

Edward Ferenc

TYPOLOGIA FOTOGRAFII JAKO PUNKT WYJŚCIA
ANALIZY EJDETYCZNEJ DZIEŁA FOTOGRAFICZNEGO

Praca magisterska
pisana na seminarium teorii poznania
pod kierunkiem
prof. dr. hab. Antoniego B. Stępnia

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Lublin 1984

Panu Profesorowi
ANTONIEMU B. STĘPNIOWI
– naukowemu opiekunowi niniejszej pracy –
składam serdeczne podziękowania
za życzliwość, cierpliwość i pomoc
w ukierunkowaniu głównych aspektów tej pracy
oraz dokładną i wielce precyzującą jej lekturę

Spis treści

0. <u>Wstęp</u>	7
1. <u>KILKA UWAG Z METATEORII FOTOGRAFII</u>	11
1.1. <u>Definicje fotografii</u>	11
1.2. <u>Podziały fotografii</u>	15
1.3. <u>Problem fotografii „abstrakcyjnej”</u>	21
1.4. <u>Metafotografia</u>	24
1.5. <u>Problem przypadków granicznych fotografii</u>	26
1.6. <u>„Język” fotografii</u>	28
2. <u>STRUKTURALNO-HISTORYCZNA TYPOLOGIA I UŚCIŚLAJĄCA INTERPRETACJA FOTOGRAFII</u>	31
2.0.1. <u>Okres formowania się idei fotografii</u>	31
2.1. <u>FOTOGRAFIA MALARSKA</u>	35
2.2. <u>FOTOGRAFIA DOKUMENTARNA</u>	51
2.2.1. (A). <u>Nowa fotografia przedmiotu</u>	55
2.2.2. (B). <u>Fotografia ilustracyjna</u>	61
2.2.3. (C). <u>„Life-Photography”</u>	68
2.3. <u>FOTOGRAFIA „ABSTRAKCYJNA”</u>	74
2.4. <u>FOTOGRAFIA EKSPERYMENTALNA</u>	83
2.5. <u>FOTOGRAFIA SEMANTYCZNA</u>	91
2.6. <u>Uwagi o statusie ontycznym i funkcji metafotografii</u>	104
2.7. <u>Przypadki graniczne fotografii i ich sytuacja ontyczna</u>	109
3. <u>GŁÓWNE ASPEKTY FILOZOFICZNE DZIEŁA FOTOGRAFICZNEGO</u>	119
3.0. <u>Przegląd problematyki filozoficznej</u>	119
3.1. <u>REALISTYCZNY CHARAKTER FOTOGRAFII</u>	120
3.2. <u>OBIEKTYWNOŚĆ JAKO ELEMENT KONSTITUTYWNY FOTOGRAFII</u>	129
3.3. <u>AUTENTYCZNOŚĆ JAKO KOLEJNY KONSTITUTYWNY ELEMENT FOTOGRAFII</u>	131
3.4. <u>REPRODUKCYJNOŚĆ JAKO SPECYFICZNA WŁAŚCIWOŚĆ TECHNICZNA FOTOGRAFII</u>	138
3.5. <u>INNE PROBLEMY FILOZOFICZNE FOTOGRAFII</u>	145
<u>Zakończenie</u>	155
<u>Literatura</u>	157
<u>ANEKS (ilustracje do tekstu pracy)</u>	161

Recenzje

Wstęp

Przedmiotem tej pracy jest dzieło fotograficzne w tych charakterach, jakie ujawniają się w jego percepcji. Traktując rzecz najogólniej i wstępnie, chcemy określić tu dzieło fotograficzne jako wytwór celowej działalności człowieka (fotografa), w wyniku której – dzięki użyciu promieni świetlnych – uzyskuje się na materiale światłoczułym obraz rzeczywistości, ujawniający w percepcji różne wartości. Przyjęta przez nas perspektywa poznawcza z założenia (przedmiotem analizy jest fotografia jako określone dzieło sztuki plastycznej [fotograficznej], mogące podlegać percepcji estetycznej i ujawniać w niej swoje specyficzne wartości) i z natury swojej zwraca uwagę przede wszystkim na wartości estetyczne dzieła fotograficznego. Takie ujęcie powoduje, że inne wartości fotografii „schodzą” niejako na margines percepcji estetycznej i traktowane są jako drugorzędne dla określenia istoty tego dzieła. (Oczywiście, percepcja dzieła fotograficznego może „być spełniana w różnych nastawieniach – współkonstytuowanych przez samą zawartość i formę dzieła. Z tej różnorodności nastawień wynika między innymi niejednorodność i fragmentaryczność dotychczasowych analiz i teorii fotografii).

Naszym zadaniem w niniejszej pracy jest dokonanie takiego opisu i analizy obszernej dziedziny dzieła fotograficznego, aby z jednej strony ujęte i uporządkowane zostały jego różnorodne odmiany, z drugiej zaś aby przygotowany został w swoistym dla metody fenomenologicznej aspekcie materiał analityczny i empiryczny do dalszej analizy ejdetycznej (wykraczającej już poza ramy tej pracy), której wynikiem miałyby być ostateczna definicja istoty fotografii oraz regionalizacja jej obszaru.

Dotychczasowe znane nam prace z tej dziedziny nie spełniają wymagań wyrażonych w powyższym akapicie. Do najbardziej znaczących zaliczamy tutaj prace: Karla Pawka (który koncentruje się jednakże w swej filozofii fotografii przeważnie na aspekcie tzw. Life-Photography) i jego polskiego protagonisty Alfreda Ligockiego (wzbogacającego analizy Pawka o pewne elementy opisu parafenomenologicznego), Susan Sontag (akcentującej zwłaszcza wymiar socjologiczno-kulturowy fotografii), Jana Bułhaka (z jego skrajnie estetyzującym podejściem do fotografii), Siegfrieda Kracauera i Andre Bazina (z ich silnie obiektywizującym podejściem do problemu „materiału” dzieła fotograficznego) czy wreszcie Rudolfa Arnheima (upatrującego w zdolności fotografii do ujmowania intymności życia ważną funkcję społeczną tejże).

Ze względu na docelowe założenie niniejszej pracy (ogląd ejdetyczny) przyjęliśmy w niej metodę opisu i analizy, która wyznaczona jest przez ogólne zasady metodologiczne fenomenologii. W przypadku naszej dziedziny badań stosowanie tej metody wiąże się z szeregiem specjalnych problemów – co z pewnością przyczynia się również do zwiększenia objętości tej pracy. Pierwszym z tych problemów jest potrzeba uporządkowania i usystematyzowania pojęciowego niejednorodnego pola zarówno typów fotografii jak i jej teorii. Po drugie pojawiła się konieczność wypracowania specyficznego i jednolitego „języka” fotografii, stanowiącego o specyficzności jej jako medium. Po trzecie wreszcie narzuciła się potrzeba wyodrębnienia i określenia środków wyrazu specyficznych dla samej fotografii jak i jej poszczególnych typów.

Przyjmując – jako założenie metodologiczne – zasadę metody fenomenologicznej, byliśmy świadomi jej podstawowych samoograniczeń, w szczególności zaś reguły „wzięcia w nawias” sądu egzystencjalnego o przedmiocie fotografii. O ile np. fenomenologiczny postulat

ateoretyczności czy ahistoryczności wydaje się w przypadku analizy dzieła fotograficznego możliwy do efektywnego spełnienia, o tyle zasada „epoché” tezy egzystencjalnej budzi w trakcie analizy – jak się okaże – szereg wątpliwości. Przewyciężenie owych trudności – jak zaznaczamy w zakończeniu tej pracy – wydaje się być możliwe na drodze poszerzenia kontekstu tych analiz o (również fenomenologicznie uzyskane) dane spoza percepcji samego obrazu fotograficznego. Takie szersze potraktowanie analizy ejdetycznej wymagało będzie wprowadzenia dodatkowych analiz cząstkowych, pozwoli jednak ustrzec się w konsekwencji błędu swoistej redukcji statusu ontycznego obrazu fotograficznego do statusu obrazu malarskiego. Sugeruje to również, iż w trakcie analiz (podejmowanych w niniejszej pracy jak i w przyszłych analizach ejdetycznych) trzeba mieć koniecznie na uwadze pewną modyfikację przyjętej tu wstępnie perspektywy badawczej dzieła fotograficznego: z samonarzucającej się w estetycznej percepcji analogii do charakteru analizy dzieła malarskiego (analogii przyjmowanej implicity we wstępnych założeniach tej pracy, jako przewodnia hipoteza dotycząca fenomenologicznego charakteru analiz dzieła fotograficznego, mająca swój model w Ingardena analizach dzieła malarskiego – por. rozprawę R. Ingardena, *O budowie obrazu*) na perspektywę analiz fenomenologicznych bardziej rozbudowanych, będących w stanie objąć cały kontekst specyfiki fotograficznego medium (głównie zaś istotne dla określenia jego statusu ontycznego szczególnie związki z rzeczywistością i wynikające stąd specyficzne wartości – również estetyczne – fotografii).

Centralnym zagadnieniem tej pracy jest próba wstępnej typologii fotografii, przeprowadzanej tu z pozycji fenomenologicznych (co, nawiasem mówiąc, stanowi dość istotne novum w dotychczasowych badaniach fotografii jako fotografii – nie podjęto bowiem dotąd, jak się wydaje, bliższych analiz fotografii w tym aspekcie). Potrzeba takiej typologii wyznacza wspomniany nadrzędny cel, jakim jest ogląd ejdetyczny dzieła fotograficznego. Takie wstępne, typologiczne uporządkowanie dziedziny fotografii pozwoli wyodrębnić jej zasadnicze typy (fenomenologicznie uchwytnie), grupujące różnorakie poszukiwania twórcze fotografów wokół kilku wyraźnie rysujących się wzorców (estetycznych). Zaletą takiego uporządkowania jest to, iż nie wymaga ono (w przeciwieństwie do klasyfikacji) określenia ostrych granic zakresów poszczególnych wzorców jak i ścisłego przyporządkowania im przedmiotów realizujących poszczególne typy (tu: zdjęć, konkretnych rozwiązań twórczych z terenu szeroko pojętej działalności fotograficznej). Takie ostre rozdzielenie zakresów poszczególnych typów fotografii nie da się zresztą konsekwentnie przeprowadzić. Zachodzą one bowiem często zakresami na siebie – choćby z racji występowania wielu fotografii, które spełniają warunki przynależności, nie tylko do jednego z wyróżnionych typów fotografii, ale również mieszczą się w zakresie innego typu (np. fotografia mikroskopowa realizuje zarówno typ fotografii „abstrakcyjnej” jak i – przy innym jej potraktowaniu – typ fotografii dokumentalnej [ilustracyjnej]). Owo wstępne typologiczne uporządkowanie dziedziny fotografii – które zostanie w przyszłości skorygowane w świetle analizy ejdetycznej – jest konieczne przed rozpoczęciem zasadniczych analiz ejdetycznych, z racji zacierania się (w perspektywie różnorodnego przekraczania granic fotograficznego medium i naruszania jego istoty w różnorakiej parafotograficznej twórczości) wyraźnych granic i tożsamości ontycznej fotografii jako fotografii. Uporządkowanie to stanowi ponadto zasadniczy punkt wyjścia dla wspomnianej analizy ejdetycznej – porządkuje bowiem i zestawia pewien reprezentatywny materiał empiryczny, na którym ta analiza może zostać przeprowadzona.

