematerialnego obrazu z materią jest malowidło w malarstwie i naświetlenie w fotografii. Płótno nie musi przy tym być zamalowane w całości i może przezierać spod malowidła, tak też błona może być naświetlona w całości albo wcale⁹.

WARSTWY FOTOGRAFICZNE A WARSTWY MALARSKIE

Według Ingardena warstwa, która znajduje się niejako na najniższym poziomie obrazu malarskiego funduje jego strukturę. To poziom „odpowiednio rozmieszczonych i ukształtowanych plam barwnych, które stanowią czysto wzrokowe podłoże zmysłowe wyglądom [będących następną warstwą – W.Ż.], dostarczających widzowi pewnej mnogości dat wrażeniowych, których ów doznaje, gdy patrząc na obraz przeżywa wyznaczone przez podłoże zmysłowe wyglądy i dzięki nim widzi te lub inne rzeczy lub ludzi”¹⁰. Zeby obejrzeć obraz w jego wszystkich warstwach i go w pełni percypować¹¹, widz wprawdzie powi-

⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 151: „Obraz fotograficzny jest pełny, napchany: brak miejsca, nic nie można dorzucić”. Z technicznego punktu widzenia, zmiany w błonie fotograficznej powstają nie tylko na powierzchni, ale też głębiej, więc światło niejako wrysowuje obraz w błonę. Wskazywałoby to na odwrotny kierunek tworzenia się obrazu fotograficznego w porównaniu z malarskim. Malarski narasta na płótnie w kierunku widza, tymczasem fotograficzny wrasta w swe podłoże w kierunku przeciwnym do widza.

¹⁰ R. Ingarden, *O tak zwanym...*, dz. cyt., s. 189.

¹¹ Termin „percypować” Ingarden stosuje dla odróżnienia od „widzieć, patrzeć, oglądać”. Świadomy – można by rzec za Ingardenem – „jakościowy” odbiór obrazów

nien obcować z malowidłem. Na tym poziomie zauważa on plamy tworzące „mazanie różnych barw” i przygląda się im. Nie widząc jeszcze przedmiotów w obrazie, doznaje w nim „dat wrażeńowych spostrzeżenia wzrokowego”. Tutaj, na styku elementu materialnego z niematerialnym, widz może dokonać przejścia od (materialnego) „fundamentu dzieła sztuki do samego (już intencjonalnego) dzieła sztuki”, przejścia od widzenia samego malowidła do percypowania obrazu. Ingarden swą teorię budowy obrazu malarskiego uzupełnił też o „najniższą” warstwę plam na końcu, czyniąc ją najważniejszą dla konstytuowania się obrazu jako dzieła sztuki.

Nad plamami barwnymi nadbudowują się rekonstruujące obraz „wzrokowe wyglądy spostrzeżeniowe”. Odbiorca percypuje je w obrazie „przygaszając percepcję” szczegółów malowidła. Osadzone w plamach barwnych malowidła konstytuują naoczne przedstawienia przedmiotów i sytuacji w obrazie, które decydują o jego „pięknie” bądź „szpetności”. Determinują w pewnym stopniu artystyczny wyraz i przynależność obrazu do „sztuki przedstawiającej”. Są „określone prawie jednoznacznie przez dobór i układ odpowiednich plam barwnych, linii, jaśniejszych i ciemniejszych plam”. Ułożenie plam (położenia na płótnie) oraz sposób zastosowania środków malarskich i technicznych świadczą o kunszcie twórcy, a umiejętność wychwycenia i oddzielenia doznawanych wyglądów wzrokowych mówi o wyrobieniu estetycznym odbiorcy. Ingarden unaocznia to zjawisko przykładem czerwonej kuli bilardowej leżącej na tle zielonego stołu. Malarz rekonstruuje kulę, malując na płaskim obrazie krążek. Odbiorca, doznając wyglądu wzrokowego „krążka”, widzi kulę. Odczuwa on niejako obecność „krążka” bez skupiania się na nim i analizowania go, a jego wygląd „ukazuje i czyni cielesnie samoobecną” daną mu naocznie kulę. Kształty i barwy danej mu kuli są rozbieżne z wyglądami konstytuującymi ją. Kształt o wyglądzie krążka funduje bryłę kuli. Malujący na płaszczyźnie płótna malarz używa określonych środków, by zrekonstruować w obrazie wzrokowe wyglądy spostrzeżeniowe przedmiotów. Ograniczenie to stanowi o sztuce malujących, która według H. G. Gadamera może „podnosić rzeczywistość do jej prawdy”.