Ze względu na to szczególne znaczenie typologii dla ejdetyki dzieła fotograficznego tak szczegółowo i centralnie została potraktowana typologia fotografii w tej pracy – przy stosunkowo ogólnym zarysowaniu innych zagadnień związanych z filozofią fotografii. Za kryterium naszej typologii przyjęliśmy sposób realizacji przez kierunki artystyczne na terenie fotografii pewnej specyficznej funkcji estetycznej, wyodrębniającej określony rodzaj rozwiązań twórczych, jako wyraźnie rysujący się typ fotograficznego obrazowania (charakteryzujący się

swoistym „językiem” wizualnej komunikacji i specyficznymi dla niego wartościami estetycznymi). Posłużyliśmy się w tym zabiegu (typologii) programami artystycznymi pewnych zastanych na przestrzeni dotychczasowych dziejów fotografii kierunków i nurtów (artystycznych) – jest to zatem typologia konkretnie istniejących rozwiązań estetycznych na terenie fotografii, a nie typologia rozwiązań możliwych. Takie ujęcie czyni tę typologię zatem z jednej strony w jakiś sposób „otwartą” na możliwe do wypracowania nowe typy fotografii, z drugiej zaś strony aktualnie „zamkniętą” (zupełną) w zakresie dających się fenomenologicznie wyodrębnić typów fotografii.

Wydzieliliśmy w tej pracy pięć zasadniczych typów fotografii. Są to: typ fotografii malarskiej (najszerzej tu potraktowany w naszej analizie, z racji największej zbieżności jego programu artystycznego z kryterium funkcji estetycznej niniejszej typologii), typ fotografii dokumentalnej (w ramach którego – z racji jego szczególnego wewnętrznego zróżnicowania programów artystycznych – okazało się wskazane wydzielić trzy jego podtypy: nową fotografię przedmiotu, fotografię ilustracyjną oraz tzw. Life-Photography), typ fotografii „abstrakcyjnej”, typ fotografii eksperymentalnej oraz typ fotografii semantycznej. (Ten ostatni typ jest nowym typem fotografii, który uważamy za uzasadnione wyodrębnić – szczególnie w oparciu o charakter twórczości polskich fotografów ostatniego dziesięciolecia). Zakresowe (i terminologicznie) niektóre z wymienionych typów fotografii w naszym ujęciu w zasadzie pokrywają się (niejako horyzontalnie) z określonymi nurtami artystycznymi, występującymi na przestrzeni historii fotografii (jak np. typ fotografii malarskiej czy podtyp Life-Photography); najczęściej jednak stanowią pewien wertykalnie (jak np. typ fotografii dokumentalnej czy typ fotografii eksperymentalnej) czy mozaikowo (jak typ fotografii semantycznej) zestawiony model obejmujący różne prądy artystyczne nie zawsze zbieżne ze sobą programowo i nie zawsze objawiające się czasowo obok siebie na terenie fotografii. Również zamieszczone w „[Aneksie](#)” zdjęcia, którymi ilustrujemy poszczególne typy fotografii (i ich sytuacje graniczne) nie wyczerpują wszystkich rodzajów przykładów realizacji danego typu przez taki czy inny kierunek artystyczny. Raz są to bowiem jednostkowi reprezentanci tego typu, innym razem ich bogate zestawienia. Należy o tym pamiętać i uwzględniać podczas lektury tej pracy w obliczu ewentualnych prób ścisłego konfrontowania i egzekwowania jej faktograficznej zawartości ze szczegółowo potraktowaną historią fotografii. Nie spełnia ona bowiem – z racji charakteru tej pracy – oczekiwań w zakresie systematycznego historycznego zestawienia dziejów fotografii, szczegółowego przeglądu istniejących na jej terenie teorii fotografii, czy ścisłej prezentacji ich plastycznych i estetycznych poszukiwań twórczych itp. (Owszem, uwzględnia ta praca również tego rodzaju fakty, nie czyni tego jednak w aspekcie, jakiego oczekiwałby zapewne czytelnik nastawiony na taki systematyczny przegląd dziejów fotografii).

Pragniemy ponadto zaznaczyć, iż wszystkie przedstawione w „[Aneksie](#)” przykłady są fotografiami w sensie „fotograficznych reprodukcji” (status medium quo) – stąd w ich numeracji określamy je sformułowaniem: „fotografia nr...”. Jednakże przyjmując umownie, iż mamy tu do czynienia z oryginalnymi obrazami, winniśmy je traktować przedmiotowo, tj. według statusu przedmiotu owych fotoreprodukcji. W tym aspekcie mamy tu do czynienia zarówno z fotografiami (będącymi przedmiotami prostej reprodukcji zdjęcia), jak również z obrazami malarskimi (ujętymi w fotograficznej reprodukcji malowidła) oraz z quasi-fotografią (w przypadku wizerunku z Całunu Turyńskiego). Ich przedmiotowy, odmienny od statusu fotoreprodukcji, status ontyczny zaznaczamy w numeracji zdjęć określeniem: „fotografia (reprodukcja) nr...”. Z kolei zdjęcie klatki ruchomego filmu traktujemy tu jako posiadające status ontyczny fotografii (faktycznie jest ono reprodukcją fotograficzną obrazu filmowego) – nie znaczy to jednak, iż utożsamiamy pojęcie obrazu fotograficznego z pojęciem obrazu filmowego, telewizyjnego,

holograficznego itp., tj. z obrazami mediów wykorzystujących wprawdzie w aspekcie technicznym istotę fotograficznej rejestracji, ale w sensie statusu ontycznego i sensie estetycznym nie mogących być utożsamianymi pomiędzy sobą (pomiędzy nimi a fotografią).

Dodajmy jeszcze, że jako fotograficzne kopie zdjęcia te noszą ślady utraty pewnych cech i estetycznych wartości oryginałów (fotografii czy malowideł); mankamenty te należy tu przypisać zarówno temu, iż wszystkie reprodukcje wykonano z nie zawsze doskonale wiernych reprodukcji poligraficznych (zawartych w albumach, czasopismach), jak również potknięciom w zakresie praktycznego opanowania techniki fotografii przez piszącego te słowa – nie zaś traktować jako wady oryginalnych fotografii wykonanych przez ich autorów.

1. KILKA UWAG Z METATEORII FOTOGRAFII

1.1. Definicje fotografii

PROBLEM DEFINICJI FOTOGRAFII W badaniach teoretycznych nad fotografią szczególnie istotną rolę odgrywa problem definicji fotografii. W sensie ścisłym, istotowym, sprecyzowanie właściwej definicji fotografii jest rezultatem analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego; nasza praca ma służyć jako podstawa takiej analizy. Dlatego problem definicji fotografii jest dla nas w tej pracy jedynie problemem roboczym – określenie pojęcia fotografii jest tutaj wyznaczeniem przedmiotowego obszaru fenomenu stanowiącego cel naszych zainteresowań. Określenie pojęcia fotografii będzie więc dla nas zagadnieniem empirycznym.

Dokonajmy obecnie krótkiego przeglądu niektórych zastanych definicji fotografii.

DEFINICJA DAGUERRE'A Rozpocznijmy od definicji, która ma dziś znaczenie w dużej mierze historyczne. Jest to definicja twórcy fotografii Daguerre'a, według którego fotografia jest wynikiem „mechanizmu, który w sposób szybki, łatwy i precyzyjny utrwała wyglądy przedmiotów i zdarzeń na płaszczyźnie”¹. Określenie to uwzględnia wprawdzie jeden tylko aspekt fotografii, mianowicie aspekt techniki – zawiera jednakże momenty akcentujące charakter rejestracji (odwzorowania) świata realnego; do momentu tego nawiązywać będą także definicje współczesne.

DEFINICJA GARZTECKIEGO ORAZ LATOSIA Najbardziej techniczną – odwołującą się do wiedzy o procesie fizykochemicznym powstawania fotografii – jest definicja Juliusza Garzteckiego, zawarta w książce pt. „Trzecie oko”. Według niego „fotografia jest to sposób uzyskiwania trwałych, nieruchomych obrazów stanów chwilowych rzeczywistości wizualnej przez rejestrowanie, w podłożu materialnym, fluktuacji poziomów energii promienistej w postaciach kwantowalnych”². Podobnie określa fotografię Henryk Latoś, który stwierdza, iż „fotografia to otrzymywanie obrazów na materiale światłoczułym wskutek działania światła, nawet bez pośrednictwa aparatu fotograficznego i bez procesu wywoływania i utrwalania”³.

Nie kwestionując tych definicji w zakresie ujmowanego przez nie aspektu technicznego procesu rejestracji fotograficznej (rzeczywistości), stwierdzamy jednakże ich niewystarczalność dla określenia „fotografii w ogóle”, z powodu nieuwzględnienia aspektu estetyczno-artyistycznego dzieła fotografii, tj. nieuwzględnienia fotografii rozumianej jako rodzaj dzieł sztuki.

DEFINICJA PAWKA Również na płaszczyźnie przedmiotowej sformułowana została definicja Karla Pawka. W odróżnieniu od powyższych posiada ona jednak wyraźne podstawy i charakter filozoficzny. Pawek twierdzi, iż fotografia jest „apercepcyjnym oddaniem nam do dyspozycji na drodze optycznej tego, co faktyczne

¹ (Za: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962, s. 4-5). Podobnie prezentuje fotografię F. Arago, mówiąc, że jest to „...sposób uzyskiwania za pomocą camera obscura trwałych obrazów, które mogą być oglądane w pełnym świetle bez obawy ich zniknięcia” (za: Z. Pękoślowski, *Fotografia w praktyce amatorskiej*, Warszawa 1974³, s. 6).

² J. Garztecki, *Trzecie oko*, Kraków 1975, s. 15.

³ H. Latoś, *1000 słów o fotografii*, Wrocław 1979², s. 86.

(„apperzeptive Verfügbarmachung des Faktischen auf optischem Wege”)⁴. Kluczowym terminem tego określenia jest „to, co faktyczne” („Faktische”). Jest ono ważkim elementem przedmiotowej rzeczywistości, w aspekcie fotografii zaś ujawnia się w swoistej – jak to nazywa Pawek – „intymności” przedmiotowej. To silne zaznaczenie odprzedmiotowości fotografii nie oznacza jednak jej czysto biernego charakteru. Element twórczy i istotny dla tej koncepcji upatruje Pawek w ukazywaniu poprzez to co szczególne („besonderes”) wymiaru ogólnego – tworzenie symboli rzeczywistości („Realsymbole”).

DEFINICJA DEREN Kolejną definicją, którą uwzględni także techniczną stronę fotografii, jest definicja Mayi Dereń, według której jest ona (fotografia) „procesem, w którym przedmiot tworzy swój własny obraz działaniem światła na światłoczuły materiał”⁵. Określenie to jednakże przesuwa akcent z czystej techniki na płaszczyznę odprzedmiotową. Ten skrajnie obiektywizujący charakter definicji absolutyzuje wartość rzeczywistości obrazowania w tym medium.

DEFINICJA TAUSKA Pośrednim rodzajem definicji fotografii, uwzględniającej czynnik inwencji twórczej fotografa jako istotny w procesie fotografowania, jest definicja Petera Tauska. „Fotografia – stwierdza Tausk – jest to prawdziwy obraz rzeczywistości, wykonany za pomocą procesów fizycznych i fizykochemicznych zgodnie ze świadomością fotografa”⁶.

DEFINICJA WEISS Zgoła inną postawę w definiowaniu fotografii przyjmują niektórzy teoretycy amerykańscy. Twierdzą oni, iż „z nietechnicznego punktu widzenia fotografię można by zdefiniować jako sztukę patrzenia”⁷. Owo odejście w definiowaniu od płaszczyzny przedmiotowej ku płaszczyźnie interpretacji twórczej, dobrze ukazuje definicja Margaret Weiss, według której „fotografia polega raczej na sztuce widzenia, jasnego wyrażania określonej treści środkami wizualnymi”⁸. Ta tendencja określania fotografii była – historycznie rzecz biorąc – wyrazem odkrycia jej statusu jako dzieła sztuki.