Plamy barwne jako pierwotny przedmiot spostrzeżenia wzrokowego są substancją każdego oglądu dokonywanego przez zmysł wzroku, tworząc warstwę przedmiotu intencjonalnego spostrzeżenia wzroko-

malarskich, podobnie jak pozostałych dzieł plastycznych, nie ma odrębnej nazwy w polszczyźnie, przeciwnie do „czytania” w przypadku dzieła literackiego.

wego. Warstwy barwnych plam w obrazie malarskim pełnią konstytutywną rolę artystyczną. Fotograf nie może całkowicie „rozmieścić i ukształtować” w obrazie fotograficznym plam. Rozmieszcza i kształtuje je poprzez rysujące się na błonie fotograficznej światło odbite od rzeczy fotografowanych. Tylko częściowo wpływa on na warstwę plam barwnych środkami fotograficznymi przez „odpowiednie rozmieszczenie, kształtowanie, zestrzajanie, dobieranie, komponowanie”. Im większy udział twórcy w dziele, tym wyższy stopień przetworzenia tworzywa pierwotnego w niebezpośredni przekaz artystyczny, który wpływa na „piękno”, ewentualnie „szpetność” obrazu fotograficznego. Sztukę fotograficzną można uznać za mniej doskonałą od sztuki malarskiej, o ile jest rezultatem nie tylko niezależnej twórczości fotografa ale też niezależnego od niego „wyglądania” fotografowanych przedmiotów.

Ingarden definiuje zdjęcie fotograficzne jako: „...dokonaną przy pomocy środków fotograficznych rekonstrukcją wyglądu wzrokowego pewnego określonego przedmiotu lub określonej sytuacji”¹². W malarstwie stanowiące warstwę wyglądy nie są samoistne, a ich głównym zadaniem jest pośredniczenie między warstwami, z którymi sąsiadują. Nie mogą one istnieć bez plam, z których się wyłaniają i bez przedmiotów przedstawionych (przez obraz), które stanowią. Obrazy fotograficzne przedstawiające przedmioty – których „zdjęcia” stanowią – zawierają konstytuujące je w obrazie wyglądy. Przedstawienie (najczęściej trójwymiarowego) przedmiotu na płaskim z natury obrazie to zrekonstruowanie jego wyglądom-fantomów. Malarz tworzy je w mallowidle środkami malarskimi – to jest plamami barwnymi, a fotografia odwzorowuje je środkami fotograficznymi w materiale fotograficznym. Malarz nanosi na płaski materiał krążek mający być wyglądem trójwymiarowej kuli bilardowej. W fotografii trójwymiarowa kula bilardowa odbija światło, które wrysowuje się w płaski materiał w postaci krążka będącego wyglądem kuli. W malarstwie do rekonstrukcji przedmiotu z jego wyglądu dochodzi w jednej fazie, w fotografii w dwóch – od przedmiotu do wyglądu i od wyglądu do przedmiotu. Tak w obrazie malarskim, jak w fotograficznym przedmioty przedstawione wyłaniają się z wyglądom.