DEFINICJA KRACAUERA Również na płaszczyźnie przedmiotowej koncentrują się skrupulatne analizy fenomenu fotografii dokonywane przez Siegfrieda Kracauera⁹. Analizy te stanowią w rezultacie swoistą definicję diagnostyczną fotografii. Kracauer posługuje się w swej analizie metodą określenia fotografii za pomocą tzw. preferencji, które wyznaczają istotę medium fotograficznego. Preferencje te, to:

- 1) nieinscenizowanie rzeczywistości będącej obiektem fotografowanym; celem fotografii jest ukazanie autentycznej i obiektywnej natury (przyrody, otoczenia);
- 2) tendencja do akcentowania tego, co przypadkowe – chwytanie dynamizmu życia;
- 3) fotografia ma charakter dzieła otwartego – przedmiot sfotografowany jest organiczną częścią większej całości, żyje i jest związany z kontekstem tej całości;

⁴ Cytat pochodzi z książki K. Pawka *Das Bild aus der Maschine*; przytacza go A. Ligocki w: *Fotograficzne penetracje*, Kraków 1979, s. 112. Ligocki podaje swoistą skróconą wykładnię tej definicji, według której fotografia „jest optyczną tautologią tego co faktycznie istniejące” (tamże).

⁵ M. Deren, *Cinematography. The Creative Use of Reality*, New York 1960 (za: A. Helman, *Co to jest kino?*, Warszawa 1978, s. 20-21).

⁶ P. Tausk, *An Introduction to Press Photography*. Publ. by the International Organization of Journalists, Praha 1976 (za: „Fotografia” 3 (7), 1977, s. 46 – według recenzji Wojciecha Tuszki). Tuszko – autor recenzji – uważa wprawdzie tą definicję trochę za zbyt obszerną (dałoby się pod nią podciągnąć techniki rejestracyjne, na ogół nie zaliczane do fotografii) oraz wykluczającą niektóre techniki stosowane (np. w fotografii naukowej), sądzi jednak, iż w zasadzie nie można tej definicji zakwestionować. Podkreśla w niej pozytywny fakt zawarcia dwóch czynników; czysto technicznego (procesy fizyczne i fizyko-chemiczne) oraz intelektualnego (świadomość fotografa) a także użycie słowa „prawdziwy”. Słowo to nie odnosi się tylko do strony technicznej fotografii, ale dotyczy również świadomości fotografa, postulując jego moralną odpowiedzialność za prawdziwość tworzonego przezeń obrazu.

⁷ „Ameryka” 154, 1971, s. 39.

⁸ Tamże, s. 2.

⁹ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975, s. 41-43.

4) w fotografii (resp. w dziele fotograficznym) uwidacznia się preferencja tego, co nieoznaczone (niewyraźne, wieloznaczne) – w tym punkcie przejawia się charakter inwencji twórczej fotografa, który przez fakt dokonywania wyboru nadaje surowemu materiałowi zdjęciowemu „strukturę i znaczenie”, starając się przezwyciężyć w fotografii „skłonności do tego, co nieorganizowane i rozproszone, co charakteryzuje fotografię jako rejestrację”¹⁰.

DEFINICJA ARNHEIMA W pewnej mierze do ustaleń Kracauera nawiązuje definicja Rudolfa Arnheima. Przesuwa on jednak akcent bardziej w stronę „intymnego, fizycznego związku [fotografii] z działalnością, i życiem człowieka”, w którym to fakcie widzi podstawę różnic zachodzących, pomiędzy fotografią a innymi dziedzinami sztuki¹¹. Na podstawie artykułu programowego R. Arnheima pt. *Co to jest fotografia?*¹², można dokonać próby rekonstrukcji definicji fotografii. Jej istota polegałaby według Arnheima na uchwyceniu i utrwaleniu przez fotografa – za pomocą procesu opartego na „optycznym i chemicznym działaniu światła” (s. 50) – rzeczywistości w jej formie autentyczności, przez co spełnia ona swą podstawową funkcję konfrontacji (s. 53) („intymnego, fizycznego związku”, s. 54) między tą rzeczywistością a człowiekiem (twórcą) należącym do niej. Akcent tej definicji pada na całościowy charakter rzeczywistości, której składowymi i realnymi elementami są zarazem przedmiotowa rzeczywistość fotografowana i twórca fotografii.

DEFINICJA MROŻKA O ile dotychczasowe definicje koncentrowały się na przedmiotowej płaszczyźnie fotografii, o tyle poglądy Lecha Mrożka (zawarte w eseju *Co znaczy fotografia?*¹³) akcentują szereg możliwości typowych dla medium fotograficznego, wynikających z uwarunkowań technicznych tego medium i z jego natury. Poglądy te Mrozek wyraża w postaci swoistej definicji diagnostycznej, ujmującej główne funkcje fotografii w postaci zespołu właściwości tego medium.

1) Główną funkcję fotografii widzi Mrozek w odwzorowaniu (reprodukowaniu). Następne właściwości dookreślają tę zasadniczą funkcję medium fotograficznego.

2) Wyizolowanie przedmiotu fotografowanego i wiążąca się z tym możliwość przemieszczania zdjęcia w inne konteksty rzeczywistości.

3) Utrwalanie momentalnych przebiegów zjawisk dynamicznej rzeczywistości.

4) Dezantropomorfizowanie rzeczywistości fotografowanej na rzecz jej symbolizacji i uogólnienia.

5) Reprodukcyjność rzeczywistości i podleganie jej w związku z tym prawom przetwarzania technicznego (np. deformacji i redukcji).

DEFINICJA STEICHENA I OLKA Istnieje wreszcie grupa definicji, wiążąca proces fotografowania z podmiotem (twórcą) fotografii. Edward Steichen środek ciężkości fotografowania umieszcza w „emocjonalnym wyrażaniu rzeczywistości, dynamicznej sile nadającej ideom formę”¹⁴.

W odróżnieniu od tego określenia, koncentrującego się na czynnikach emocjonalno-twórczych fotografowania, definicja Jerzego Olka skupia się na czynnikach intelektualno-wyobraźniowych procesu fotografii. Pojmuje on fotografię jako „ciągły proces intelektualny [...], główny akcent kładąc na bodźce, jakie stanowi [ona] dla umysłu i wyobraźni, na plan dalszy przesuując jej funkcję rejestratora faktu”¹⁵. Definicja ta jest znacznie oddalona od wymiaru

¹⁰ Preferencja owa wykazuje podobieństwa do „miejsc niedookreślonych” w dziele sztuki według koncepcji Romana Ingardena.

¹¹ R. Arnheim, *Co to jest fotografia?*, w: „Dialogue – USA” 6 (1977), 2, s. 54.

¹² Tamże, s. 47-54.

¹³ L. Mrozek, *Co znaczy fotografia?* (fragm.), w: *Foto-Medium-Art.* [„Czarna książeczka”, Wrocław 1977, s. 83n.

¹⁴ „Ameryka” 154, 1971, s. 2.

¹⁵ Ze wstępu do wystawy J. Olka pt. *Fotografia – tekst*, w: „Fotografia” 2 (10), 1978, s. 50.

przedmiotowego fotografii, rozpatruje ją natomiast „w kategoriach sztuki spekulatywnej” (tamże). Olek mówi wprost, iż „uznaje fotografię za gałąź filozofii, traktując jej poszczególne dzieła jako jednostkowe doświadczenia i eksperymenty” (tamże).

DEFINICJA SONTAG Definicją uwzględniającą niejako trój elementowy charakter fenomenu fotografii (przedmiot – podmiot-twórca – podmiot-odbiorca) jest określenie Susan Sontag, zamieszczone w książce *On Photography*¹⁶. Autorka

przeprowadza swoje analizy w aspekcie socjologicznym z pewnym nastawieniem marksistowskim, stąd eksponują one w znacznym stopniu oddziaływanie fotografii na społeczeństwo (jej manipulacyjny charakter, itp.). Próbując zrekonstruować definicję Sontag z wielu rozsianych w jej książce fragmentów, należy stwierdzić, iż według niej fotografia to dokonany przy współuczestnictwie twórcy, przy pomocy procesu fotochemicznego zapis różnorodnej i bogatej rzeczywistości, odznaczający się dzięki „bierności tego procesu następującymi cechami:

- 1) rejestracją egzystencji zdarzenia (autentyczność);
- 2) selektywną przezroczystością – która polega na ogromnych możliwościach doboru różnorodnych punktów skupienia uwagi na elementach zawartości zdjęcia, przy pominięciu innych;
- 3) depersonalizacją (abstrakcyjnością) stosunku: odbiorca – przedmiot (zdjęcie).

WSTĘPNA DEFINICJA FOTOGRAFII Nasza propozycja definicji fotografii opiera się na istotnej dwoistości aspektów dostrzeżonych w powyższym przeglądzie określeń fotografii. Z jednej strony, w większości powyższych definicji, uwzględniano uwarunkowania techniczne fotograficznego obrazu (bezpośrednio wynikające z etymologicznego sensu słowa „fotografia”), akcentując ścisły związek samego fenomenu

fotografii ze zjawiskami fizyko-chemicznymi, mechanicznością, aparaturą itp. Z drugiej strony definicje te uwikłane były w kontekst estetyczny i filozoficzny, związany z naturą fotograficznego medium i z relacjami fotograficznego obrazu z rzeczywistością. Nie zawsze łączenie tych dwóch aspektów dawało w rezultacie spójną jedność definicyjną.

Dlatego nasza propozycja zawiera dwie komplementarne definicje fotografii jako fotografii. Przedstawiamy w nich odpowiednio dwa powyższe dopełniające się aspekty fotografii (jako fotografii), traktując obydwie określenia jako współkonstituujące ogólną definicję fotografii. Nie pretenduje ona do miana definicji pełnej, lecz posiada jedynie charakter wstępny. Definicja pełna (istotowa) fotografii będzie możliwa dopiero po przeprowadzeniu analiz ejdetycznych fotografii i zebraniu rezultatów tych analiz w postaci określenia językowego.

Wstępna, definicja fotografii łączy – jak zaznaczaliśmy już powyżej – dwa dopełniające się aspekty: **a s p e k t t e c h n i c z n y** oraz **a s p e k t e s t e t y c z n y**.

DEFINICJA FOTOGRAFII W ASPEKcie TECHNICZNYM Fotografia od strony technicznej jest to mechaniczna rejestracja w podłożu światłoczułym śladów przedmiotów uzyskiwanych przez odbicie od przedmiotu (lub prześwietlenie go) promieni świetlnych, w wyniku czego uzyskuje się wielokrotnie reprodukowalny oraz transformowalny, dwuwymiarowy obraz negatywowego tego przedmiotu.

DEFINICJA FOTOGRAFII W ASPEKcie ESTETYCZNYM Fotografia od strony estetycznej jest to medium artystycznego wyrazu, poprzez które twórca – bazując na nierozzerwalnym związku tego środka wyrazu z realnym przedmiotem – drogą selekcji i interpretacji subiektywnej wytwarza dzieło odznaczające się specyficznymi (nabudowanymi na realistycznym, tj. naśladowczym związanym z rzeczywistością wizualną, charakterze obrazu fotograficznego) wartościami estetycznymi oraz swoistym piętnem autentyczności.

Definicje te wymagają kilku zdań komentarza.

Jeśli idzie o termin „promienie świetlne”, chodzi tutaj o wszelkie promieniowanie

¹⁶ S. Sontag, *On Photography*, Harmondsworth 1979, s. 207.

(przetworzone bądź naturalne) odbierane przez światłoczuły materiał (zależnie od jego uczulenia na rodzaj promieniowania). Odnosi się to więc zarówno do: promieniowania widzialnego, promieniowania podczerwonego, promieniowania występującego w elektrofotografii czy do promieni X.

Także różnego rodzaju mogą być transformacje rzeczywistości, o których mowa w powyższej definicji fotografii w aspekcie technicznym. Może to być transformacja o charakterze czysto technicznym, jak np. odwzorowanie trójwymiarowego przedmiotu na płaszczyznę dwuwymiarową zdjęcia czy wynik zastosowania różnego rodzaju filtrów barwnych. Inny rodzaj transformacji wiąże się z rolą twórcy posługującego się aparatem fotograficznym. W grę tutaj wchodzi np. wybór kąta widzenia, głębi ostrości czy detalu fotografowanego przedmiotu.

W powyższej definicji technicznej nie został celowo uwzględniony statyczny charakter fotografii. Wiąże się to ze specyfiką fotografii, w której sposobie rejestracji ruchu – jak się wydaje – zakłada się przewyższanie przez perceptora jednofazowości ujęcia przedmiotu w obrazie fotograficznym poprzez „odczytanie” (np. ze wzajemnego układu przedmiotów, z gestów) domniemanego kontekstu przebiegu zdarzenia. W pewnym sensie podobne założenie jest wykorzystane w filmie, który – od strony technicznej – stanowi przecież swoiste naśladownictwo ruchu na drodze sukcesywnego przedstawiania szeregu nieruchomych fotografii w odpowiednim odcinku czasu.

Odnosząc do definicji fotografii w aspekcie estetycznym, należy wyrazić przedmiotowy i podmiotowy wymiar medium fotograficznego, najistotniejsze znaczenie posiada tutaj wymiar przedmiotowy, który ze względu na wspomniany realistyczny charakter każdej fotografii (ściśle związany z rejestrowaną rzeczywistością wizualną) decyduje o jej obiektywnym i „prawdziwościowym” rysie.

Podmiotowy wymiar z kolei posiada odniesienie do twórcy (rola interpretacji twórczej, przez którą artysta wyraża swoją wizję rzeczywistości fotografowanej) oraz do udziału odbiorcy w konstytuowaniu dzieła sztuki fotograficznej.

Uwzględnione tutaj charaktery i momenty fotografii ukazały w pełni swoje miejsce i rolę w określeniu fenomenu fotografii w trakcie dokonywanych przez nas poniżej analiz typologicznych.

1.2. Podziały fotografii

**WADY
NIEKTÓRYCH
PODZIAŁÓW
FOTOGRAFII** Ważnym i trudnym problemem jest sprawa samego podziału fotografii. Ze względu na złożoność dziedziny fotografii oraz wszechstronność jej wykorzystania, rzadko który z autorów podziału fotografii prezentuje podział oparty na jednolitej zasadzie. Najczęstszymi wadami niektórych klasyfikacji czy typologii fotografii są nieostrość członów podziału albo odwrotnie: sztuczne zaostrzenie poszczególnych zakresów, krzyżowanie się członów podziału, mieszanie podstawy historycznej z rzeczową podstawą podziału fotografii czy też niezupełność podziału.

Tytułem przykładu przedstawimy obecnie niektóre propozycje podziału fotografii, próbując wskazać podstawy i ewentualne wady tych podziałów.

**GARZTECKIEGO
PODZIAŁ
FOTOGRAFII** Pierwszy z nich jest podziałem (klasyfikacją) przeprowadzonym przez polskiego krytyka fotografii, Juliusza Garzteckiego¹⁷. Dzieli on fotografię ogólnie na k r e a c y j n ą i d o k u m e n t a r n ą. Tę pierwszą charakteryzuje duża ingerencja twórcza w tworzywo zdjęcia. Jak

¹⁷ Zob. J. Garztecki, *Trzecie...*, s. 15-24.

pisze Garztecki, jest to „taka fotografia, która używa odbicia rzeczywistości zastanej jako materiału do mniej lub dalej posuniętych przetworzeń dla stworzenia rzeczywistości nowych, dotychczas nie istniejących”¹⁸.

Dokumentarna zaś przestrzega przede wszystkim kryterium wierności. Jak twierdzi Garztecki, „zadanie jej jest poznawcze, a właściwą estetyką – estetyka prawdy”¹⁹. Garztecki nie dzieli dalej fotografii kreacyjnej, natomiast dokonuje dalszego podziału – ze względu na cel i zastosowanie – fotografii dokumentarnej²⁰.

Podział Garzteckiego posiada jako swoją zasadę stopień ingerencji twórcy w tworzywo zdjęcia (resp. stopień wierności fotografii wobec rzeczywistości fotografowanej). Uzyskuje dzięki temu stosunkowo prosty i wygodny teoretycznie podział (klasyfikację) całego obszaru fotografii; nie wydaje się jednak, aby podział ten był efektywny w naszej analizie typów fotografii. Głównym jego mankamentem jest nieuzasadnione wytyczenie ostrych granic zakresów fotografii zarówno w głównym (klasyfikującym) podziale na dwie klasy rozłączne, jak również w szczegółowym podziale (typologizującym) jednej z nich, gdzie w dużej mierze rodzaj fotografowanego przedmiotu wyznacza zasadę podziału. Odnośnie klasyfikacji Garztecki zaniedbuje, jak się wydaje, fakt istnienia twórczej inwencji artysty (fotografa) w każdym rodzaju fotografii, co pozwala mu (Garztec-kiemu) zanadto uprościć dziedzinę fotografii do dwóch wspomnianych klas i ostro rozgraniczyć ich zakresy bez liczenia się z danymi doświadczenia w tym aspekcie²¹.

BENDERA
 PODZIAŁ
 FOTOGRAFII

Inny z podziałów fotografii, dokonany przez Otto Bendera²², przedstawia swoistą systematykę rodzaju fotografii. Bender wyróżnia mianowicie na przestrzeni dotychczasowych dziejów fotografii cztery jej rodzaje, tj. fotografię: konwencjonalną, malarską, eksperymentalną i nowoczesną.

Pierwszy z tych rodzajów – fotografia konwencjonalna – obejmuje tu wszelkie te fotografie, w których dążono do ukazania technicznie doskonałego, przyjemnego dla oka obrazu, opracowanego kompozycyjnie w oparciu o znane w malarstwie kanony²³.

Fotografię malarską Bender charakteryzuje jako naśladownictwo (możliwie wierne) malarstwa portretowego w fotografii. Ślady tego rodzaju fotografii Bender zauważa również we współczesnej sztuce fotograficznej.

Początek rodzaju fotografii eksperymentalnej datuje Bender od okresu eksperymentalnego Man Raya. Rodzaj ten charakteryzuje się stosowaniem różnego typu technik formalno-subiektywnych; według Bendera najbardziej reprezentatywnym dla tej fotografii jest ruch tzw. fotografii subiektywnej²⁴.

Zakres fotografii nowoczesnej w ujęciu Bendera odpowiada w przybliżeniu zakresowi

¹⁸ Tamże, s. 18.

¹⁹ Tamże, s. 19.

²⁰ Wyróżnia on w jej obrębie fotografię: prasową, naukową i techniczną, portretową, krajobrazową.

²¹ Innymi słowy: z jednej strony klasyfikacja wprawdzie dopuszcza ostre granice podziału, nie zezwala jednak w tym przypadku na to złożoność przedmiotu owej klasyfikacji; z drugiej strony zastosowanie ostrych granic podziału przy wyraźnie typologizującej zasadzie podziału zanadto „obcina” zakresy poszczególnych typów fotografii, wyróżnionych we wspomnianym wyżej szczegółowym podziale fotografii dokumentarnej.

²² Zob.: O. Bender, *Zmiany stylu w fotografii*, w: „Foto Prisma” 12, 1961.

²³ Fotografia konwencjonalna, według terminologii Bendera, wykazuje niejakie podobieństwo z wyróżnionym przez nas poniżej typem fotografii malarskiej. Natomiast fotografia nazwana przez Bendera malarską, jest w pewnym stopniu analogiczna z omówionym przez nas dalej nurtem prekursorskim wobec fotografii malarskiej.

²⁴ Rodzaj fotografii eksperymentalnej określony przez Bendera, zawiera się w zakresie typu fotografii wyróżnionego przez nas pod tą samą nazwą; fotografia eksperymentalna w naszej typologii jednak uwzględnia większe zróżnicowanie form eksperymentu fotograficznego.

tw. fotografii reportażowej. Autor tej systematyki opiera się w swej charakterystyce fotografii nowoczesnej na programie artystycznym teoretyka fotografii Karla Pawka, eksponuje więc: treść zdjęcia, przesłanie ideowe oraz spójność i integrację formalną zdjęcia.

Jak się wydaje, podstawą podziału fotografii u Bendera jest perspektywa chronologiczna rozwoju fotografii. Podstawowym jej mankamentem jest zasadnicza niewyczerpywalność rodzajów fotografii istotnie różniących się między sobą; zwłaszcza dotyczy to tzw. fotografii nowoczesnej. Różnorodność poszukiwań twórczych we współczesnej fotografii sprawia, iż termin ten obejmuje jedynie jej wycinek i nie oddaje – w ujęciu Bendera – pełnego, przysługującego jej faktycznie zakresu²⁵.

NEWHALLA PODZIAŁ FOTOGRAFII

Swoisty podział stanowią definicje, kierunków dominujących do dziś w fotografii amerykańskiej, przedstawione przez Beaumonta Newhalla²⁶. Wyodrębnia on cztery zasadnicze kierunki w fotografii: „rzeczowy”, „formalistyczny”, „dokumentarny” oraz „ekwiwalentny”.

Kierunek rzeczowy (reprezentowany w Ameryce przez Alfreda Stieglitza, Ansela Adamsa i Edwarda Westona) wyrażał się dążeniem do wierności fotograficznej z całym bogactwem faktury i szczegółów.

Kierunek formalistyczny (odpowiadający tzw. fotografii eksperymentalnej) „interesuje się głównie możliwościami, jakie dostarcza sam proces fotografowania, na przykład umyślne prześwietlenie lub niedoświetlenie obrazu, traktowanie negatywu jako obrazu ostatecznego, żaglowanie światłem, błoną lub perspektywą w celu osiągnięcia efektu artystycznego”²⁷. Przedstawicielami tego kierunku w Ameryce byli: w latach XX-tych Man Ray, później Pete Turner.

Kierunek dokumentarny (lub fotografii reportażowej) «ma zasadniczo na celu informowanie, rejestrowanie wszelkich przejawów życia „na gorąco”, bez ingerowania w tok wydarzeń»²⁸. Wybitnymi przedstawicielami tzw. „wielowarstwowego reportażu fotograficznego”²⁹ w USA są Charles Harbutt i Grey Villet.

Wreszcie kierunek podejścia ekwiwalentnego określa – według Newhalla – postawę, w której człowiek za obiektywem mówi: „Tak to odczuwam, oto symbol mojego odczuwania”. Pierwszy studiował i określił ten styl Alfred Stieglitz, który napisał: „Fotografia staje się nie tylko interpretacją danego miejsca, nie tylko obrazem, który należy oceniać pod względem estetyki, nie tylko dziennikarskim reportażem z danej chwili, ale również sugestywnym przekazem, symbolem, niekiedy nawet wyzwalającym cały strumień świadomości”³⁰.

Powyższy podział, zawężając prezentację fotograficznych kierunków do zjawisk dominujących w fotografii amerykańskiej, mię ma przede wszystkim podstaw do uogólniania ich na całą fotografię światową. Przyjęcie swoistej statystycznej dominacji za podstawę wyodrębnienia owych kierunków, deprecjonuje wszelkie pomniejsze (czy dopiero rodzące się) trendy w fotografii, mogące mieć istotne znaczenia dla jej rozwoju i realizacji jej istoty.