Kolejną warstwę obrazu malarskiego opisaną przez Ingardena stanowią „przedmioty przedstawione”. Obrazy fotograficzne muszą przedstawiać przedmioty w sensie rzeczy sfotografowanych. Według Ingardena to od „wzrokowych wyglądom spostrzeżeńowych” zależy,

¹² R. Ingarden, *O dziele...*, dz. cyt., s. 401.

jak „przedmioty” przejawiają się naocznie w obrazie malarskim w postaci rzeczy, ludzi, sytuacji, inaczej – jak się je „na obrazie” widzi¹³. Znajdujące się „w obrazie malarskim” plamy i wyglądy wyłaniają przedmioty „na” jego powierzchnię, choć nie razi mowa o „czymś w obrazie malarskim”. W przypadku obrazu fotograficznego mówimy o przedmiotach „na fotografii, na zdjęciu”. Język sugeruje większą płaskość obrazu fotograficznego w porównaniu z malarskim.

Odbiorca może postrzegać przedmioty przedstawione na obrazach malarskich i fotograficznych jako ich najważniejszy, a czasem wręcz jedyny element. Przedmioty stanowiące to, co widać na obrazie, są istotne dla jego ogólnego wyrazu, choć wyrastając z jego głębszych warstw są względem nich wtórne w wymiarze twórczym i artystycznym. Według Ingardena do kategorii obrazów można zaklasyfikować tylko te dzieła sztuki malarskiej, które coś przedstawiają. Inaczej kwalifikują się dzieła przedstawiające przedmioty zdeformowane w sposób odbiegający od przyjętych typów i konwencji przedmiotowych i dzieła abstrakcyjne. Obraz „abstrakcyjny” to taki, który nie przedstawia przedmiotów. Nie istnieją obrazy zawierające tylko warstwę plam barwnych i wyglądów. Istnienie warstwy wyglądów pociąga istnienie warstwy „przedmiotów przedstawionych”. Obraz można uznać za „przedstawiający”, jeśli zawiera warstwy jawiących się wyglądów i przedmiotów przedstawionych naocznie. Natomiast warstwy „tematu literackiego, jak i funkcji odtwarzania” nie są do tego konieczne.

Obraz zawiera według Ingardena warstwę zarówno „tematu literackiego, jak i funkcji odtwarzania”, jeśli jest w nim „obecna” sytuacja, która „się dzieje”. Dotyczy to sytuacji „wypełniającej pewną chwilę” – posiadającej miejsce historycznie bądź też nie. Sytuacja „obecna” w obrazie nabiera właściwości obrazu. Jest dostępna na nim wyłącznie dla wzroku i można ją zobaczyć tylko w jednej płaszczyźnie. Jest ona niedookreślona w tych aspektach, które nie zostały przedstawione przez obraz i pozostaje ona nie pokazana z brakujących w obrazie stron – nie pokazana tym bardziej, im bliżej „tyłu” tego, co obraz przedstawia. Sytuacja raz zobrazowana pozostaje niezmienna w niemal wszystkich aspektach i nie można jej odtworzyć w rzeczywistości. Nie jest obecna w obrazie cieleśnie, osobiście, bezpośrednio, „nie należy sama do dzieła malarskiego, jest w stosunku do niego zasadniczo

¹³ Warto zauważyć jak w miarę przechodzenia do coraz bardziej wierzchnich warstw obrazu, język polski ewoluje od „w obrazie” do „na obrazie”.

transcendentna¹⁴. Wyprowadza ona widza poza obraz, domagając się od niego dopowiedzeń i rozwinięcia w czasie. Obraz fotograficzny także cechuje się dostępnością wyłącznie dla wzroku, jednostronnością, niedookreślonością, niezmiennością, cielesną nieobecnością przedmiotów przedstawianych. Jednak nie każdy obraz fotograficzny zawiera temat literacki rozumiany jako „obecną” sytuację, która „się dzieje”¹⁵.