²⁵ Tak określony przez Bendera rodzaj fotografii nowoczesnej wykazuje analogie z podtypami fotografii dokumentalnej, określonymi przez nas poniżej jako fotografia ilustracyjna i Life-Photography; pomija natomiast tak istotne dla fotografii współczesnej typy, jak: fotografia semantyczna czy „abstrakcyjna”.

²⁶ „Ameryka” 154, 1971, s. 2.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Przez „wielowarstwowo reportaż fotograficzny” rozumie się taki rodzaj fotograficznej narracji, w którym „śledząc przebieg wątku tematycznego, wielowarstwowa opowieść w obrazach przedstawia nie tylko wydarzenia, lecz także ich głębszy sens i często wznosi się do uogólnień zawierających uniwersalny, ogólnoludzki komentarz” (tamże).

³⁰ Tamże.

LIGOCKIEGO
PODZIAŁ
FOTOGRAFII

Najbardziej zbliżoną do naszej typologii oraz odpowiadającą potrzebom tej pracy klasyfikację przedstawia Alfred Ligocki, znany polski teoretyk sztuki i fotografii³¹.

Ligocki dzieli fotografię na: malarską, fotografię „Nowej Rzeczywistości”, fotografię nawiązującą swoimi specyficznymi środkami wyrazu do współczesnych sztuk plastycznych, fotografię abstrakcyjną, fotografię subiektywną oraz Life-Photography.

Fotografia malarska obejmuje – jak pisze Ligocki – działalność twórczą wszelkich zwolenników docierania fotografii na obszar sztuki za pomocą przejmowania malarskich i graficznych zasad organizowania płaszczyzny zdjęcia. Odnosi się to przede wszystkim do działających na przełomie wieków fotografów Fotoklubu Paryskiego i innych, tworzących później w oparciu o podobne zasady w Polsce (J. Bułhak). Stosowane przez nich specjalnego rodzaju techniki tzw. swobodne, pozwalały na stosunkowo szeroki margines interpretacji twórczej i technicznego opracowania fotograficznego obrazu, dających efekt zbliżony np. do ówczesnego malarstwa impresjonistycznego³².

Fotografia „Nowej Rzeczywistości” stanowi u Ligockiego przełomowe znaczenie jako prąd w fotografii, będący swoistą reakcją przeciw ekspresjonizmowi i pierwszą próbą uwzględnienia swoistości fotograficznego obrazowania. Obejmuje on swoim zakresem działalność niemieckiej grupy twórczej („Neue Sachlichkeit”), szczególnie związanej z Bauhausem poprzez osobę Laszlo Moholy-Nagy’ego. Estetyka lansowana przez tę grupę, sprowadzająca się do ścisłego obiektywizmu i przedstawiania rzeczy takimi, jakimi są one w rzeczywistości, stanowiła ówczesnie jedyną opozycję przeciw estetyce wyżej wspomnianej fotografii malarskiej.

Trzeci rodzaj fotografii Ligocki wiąże z bardziej ukrytą formą naśladownictwa współczesnych sztuk plastycznych przez fotografię, tzn. unikającą wprawdzie zbyt jawnych zapożyczeń od malarstwa czy grafiki, jednakże ciągle jeszcze nawiązującą do określonej, współczesnej fazy rozwojowej tej plastyki. Efektem takiej tendencji jest swoista dialektyka „konkretnej materialności i autentyzmu poszczególnych przedmiotów oraz abstrakcji ich uporządkowania na płaszczyźnie”³³. Z racji tego, iż taka dialektyka jest możliwa tylko w fotografii, stanowi to dla zwolenników tej drogi swoście „własny, fotograficzny sposób plastycznego kształtowania i plastycznej kreacji”³⁴; ale zdaniem Ligockiego, te zabiegi formalne nie przewyciężają, jednak w pełni kompleksu naśladownictwa malarstwa i grafiki i nie odsłaniają pełnych możliwości twórczych fotograficznego medium. Reprezentantów tej koncepcji fotografii nie wiąże Ligocki z określoną grupą artystyczną czy z określonym krajem; jest to jedna z ogólnych tendencji twórczych, jaką – jego zdaniem – należy wyodrębnić w dziejach poszukiwań koncepcji twórczych na terenie fotografii.

W zakresie fotografii abstrakcyjnej Ligocki wyróżnia dwie drogi dojścia do abstrakcji. Pierwszą z nich charakteryzuje „fakt, że fotograf dokonuje zdjęć jakiegoś przedmiotu nawet zupełnie pospolitego i wszystkim znanego w jego wyglądzie, różniącym się tak silnie od znanego nam jego potocznie postrzeganego wyglądu, że nie możemy tego przedmiotu rozpoznać ani też wyglądu unaocznionego przez zdjęcie nie potrafimy skojarzyć z żadnym potocznym wyglądem jakiegokolwiek innego przedmiotu”³⁵. Druga droga polega – według Ligockiego – na wykorzystywaniu pewnych elementów procesu fotografowania „bez dochodzenia jednak do jego pełni w postaci wykonania zdjęcia

³¹ Zob.: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka...*

³² Por.: tamże, s. 51-70.

³³ Tamże, s. 79.

³⁴ Tamże.

³⁵ (Tamże, s. 83). Zaznaczmy, iż używany tu przez Ligockiego termin „wygląd” nie odnosi się do znaczenia jakiego używa Ingarden (na określenie warstwy utworu fotograficznego), ale jedynie do znaczenia potocznego (oznaczającego coś, poprzez co coś się ogląda).

(chodzi tu o wytwory fotograficzne, które są wykonywane bez lub z częściowym tylko użyciem aparatu fotograficznego – jak np. fotogramy L. Moholy-Nagy’ego). Tego rodzaju fotografii Ligocki nie uważa również za jej czysty typ. Głównym jej rysem a jednocześnie mankamentem jest fakt, że wartość estetyczna fotografii abstrakcyjnej płynie – wobec niemożliwości rozpoznania naocznego warstwy semantycznej – z naśladownictwa form malarstwa abstrakcyjnego, bądź jest wartością czysto odprzedmiotową (tzn. „przeniesioną” jedynie w fotograficzny obraz wartością estetyczną samego przedmiotu zdjęcia). Obydwa te źródła nie bazują – według Ligockiego – na jakościach czysto fotograficznych, wobec czego, jego zdaniem, ten typ fotografii nie spełnia również istoty fotograficznego medium.

Fotografia subiektywna według Ligockiego eksponuje kreatywne-emocjonalny charakter twórczości fotograficznej. Do jej reprezentantów można zaliczyć szkołę Otto Steinerta i takich fotografów jak Roger Mayne, Jean Pierre Sudre i in.; w skrajnych przypadkach fotografia ta przybiera postać naśladownictwa malarstwa surrealistycznego. Fotografia subiektywna ogranicza się do ukazywania procesów wyboru przez twórcę motywów kierujących jego subiektywną wizją rzeczywistości. „Obraz tworzy człowiek za pomocą kamery, a nie sama kamera”³⁶. W ostateczności fotografia ta – o ile nie sprowadza się ona do naśladownictwa malarstwa kreacyjnego – jest przekazem swoistej logiki psychicznych uwarunkowań procesu twórczego w fotografii. Mię wystarczy to jednak – zdaniem Ligockiego – do pełnego wykorzystania specyfiki medium fotograficznego.

Swoistym zwieńczeniem możliwości i idei medium fotograficznego na obecnym etapie rozwoju fotografii jest – według Ligockiego – reportaż artystyczny, tj. typ fotografii zwanej *Life-Photography*, wywodzący się od twórczej działalności słynnych reportażyistów: Cartier-Bressona, Brassai’a, Capy, Seymoura itd. Szczególną manifestacją idei tego typu fotografii stały się słynne cykle: Edwarda Steichena „Family of Man” oraz Karla Pawka „Was ist der Mensch” i jego trzy dalsze cykle fotograficzne. Dotychczasowe, omówione wyżej prądy fotograficzne, ocaliły od rozbicia – pisze Ligocki – coraz więcej cennych rozwiązań formalnych, w których wystarczyło przesunąć akcent z problemów czysto plastycznych na właściwe fotografii operowanie warstwą znaczeń unaocznionych zjawisk, by ujawnić jej nowe wartości treściowe³⁷. Według Ligockiego bowiem „fotografia jest tylko o tyle sztuką, o ile posługuje się nią sztuka obserwacji”³⁸. Powyższe rodzaje fotografii eksponowały głównie w *ars t w ę s f o r m u ł o w a ń p l a s t y c z n y c h* – ta zaś fotografia eksponuje przede wszystkim w *ars t w ę z n a c z e ń* sfotografowanego motywu. Owa to warstwa semantyczna jest źródłem ekspresji, jaką emanują tego rodzaju zdjęcia, a przez to jest też miernikiem wartości tych zdjęć. Zachodzi tu odwrócenie pomiędzy warstwami relacji obserwowanych np. w malarstwie. Ligocki idąc za Pawkiem eksponuje takie elementy *Life-Photography* jak: oczywistość obrazowania, siła ekspresji oraz wiążąca się z nią moc przekonywania swoim autentyzmem³⁹.

³⁶ Są to słowa Otto Steinerta – cyt. za: M. Schulz, *Fotografia subiektywna*, w: „Fotografia” 1, 1959, s. 16.

³⁷ A. Ligocki, *Fotografia i sztuka...*, s. 99.

³⁸ Tamże.

³⁹ (Tamże, s. 47 n). Zaprezentowany przez Ligockiego podział fotografii jest najbliższy zaproponowanej w tej pracy typologii, z racji zasadniczego pokrywania się zakresów niektórych z wyżej wymienionych rodzajów fotografii z wyodrębnionymi przez nas w niniejszej pracy. Tyczy się to przede wszystkim fotografii malarskiej oraz „*Life-Photography*”, a także częściowo fotografii „*Nowej Rzeczywistości*” (omawianej w tej pracy w ramach „nowej fotografii przedmiotu” jako rodzaju fotografii dokumentalnej). Podobnie częściowo zbieżnymi zakresowe z typami wyróżnionymi przez nas, są: fotografia abstrakcyjna oraz fotografia subiektywna (ta ostatnia stanowi w naszej typologii reprezentatywny rodzaj przynależny do wartości fotografii eksperymentalnej). Różnią się natomiast te dwa podziały zdecydowanie w nieuwzględnieniu przez Ligockiego typu fotografii semantycznej (cytowana wyżej praca nie mogła jej uwzględnić z racji późniejszego pojawienia się tego typu tendencji w fotografii; z kolei późniejsze prace Ligockiego wprawdzie uwzględniają przejawy, pogranicza i dają przyczynki na temat tego typu fotografii» ale *explicitie* nie zostaje ten typ fotografii wyodrębniony). Ze swej strony nie uznajemy natomiast za celowe wyodrębnianie – za Ligockim «typu fotografii, nawiązującej swoimi specyficznymi środkami wyrazu do współczesnych sztuk plastycznych». Naszym zdaniem tego rodzaju fotografia redukuje się bądź do typu

Podsumowując, stwierdzić należy, że Ligocki jako podstawę swojego podziału fotografii przyjmuje stopień zbliżenia poszczególnych typów do swoistego modelu fotografii, najadekwatniej według tego autora realizującego istotę medium fotograficznego. Według Ligockiego najbliższą tego modelu jest Life-Photography.

Wydaje się jednak, że owa zasada podziału Ligockiego grzeszy pewną generalizacją. Idealny model realizacji medium fotograficznego nie został skonstruowany przez Ligockiego na podstawie analiz istotowych fotografii, lecz w oparciu o przesłanki natury historycznej. Life-Photography była bowiem chronologicznie ówczesnie ostatnim, najbardziej dojrzałym i uzasadnionym filozoficznie przez Pawka etapem rozwoju fotografii współczesnej. Z istoty rzeczy więc model ten nie mógł uwzględniać tych typów fotografii, które pojawiły się później⁴⁰.

PROPOZYCJA TYPOLOGII FOTOGRAFII Na przestrzeni kilkudziesięciu lat rozwoju fotografii wyłoniły się odrębne trendy estetyczne, reprezentujące i realizujące różne funkcje fotografii jako fotografii⁴¹. Opierając się w niniejszej pracy na kryterium funkcji estetycznej, jaką przejawiają poszczególne tendencje rozwojowe w fotografii oraz wiążąc ich specyfikę z rodzajem używanych przez nie środków wyrazu – wyróżniamy spośród nich następujące typy fotografii⁴².

1. Fotografia malarska – mająca funkcję artystyczności.
2. Fotografia dokumentarna – posiadająca funkcję artystyczności przedmiotowej.

fotografii „abstrakcyjnej”, bądź do fotografii eksperymentalnej, np. do jej szczególnego rodzaju, jakim jest fotografia subiektywna.

⁴⁰ Współczesnym, uzupełnionym o nowe rodzaje fotografii podziałem jest interesująca propozycja Jerzego Olka. Cały obszar fotografii dzieli on na cztery wielkie nurty; narracyjny, kreacyjny, fot-art i foto-medium. W ramach tych nurtów Olek wyodrębnia szereg trendów. W ramach nurtu narracyjnego Olek wyróżnia fotografię: «dokumentalną, reportażową, „nowej rzeczywistości”, literacką oraz zwykłą pamiątkową». Drugi nurt – kreacyjny – „...określa wszelkie rodzaje kreacji dokonywane wewnątrz fotograficznego obrazu, a więc takie jej odmiany jak fotografia subiektywna, nadrealistyczna, abstrakcyjna, fantastyczna – bądź to uzyskiwana drogą montażu, bądź występująca jako heliografia, bądź też stosująca do przetworzeń efekty solaryzacji, reliefu czy izohelii, czyli dokonująca ich za pomocą tzw. technik specjalnych. Z kolei nurt trzeci to mariaż plastyki z fotografią, to fotorealistyczne serigrafie i hiperrealistyczne obrazy, to inspirowane zdjęciami rzutki lub zdjęcia pełniące rolę rysunku i rzeźby zawierające w swych bryłach fotografię, to również artystyczne przestrzenie budowane ze zdjęć oraz ikonosfery, a więc fotograficzne assemblages i environments. Czwarty nurt natomiast oznacza fotografię sprowadzoną do roli „przezroczystego” względem przedstawionej rzeczywistości środka przekazu (np. w konceptualizmie), choć również traktowaną jako wygodny, bo wyjątkowo sprawny i wiarygodny, dokumentalny zapis – tak działań i zdarzeń jak i wyglądom czy stanów” (J. Olek, *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka”], Wrocław 1979, s. 1). Podział ów zdradza jednak zbyt dużą niefrasobliwość w stosowaniu zbyt szerokiego marginesu tolerancji wobec granicznych, peryferyjnych i kontrowersyjnych dla fotografii rodzajów dzieł, łączących w sobie fotografię z różnorodnymi rodzajami plastyki. Z racji owego rozděcia pojęcia fotografii – zawierającego wszelkie użycie fotografii w różnego rodzaju działalności artystycznej – podział powyższy okazuje się faktycznie podziałem zakresu możliwości użycia fotografii w funkcji zarówno informacyjnej jak i artystycznej, albo podziałem współczesnego terenu sztuk eksperymentalnych, na którym fotografia i audiowizualne środki przekazu spełniają niebagatelną rolę. Niejednolite są kryteria podziału dokonane przez Olka. Jak się wydaje, są one wyznaczone perspektywą zainteresowań autora środkami wizualnego przekazu i odnoszą się w sensie właściwym do obszaru oddziaływania tych środków, ściślej rzecz biorąc, tylko dwa pierwsze człony podziału dotyczą fotografii jako specyficznego środka wyrazu.

⁴¹ Szczegółową panoramę owych, trendów estetycznych prezentuje Helmut Gernsheim w dziele pt. *Creative Photography. Aesthetic Trends 1839-1960*, London 1962. Jest to wprawdzie swoisty podział w oparciu o estetyczne środki wyrazu, prezentowane przez poszczególne trendy, ale nie stanowi on próby jakiegokolwiek typologii, uwzględniającej zbieżność estetycznych funkcji owych estetycznych tendencji rozwojowych fotografii. Przykładowo Gernsheim wyróżnia w porządku historycznym następujące trendy, nadając im nazwy metaforyczne: zwierciadło natury, nowa technika, reportaż i dokumentacja, naturalistyczna fotografia, fotografia impresjonistyczna, imitacja malarstwa, ruch estetyczny, nowa obiektywizacja, fotowzory.

⁴² Proponując poniższą typologię fotografii, musimy wnieść zastrzeżenie metodologiczne ze względu na nieostrość przedstawionych programów zaproponowany zabieg metodologiczny nie jest klasyfikacją i nie może nią być; poszczególne kierunki fotograficzne krzyżują się bowiem i posiadają nieraz egzemplifikacje należące do więcej niż jednego typu fotografii. Ponadto – jako taka – typologia nasza nie jest zupełna. Obejmujemy nią bowiem tylko zasadnicze i najwyraźniej ukształtowane kierunki estetyczne w dotychczasowych dziejach rozwoju fotografii.

Ze względu na różne rozumienia tej funkcji, ten typ fotografii dzieli się na trzy podtypy:

A. nową fotografię przedmiotu – nastawioną na odsłanianie nieznanego ujęć przedmiotu fotografowanego;

B. fotografię ilustracyjną (resp. prasową) – skupiającą się na funkcji maksymalnej wierności wobec przedmiotu;

C. „Life-Photography” – podejmującą próbę ujęcia w rzeczywistości fotografowanej jej moralnego wymiaru i zobrazowania ponadczasowych wartości ludzkich.

3. Fotografia „abstrakcyjna” – realizująca funkcję pozornego „odprzedmiotawiania” lub „modyfikowania” faktyczności przedmiotowej (faktycznej zawartości przedmiotowej) obrazu fotograficznego, resp. redukowania, w płaszczyźnie percepcji, zawartości obrazu (przedmiotu rzeczywistości) do pierwotnego układu jakości zmysłowych- zdjęcia lub zorientowania „interpretacji” warstwy wygładów w kierunku wtórnego przedmiotowego strukturalizowania, różnego od faktycznego.

4. Fotografia eksperymentalna – mająca, funkcję subiektywizowania rejestracji (i prezentacji) rzeczywistości poprzez jej. fotograficzny obraz.

5. Fotografia semantyczna – której funkcję określić można, jako wizualną, „fotograficzną meta-refleksję” nad wiarygodnością (resp. adekwatnością) obrazu fotograficznego względem fotografowanej rzeczywistości⁴³.

Analizy powyższych typów fotografii dokonywane przez nas będą w trybie fenomenologicznym i służyć mają zamierzonej w przyszłości ejdetyce dzieła fotograficznego.

1.3. Problem fotografii „abstrakcyjnej”⁴⁴

PROBLEMY ROBOCZEJ TYPOLOGII FOTOGRAFII	Mimo już «historycznego, bo przebrzmiałego sporu o istotę „fotografii abstrakcyjnej”» – jak pisze Jerzy Busza ⁴⁵ – wprowadzamy do naszej typologii typ fotografii „abstrakcyjnej”. Nie zamierzamy jednak tym faktem wzniecać dawnych sporów. Decyzja ta wynika z naszego przekonania o konieczności wyodrębnienia tego typu fotografii w perspektywie potrzeb przyszłej analizy ejdetycznej, z racji specyficznego charakteru fotografii „abstrakcyjnej”, pozwalającego – jak się wydaje – ujawnić w jej perspektywie niektóre istotowe momenty dzieła fotograficznego.
---	--

⁴³ Wyodrębnienie tego nurtu (tj. określonej tendencji twórczej na terenie fotografii) – mimo nienatrafienia na jakiegokolwiek współczesne klasyfikacje, uwzględniające go w swej zawartości – wydaje się być uzasadnione istnieniem różnorodnych prądów /trendów/ (głównie na terenie fotografii polskiej) we współczesnej fotografii, podejmujących różnorakie zagadnienia z zakresu fotograficznej meta-refleksji nad relacją „fotografia-rzeczywistość”. Jak się okaże, nurt ten – mimo wspomnianej różnorodności – wydaje się być dość jednolitym, semantycznie zorientowanym trendem estetyczno-teorio-poznawczym, którego zakres poszukiwań wydaje się być szczególnie przydatny dla naszych celów.

⁴⁴ Wypada się zastrzec, iż termin „fotografia abstrakcyjna” wprowadzamy tu z jednej strony z racji pewnej tradycji jego używania na terenie teorii fotografii (zarówno w dyskusjach, nad zasadnością wyodrębnienia tego typu fotografii, jak i w pozytywnym nazywaniu tym terminem określonych zjawisk w twórczości fotograficznej) z drugiej natomiast strony dla podkreślenia pewnego rodzaju analogii fotografii „abstrakcyjnej” z malarstwem abstrakcyjnym, uchwytnej na płaszczyźnie naocznościowego oglądu ich obrazów. Zdajemy sobie naturalnie sprawę z oczywistych różnic pomiędzy faktyczną abstrakcyjnością malarstwa abstrakcyjnego a li tylko pozorną „abstrakcyjnością” tego typu fotografii. W przypadku tej ostatniej bowiem formy plastyczne ukazane poprzez obraz nie tracą swych odniesień i związków przedmiotowych ze światem realnym (co wynika z genezy powstawania obrazu fotograficznego, który dzięki mechanicznemu pośrednikowi jawi się jako ekwiwalent rzeczywistości, jako jej równoważnik). De facto zatem w przypadku fotografii należy mówić jedynie o *q u a s i - a b s t r a k c y j n o ś c i* jej obrazu (dotyczy to oczywiście określonego rodzaju fotografii). Z racji owych ważkich różnic i dla podkreślenia ontycznej odrębności pomiędzy nimi (tj. pomiędzy fotografią „abstrakcyjną” a malarstwem abstrakcyjnym), w odniesieniu do fotografii „abstrakcyjnej” stosujemy znak cudzysłowu („...”).

⁴⁵ J. Busza: *Bronisław Schlabs: sztuka jako sposób życia*, w: „Fotografia” 4 (20), 1980, s. 17.

Należy przy tym zaznaczyć, że wyodrębnianie tego i innych typów fotografii w tej pracy przebiega nie tyle w oparciu o strukturę istniejących różnorodnych podziałów fotografii, co w oparciu o dające się wydzielić zestawy specyficznych środków wyrazu i owiązanych z nimi funkcji, zdających się przynależać w sposób istotny do ich ontycznego statusu (tj. do ontycznego statusu poszczególnych typów fotografii). Z tego względu będzie być może konieczne poszukiwanie niektórych typów na przecięciu się różnych trendów estetycznych, programów i grup formalnych. Istniejące bowiem podziały tak już bogatego zjawiska kulturowego, jakim jest fotografia, w zależności od rodzaju przyjętych podstaw podziału rozczłonkują ją pod różnymi kątami widzenia. Podziały te w takiej postaci trudno zaadaptować dla potrzeb wspomnianej analizy ejdetycznej.