Warstwa historyczna występuje w tym obrazie malarskim, który odwzorowuje „pewne zdarzenie historyczne, niegdyś faktycznie zaszłe w dziejach, takie jak bitwa pod Grunwaldem”. Występuje ona nieodłącznie z warstwą literacką, bowiem nie można przedstawić fragmentu historii bez minionego „dziania się”. Nie każdy obraz fotograficzny jest „historyczny” w sensie pokazywania wydarzenia uznanego za „historyczne”, ale każdy jest historyczny w znaczeniu pokazywania rzeczy, która zaszła w przeszłości. Fotografia z natury pokazuje Barthesowskie „To-co-było”¹⁶. Roland Barthes pisze o warstwie obrazu fotograficznego, którą można określić mianem nie tyle „historycznej” ile „realnej”: „Malarstwo może udawać realność nie widząc jej. [...] W przeciwieństwie do tych imitacji, w wypadku Fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realności i przeszłości”¹⁷.

Wszystko, co było realne jest tym samym historyczne, natomiast nie wszystko, co jest uznawane jako historyczne zaszło realnie. Obraz *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki zawiera warstwę historyczną, choć nie zawiera warstwy realnej, którą mogłoby mieć zdjęcie zrobione w trakcie bitwy. Warstwa realna odróżnia radykalnie obraz fotograficzny od malarskiego, tak jak odróżnia go od wszystkich pozostałych form wyrazu. Jak podkreśla Ingarden, temat obrazu dokonuje wypełnienia „pewnej chwili” i pozostaje „zasadniczo transcendentnym” wobec przedstawiającego go obrazu malarskiego. Fotograficzne „to, co było” będące częścią dziejów i historii także transcenduje obraz fotograficzny jako będące pod wieloma względami niezależnym od faktu bycia w nim utrwalonym.

Obraz malarski wypełnia fragment czasu i przestrzeni wtedy tylko, gdy przedstawia temat literacki lub historyczny. Jeśli coś przedstawia,

¹⁴ R. Ingarden, *O budowie...*, dz. cyt., s. 9.

¹⁵ Problem istnienia abstrakcyjnych obrazów fotograficznych poruszam niżej.

¹⁶ R. Barthes, *Światło...*, dz. cyt., s. 130.

¹⁷ Tamże, s. 130.

ale nie zawiera tematu, osadza się w przestrzeni, lecz poza czasem. Jeśli pozostaje poza czasem i przestrzenią, jest abstrakcyjny. Obraz fotograficzny zawsze przedstawia fragment realnej przestrzeni „zdjętej” w przeszłym czasie. Niemożność oddzielenia go od czasu i przestrzeni ogranicza tematykę i kreatywność fotografii. Warstwie realnej może towarzyszyć jednak warstwa literacka.

PODSUMOWANIE

Ingarden twierdzi, że obraz abstrakcyjny *sensu stricto* to „obraz pozbawiony przedmiotów przedstawionych przez wyglądy”¹⁸, który zawiera tylko warstwę plam (nie konstytuujących wyglądów i przedmiotów). Na obrazie fotograficznym plamy barwne biorą się z wyglądów i przedmiotów sfotografowanych. W przypadku dzieła malarskiego wpieryw powstaje malowidło i jego plamy, z nich wyłaniają się następnie wyglądy i przedmioty (stanowiące ewentualne tematy). W fotografii proces odbywa się w odwrotnej kolejności. Wpieryw są przedmioty (realne), następnie ich wyglądy w formie światła odbitego od nich wrysowują się w podłoże materialne, ostatecznie zaś uwidoczniają się na nim plamy. W abstrakcyjnym obrazie malarskim plamy barwne abstrahując od wyglądów i przedmiotów, „stają się same obiektem percepcji, a przestają być jedynie podłożem wyglądu”¹⁹ – widz może odbierać plamy nie odbierając wyglądów i przedmiotów. W przypadku fotografii nie można percypować plam bez percypowania wyglądów, które są ich podłożem. Ekstrapolując rozumowanie Ingardena na fotografię można uznać, że obraz fotograficzny nie może być abstrakcyjny. Fotografie mogą pokazywać przedmioty sfotografowane w sposób całkowicie zmieniający ich wygląd w porównaniu z rzeczywistością, jednak nie mogą nie pokazywać wyglądów tych zmienionych przedmiotów, jako że nie są niczym innym niż właśnie nimi samymi.