NEGATYWNY PRZYKŁAD „FOTOGRAFII POETYCKIEJ” Taka sytuacja zachodzi – jak się wydaje – w przypadku ukutego przez Urszulę Czartoryską terminu „fotografia poetycka”⁴⁶, obejmującego swoim zakresem zarówno tzw. fotografię subiektywną, niektóre fotografie Edwarda Westona (przedstawiciela „nowej fotografii przedmiotu” – jak ją tu określamy), „multiple images” Harry Callahana, zdjęcia ucznia Man Raya Billa Brandta, zdjęcia Fridericka Sommera, jak również zdjęcia grupy fotografów polskich (warszawskich i poznańskich), działającej w latach 1948-49, a propagującej „hasło fotografii, będącej intymnym zwierzeniem twórcy”⁴⁷. W realizacji

⁴⁶ «Nie ma reguły na fotografię „poetycką” – pisze Czartoryska. – Istnieje wiele odkrytych i jeszcze nie odkrytych możliwości podporządkowania języka fotograficznego chwilowym nastrojom i temperamentom» (U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965, s. 88). Jak się wydaje, „fotografia poetycka” jest określeniem „międzyrodzajowym”, obejmującym fotografię (a także nawet tzw. grafikę fotograficzną, nie będącą – jak twierdzą niektórzy – fotografią) różnego rodzaju (w zakresie używanych przez nie środków wyrazu) pod warunkiem, że posiadają one znamiona interpretacji „poetyckiej”, reprezentującej określone przeżycia i nastroje psychiczne autora. Z tego powodu fotografie takie można wydzielić zarówno spośród tzw. fotografii malarskiej, niektórych rodzajów fotografii dokumentalnej (np. „Life-Photography”), jak również fotografii „abstrakcyjnej” czy eksperymentalnej. Rzecz ma się podobnie – sądzymy – jak w przypadku ostatnimi czasy wyodrębnianej tzw. „fotografii socjologicznej”, obejmującej swoim zasięgiem takie rodzaje fotografii, jak: fotografia pamiątkowa, prasowa, polityczna, propagandowa, Life-Photography, itp. Jest to wyodrębnienie ze względu na tematykę zdjęć, a nie ze względu na środki wyrazu. Tyle tylko, że w przypadku fotografii poetyckiej „poetyckość” prezentowanej przez nią tematyki uzyskuje się często przy pomocy odpowiedniego poetyckiego komentarza słownego w podpisie zdjęcia. Sugerują to takie przykłady podpisów, jak np.: Dłubaka – „Przypominam samotność cieśniny”, Obrąpalskiej – „Tancerka” (zob. fot. nr 47) (zastosowany do kompozycji powstałej z odwrócenia o 180° zdjęcia, przedstawiającego rozchodzenie się paru kropli jednej cieczy w drugiej). Poza tego typu zabiegiem „upoetyczniania” owych zdjęć, stosuje się środki wyrazu charakterystyczne dla tzw. fotografii subiektywnej. Mają one najczęściej postać fotomontaży, zdeformowanych perspektyw przedmiotu czy technik specjalnych, w rodzaju: pseudosolaryzacji, izohelii, ziarnistości itp. – zob. fot. nr 45, 46, 22).

⁴⁷ (U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 80). Czartoryska tak charakteryzuje dalej tę grupę: „Rysem charakterystycznym działalności grupy fotografów polskich – Dłubaka, Obrąpalskiej i kilku innych – była oryginalna na skalę europejską umiejętność scalania ujęć prawie naukowych, obiektywnych – z atmosferą liryczną, z metaforą poetycką o wielkiej sile wyrazu. (...) Siła wyrazu prac Dłubaka w dużym stopniu polegała na tym, że były one pozbawione dodatkowych efektów ekspresjonistycznych oraz że pozostawały zawsze fotografiami – np. zdjęciami struktur istniejących w rzeczywistości, powiększonych do nieznanego człowiekowi skali. Wyszukiwanie interesujących plastycznie motywów, umiejętne operowanie wycinkiem i głębią ostrości, decydowały o tym, że strzęp włókien czy jakichś form roślinnych stawał się na zdjęciach Dłubaka metaforyczną wizją plastyczną. Ową wizję odbiorca rozumiał jakby w dwu znaczeniach jednocześnie: jako dokument obiektywnej rzeczywistości dającej się zidentyfikować, i jako ślad luźnego toku skojarzeń myśli autora”. (Tamże, s. 80 n). Odczytujemy w tych przykładach charakterystyczne momenty fotografii „abstrakcyjnej”, tyle że „wzbogacone” o słowny komentarz poetycki. Komentarz ów, jako nie należący do zawartości wewnętrznej fotografii ani nie komentujący bezpośrednio zawartości dokumentarnej zdjęcia, jest z nim związany tylko metaforycznie. Jako taka informacja ta (słowna) nie jest odczytywalna w naocznościowej percepcji obrazu fotograficznego (z tej zaś przecież perspektywy dokonujemy w tej pracy typologii). Stąd – w naszym ujęciu – tzw. fotografia poetycka wydaje się być sztucznie utworzonym rodzajem fotografii, redukującym się faktycznie do pierwotnego genetycznie wobec niego rodzaju, resp. typu fotografii „abstrakcyjnej”. Pojęcie fotografii „abstrakcyjnej” samo w sobie zawiera bowiem już możliwość poetyckiej interpretacji jej sformułowań plastycznych; w przeciwnym razie byłaby to tylko zwykła fotografia dokumentalna.

tego programu ci ostatni operowali często plastycznymi efektami zdjęć mikro- i makroskopowych, fotografią z pogranicza dokumentu naukowego. Do tego rodzaju fotografii Czartoryska włącza także prace przedstawicieli młodszego pokolenia fotografów polskich z lat 50-tych oraz „fotografie” Bronisława Schlabsa ([fot. nr 61](#)), heliografie Marka Piasieckiego i heliotypie Zdzisława Beksińskiego⁴⁸. A są to zdjęcia (reprodukcje) powstałe na drodze kopiowania ręcznie wyrysowanych bądź spreparowanych negatywów (przy pomocy rozkładania plam różnych cieczy na kliszę, naklejanych różnego rodzaju ciał obcych, oddziaływania odczynników chemicznych na papier światłoczuły itp.).

W sytuacji takiego „pomieszania” środków wyrazu fotograficznego (do których włącza się również techniki „grafiki fotograficznej” – naszym zdaniem, jak wstępnie intuicyjnie zakładamy, nie spełniającej niezbędnych i podstawowych warunków tożsamości fotograficznego medium a co, jak sądzimy, w pełni ujawnią wyniki przyszłej analizy ejdetycznej), tak „pojemny” typ fotografii jest zbyt niejednorodny i mało reprezentatywny dla celów analizy ejdetycznej. Uznaliśmy zatem za celowe wyodrębnienie węższej zakresowe fotografii „abstrakcyjnej”.

FOTOGRAFIA
„ABSTRAKCYJA”
A MALARSTWO
ABSTRAKCYJNE

Wyodrębnienie typu fotografii „abstrakcyjnej” ma swoją przyczynę w rzucającej się w oczy analogii z malarstwem abstrakcyjnym (por. [fot. nr 33](#) i [37](#) z reprodukcją fotograficzną obrazu olejnego Jerzego Tchorzewskiego zamieszczoną w „Aneksie” pod numerem [38](#)). Mimo oczywistych różnic (dzielących w ogóle fotografię i malarstwo) dotyczących się sposobu powstawania dzieł malarstwa abstrakcyjnego i fotografii „abstrakcyjnej” oraz różnic w zakresie materiału, faktury i środków formalnych – naocznościowe podobieństwo warstwy wyglądu (w pewnych przypadkach) wydaje się uzasadniać użycie owego wspólnego terminu. Należy się jednak zastrzec, iż zdecydowanie odmienny status ontyczny każdej z tych dwu dziedzin modyfikuje również sens terminu „abstrakcyjny”, w zależności od jego przyporządkowania malarstwu lub fotografii. Wiąże się to z oczywistym odniesieniem fotografii do rzeczywistości, którego nie traci ona mimo częściowego bądź całkowitego zatarcia się w percepcji zdjęcia „czytelności” sfotografowanego przedmiotu rzeczywistości w jego naocznościowej (wizualnej) tożsamości. Tak ścisłego związku ontycznego z rzeczywistością malarstwo nie reprezentuje (z racji rozziwu, jaki istnieje w malarstwie pomiędzy obrazem a rzeczywistością; rozziwu, który w taki sposób w przypadku fotografii nie zachodzi) mimo, iż może zbliżać się znacznie do fotograficznego wzoru iluzorycznego przedstawiania a nawet go przewyższać (jak ma to czasami miejsce w malarstwie hiperrealistycznym – zob. [fot. reprodukcję nr 62](#), prezentującą akrylowy obraz Ch. Cloce’a pt. „[Kieth](#)”). Z powodu tych różnic ontycznych U. Czartoryska nie widzi w określeniu „fotografia abstrakcyjna” „żadnego istotnego uzasadnienia”. Mimo tego jesteśmy przekonani o zasadności wyodrębnienia tego typu fotografii. Należy go chociażby wydzielić z pojemnego zakresowe terminu „fotografia poetycka”, który obejmuje również fotografie właściwe dla naszego pojęcia fotografii „abstrakcyjnej”; tym samym zaś odróżnić i oddzielić od – naszym zdaniem nie do przyjęcia na terenie fotograficznego medium – technik graficznych, przyjmujących znamiona zdjęcia fotograficznego jedynie na drodze sfotografowania czy reprodukcji ręcznie wykonanego obrazu negatywowego.

„GRAFIKA
FOTOGRAFICZNA”

W tej kwestii również Lech Grabowski⁴⁹, na określenie metod otrzymywania wyników końcowych różnych od fotograficznych, używa terminu

⁴⁸ „Beksiński uważa technikę heliotypii – pisze Czartoryska – za jedną z technik graficznych, tyle tylko, że kopiowaną metodą fotograficzną – za rodzaj monotypu, która na odbitce zyskuje walory papieru fotograficznego, jego tonalność i ostrość linii” (U. Czartoryska, *Przygody...*, s.86).

⁴⁹ Zob.: *I Ogólnopolska Wystawa Fotografii Abstrakcyjnej*, w: „Fotografia” 4, 1959, s. 171-173.

„grafika fotograficzna” (U. Czartoryska zresztą także potwierdza to określenie). Grabowski obejmuje – dość szeroko – tym terminem takie działania (wykorzystujące częściowo fotograficzne tworzywo lub przekształcające obraz fotograficzny w kierunku pożądaných wartości graficznych), jak: nakładanie negatywów, dorysowywanie lub wydrapywanie obrazu na zaczerpniętej kliszy, relief, pseudosolaryzację, techniki grafizmu fotograficznego, fotomontaże a także rejestrowanie wprost na napierze fotograficznym (z pominięciem aparatu fotograficznego) refleksów światła, poruszających się punktów świetlnych itp.⁵⁰ (zob. [fot. nr 39](#), [40](#), [41](#), [42](#), [45](#), [46](#), [48](#)).

Wydaje się jednak, iż niektóre z tego typu obrazów zaliczyć można do przypadków granicznych fotograficznego medium (a nawet w pełni do fotografii), skoro nie naruszają ścisłego związku swej warstwy wyglądu z rzeczywistością. Związek ów bowiem – jak zakładamy – stanowi element składowy istoty fotografii jako fotografii i jako taki wyklucza takie eksperymenty na fotograficznym tworzywie, które radykalnie naruszają jego autentyzm i faktyczność. niewątpliwie nie wszystkie próby eksperymentatorskie naruszają ów związek. Aby jednak rozstrzygnąć tą kwestię w poszczególnych przypadkach, niezbędne jest znalezienie odpowiedniego klucza interpretacyjnego⁵¹.