Ugruntowany w podłożu materialnym obraz fotograficzny istnieje samoistnie. W momencie jego powstawania w podłożu odbija się za sprawą środków fotograficznych uwarstwiony ślad. Można w nim wyodrębnić warstwy konieczne i niekonieczne do jego istnienia – warstwę barwnych plam, wyglądów spostrzeżeniowych, przedmiotów przedsta-

¹⁸ R. Ingarden, *O tak zwanym...*, dz. cyt., s. 192.

¹⁹ Tamże, s. 199.

wionych, warstwę realną i tematu literackiego, warstwę historyczną. Podczas oglądania negatywu z wbudowanym wewnątrz obrazem fotograficznym warstwy tego obrazu wyglądają jakby nakładały się jedna na drugą. Patrząc na odbitkę fotograficzną jest odwrotnie: rzeczy dzieją się niejako w głębi obrazu po drugiej stronie jego płaszczyzny. W obu przypadkach widz może odróżnić przenikające się wzajemnie warstwy.

Światło odbite od rzeczy fotografowanych naświetla materiał fotograficzny. Z naświetlenia wyłaniają się plamy barwne; to one decydują, jak „fotografia wygląda” i to przede wszystkim one stanowią o jej wartościach artystycznych. Można mówić o intencjonalności plam o tyle, o ile fotografujący intencjonalnie wpłynął na ujęcie fotografowanej rzeczy. Jawiące się przez plamy wyglądy przedmiotów przedstawionych stanowią to, co „na zdjęciu widać”. Przedmioty przedstawione stanowią „zawartość” zdjęcia; pozostają one najbardziej widoczne na pierwszy rzut oka. Dziejącej się na zdjęciu historii można nadawać znaczenia, także historyczne. Warstwa realna odnosi się do utrwalonego nieodłącznie w obrazie fotograficznym fragmentu istniejącej w momencie fotografowania realnej czasoprzestrzeni. Fotografujący może wpłynąć na jego formę, ale nie może go usunąć. To obiektywne ograniczenie, od którego wolny jest twórca–malarz, zawęża pole dla kreatywności fotografa w porównaniu ze sztukami tworzenia „z niczego”. Jednak w miarę upływu czasu warstwa realna obrazu fotograficznego może wzmocniać u widza wrażenie wartości artystycznej. Poruszają go stare wyglądy. Parafrazując Barthesa, można powiedzieć, że w fotografii warstwy plam barwnych i wyglądy fotograficznych pokazują to, jakie coś było. Warstwa przedmiotów fotograficznych pokazuje natomiast to, co było. Warstwa tematów i warstwa historyczna mówią wreszcie o tym, jak było. Podlegająca wszystkim tym warstwom i obejmująca je warstwa realna poświadcza ostatecznie to, że coś było.

THE STRUCTURE OF A PHOTOGRAPHIC IMAGE
ON THE BASIS OF ROMAN INGARDEN'S THEORY
OF THE STRUCTURE OF A PAINTING

Summary

The purpose of this article is to consider the similarities and differences that arise during the analysis of the structure of a photographic image, using Roman Ingarden's theory of the structure of a painting. By drawing an analytical parallel between the layers of both works, the article shows that it is possible to identify the necessary and

unnecessary layers of a photographic image. It also notes that the process of taking a photograph is the reverse of the process of creating a painting: the latter progresses from (real) objects, through their appearances in the form of light reflected from them, being drawn on the base material, until they finally become visible as stains. The difference between the above types of images comes also from the fact, that photography, unlike a painting, cannot be abstract.

Wiesław Żyznowski