1.4. Metafotografia

PROBLEM „NIETYPOWYCH” RODZJÓW FOTOGRAFII Niezmiernie ważnym problemem w badaniach natury fotograficznego medium, jest problem zaszeregowania wielu przykładów współczesnej i dawnej fotografii, które nieraz znacznie odbiegają w swym sposobie przedstawiania (np. w aspekcie iluzoryczności odzorowywania rzeczywistości, w ukazywaniu jej jednorodności i jednoznaczności) od „normalnego” zdjęcia fotograficznego. Tego rodzaju zdjęcia – wspomniane już częściowo wyżej w innym kontekście – jak: wszelkiego typu fotomontaże ([fot. nr 42](#), [43](#)), Photogrammy L. Moholy-Nagy’ a ([fot. nr 39](#), [40](#)), rayogramy Man Raya ([fot. nr 41](#)), luksografie, pseudosolaryzacje ([fot. nr 45](#)), reliefy, zdjęcia ekwitonarne (ekwidensytometria), collages ([fot. nr 48](#)), zdjęcia wykonane metodą grafizmu fotograficznego, zdjęcia „ziarniste” (częściowo ukazuje ów efekt [fot. nr 22](#)), izohelie ([fot. nr 46](#)), izoprinty, fotonity, low key, high key; wreszcie zdjęcia powstałe na drodze deformacji termicznej wywołanej emulsji negatywu, zdjęcia powstałe na drodze kopiowania pozytywowego ręcznie wykonanych negatywów ([fot. nr 61](#)) (np. przez wydrapywanie graficznego obrazu w zaczerpniętej emulsji fotograficznej) itp. – zaskakują swoją odmiennością fotograficznego przedstawiania i bardzo nieraz utrudniają ich zaszeregowanie do takiego czy innego typu fotografii, względnie wykluczenie z jej zakresu. Znajduje to potwierdzenie w znacznych nieraz merytorycznych rozbieżnościach pomiędzy różnymi próbami typologii czy klasyfikacji, przeprowadzanymi na terenie fotografii. Z niektórych prób tych wynika, iż ich autorzy rozwiązywali problem nietypowych fotografii bądź przez rozszerzenie zakresu pojęcia, dzieła fotograficznego, bądź przez jego zawężenie.

Pierwsze podejście prowadziło do zaskakującej decyzji zaszeregowania do fotografii takich wytworów z dziedziny plastyki, jak zdjęć uzyskiwanych ze skopiowania negatywu wykonanego ręcznie ([fot. repr. nr 61](#)). Przykładem tego typu dzieł plastycznych

⁵⁰ „Sztuka nowoczesna – pisze Czartoryska – (...) poszukuje nowych materiałów nie zadawalając się tradycyjnymi – farbą olejną, wodną czy graficzną. Jednym z tych materiałów może być, jak każdy inny, światłoczuła błona i papier fotograficzny. Nie należy ich jednak mylić z pojęciem fotografii – które obejmuje nie tylko fotochemię, ale właśnie wartości poznawcze, dokumentarne, wierność naturze, użyteczność w porozumiewaniu się ludzi między sobą” (U. Czartoryska, *Fotogramy Schlabsa*, w: „Fotografia” 7, 1959, s. 341).

⁵¹ Problem owego „klucza” i jego propozycję uzasadnimy w następnej części tego rozdziału.

są prace Polaków: Bronisława Schlabsa⁵² (malarza i teoretyka sztuki) i Karola Hillera; ten ostatni swoje heliografiki uzyskiwał przez kopiowanie na papierze światłoczułym negatywu wykonanego ręcznie przez pokrycie celuloиду plamami farby o różnej gęstości.

Z drugiej strony zbyt pochopnie nieraz odrzucano poza, zakres pojęcia fotografii takie obrazy, które powstały przez nakładanie negatywów (fotomontaż negatywowo), tworzenie wprost na papierze światłoczułym z pominięciem aparatu fotograficznego (rayogramy, fotogramy, luksografie), stosowanie malarskich kryteriów w zakresie estetyki (w wyniku czego tworzy się ostateczny wygląd obrazu bez oglądania się na rzeczywistość: wzmacnia się go, osłabia, ściemnia, dodaje, ujmuje itp.), czy wreszcie utrwalania na kliszy drogi świetlnych punktów, plątanin jasnych smug (Rhythmogramm), zdjęcia ekranów oscyloskopowych, luminografy, zdjęcia oscylacyjne itp.

Fakty te świadczą o istnieniu na terenie teoretycznych analiz dzieła fotograficznego rozbieżności zdań i niezdecydowania co do istoty medium fotograficznego. Zależnie od przyjęcia szerszej lub węższej definicji fotografii, niektóre z wyżej wymienionych zjawisk plastycznych, tworzonych na materiałach światłoczułych, mieszczą się w jej zakresie albo są wykluczane, jako zjawiska jej obce i naruszające jej autonomiczność na terenie sztuk plastycznych.

⁵² J. Garztecki tak uzasadnia jego koncepcję twórczą: „Szlabas wykonuje ręcznie negatywy swych fotogramów. Na kawałkach filmu przez drapanie, niszczenie emulsji; na kawałkach kalki kreślarskiej lub folii plastycznej, na których przyklepione są drobne skrawki półprzezroczystego tworzywa, gdzie pozostały wyschnięte krople wody, tuszu kreślarskiego, klejów. Każdy z tych negatywów istnieje materialnie, materialnie istnieją pokrywające go strzępki innych materii. Fotogram utrwalający ich struktury jest kompozycją abstrakcyjną, lecz jego negatyw – rzeczywistym przedmiotem, a nie myślą czy niematerializowaną koncepcją twórczą. Ta abstrakcja też jest realistyczna” (J. Garztecki, *Trzecie...*, s. 17). Należy tu od razu zaznaczyć, iż Garztecki błędnie używa w tym przypadku terminu „negatyw” na określenie tego rodzaju plastycznych wytworów, o których wyżej. Fakt ten powoduje, iż nadaje się przedwcześnie „fotograficzności” nie tyle procesowi stykowego kopiowania tak powstałych dzieł plastycznych, co samemu przedmiotowi fotografowanemu (sic!) – wszak w kontekście fotograficznego procesu w pojęciu negatywu zawiera się już w jakimś stopniu ontyczny status zdjęcia. W tym zaś wypadku dopiero wytwór tego kopiowania jest w rzeczy samej negatywem, chociaż potraktowanym jako końcowy efekt procesu (a więc swoistym „pozytywem negatywowym”). Tego typu reprodukcje mają status ontyczny zbliżony do luksografii (tj. „obrazów fotograficznych [powstałych] bez aparatu fotograficznego, przez naświetlenie materiału światłoczułego (papieru fotograficznego), na którym ułożono półprzezroczyste przedmioty: liście, koronki, drobne przedmioty metalowe itp. nadając im odpowiednią kompozycję” – H. Latoś, *1000 słów...*, s. 157). Jednak przedmiot tak reprodukowany (za pomocą światła odbitego odeń czy prześwietlającego go) faktycznie takiego statusu mieć jeszcze nie może – wbrew temu, co zdaje się sugerować Garztecki.

W innej interpretacji terminologicznej, tak wykonany ręcznie negatyw dzieła byłby – według terminologii A. Kumora – swoistym *negatywym artystycznym*, a więc „takim przedmiotem przeznaczonym do odtwarzania, który ma cechę niepowtarzalności twórczej właściwą dziełu sztuki, ale który nie funkcjonuje społecznie”. (Zob.: A. Rumor, *Reprodukcja: oryginał, negatyw artystyczny, pierwowzór*, w: *Sztuka – technika – film*, Warszawa 1970, s. 22n). Taki rodzaj negatywu (artystycznego) występuje w przypadku akwafort, litografii, akwatint, algrafii, itp. W przypadku reprodukcji wykorzystującej proces fotograficznego kopiowania w sposób powyżej określony, tak rozumiany negatyw artystyczny różniłby się w zasadzie techniką reprodukcji, nośnikiem obrazu i informacyjnie nośną „warstwą” kopiowaną. Zachodziłby tu bowiem proces stykowego fotograficznego kopiowania na papier światłoczuły – przy użyciu światła prześwietlającego negatyw – „warstwy” nośnej negatywu w aspekcie jego zróżnicowanej przezroczystości; nie byłoby to zatem tradycyjne przenoszenie obrazu wypukłych miejsc negatywu artystycznego za pomocą farby drukarskiej na kartkę papieru. Dodajmy, iż w przypadku takiej interpretacji byłoby właściwiej mówić o *powielaniu*, a nie reprodukowaniu ręcznie wykonanego negatywu (artystycznego), mimo użycia w tym procesie fotograficznej techniki kopiowania. Pozwoliłoby to uniknąć nieporozumień i zaliczania tego rodzaju dzieł plastycznych, do fotografii na drodze para-fotograficznych analogii.

Powyższa interpretacja terminologiczna potwierdza również niefotograficzny (resp. quasi-fotograficzny) status ontyczny tego rodzaju dzieł plastycznych, jakie powstają na drodze fotograficznego skopiowania (resp. powielenia) ręcznie wykonanych „negatywów”.

POJĘCIE
METAFOTOGRAFII
– KLUCZEM
PORZĄDKUJĄCYM

Uznając za niewystarczające i merytorycznie błędne próby uzasadnienia przynależności owych „fotograficznych eksperymentów” do fotografii (za cenę naruszenia autonomii i istoty medium fotograficznego), jak również za zbyt nieraz pochopne próby wykluczania niektórych z nich z terenu fotografii⁵³ – proponujemy wprowadzenie pojęcia metafotografii⁵⁴. Wydaje się, iż pozwoli to bardziej uporządkować owe pograniczne zjawiska plastyczne na terenie fotografii oraz uświadomić sobie jej autopenetracyjne zdolności. Fotografia bowiem, będąc w postaci konkretnego zdjęcia nowopowstałym autonomicznym przedmiotem rzeczywistości, jako taka jest potencjalnie predysponowana do bycia z kolei przedmiotem nowego aktu fotograficznej penetracji. Dotyczy to zarówno pojedynczej fotografii (jak w przypadku reprodukcji, która rejestruje wówczas nie tylko obraz świata przedstawionego w fotografii-oryginalu, ale także wszelkie usterki materialnego podłoża fotograficznej odbitki-oryginału) jak i mniej lub bardziej skomplikowanych zestawień, występujących choćby na przykład w fotomontażach⁵⁵.

1.5. Problem przypadków granicznych fotografii

ROLA
PRZYPADKÓW
GRANICZNYCH
FOTOGRAFII

Ogólna typologia fotografii, polegająca na wyodrębnieniu w jej różnorodności przejawów najbardziej charakterystycznych trendów estetyczno-formalnych – realizujących w swej różnorodności istotę fotografii jako fotografii – postuluje uwzględnienie również przypadków granicznych dzieła fotograficznego. Jak pisze bowiem Marceli Bacciarelli, „(...) pytanie o fenomen fotografii implikuje nieodparcie następne – o jej granice. Trzeba je postawić – stwierdza dalej – właśnie w sytuacji, gdy granice wszelkich sztuk są nieustannie przekraczane przez nowatorskich artystów”⁵⁶. Granice te uwyrażnią się – jak sądzimy – mocniej właśnie w kontekście wyodrębnionych przypadków granicznych. Pozwolą one „bowiem określić bliżej zakres ontyczny dzieła fotograficznego oraz wskazać momenty, w których następuje przekraczanie owych granic i naruszanie ontycznej tożsamości fotografii jako fotografii.

⁵³ ...jak to zachodzi w przypadku wspomnianego wyżej Lecha Garzdeckiego...

⁵⁴ Sądzimy, iż zjawisko to – sugestię którego zawdzięczamy prof. dr. A.B. Stępniewi – można na terenie fotografii wyodrębnić analogicznie do podobnych zjawisk notowanych w przypadku np. dzieła literackiego czy filmowego. Przykładem takich metadzieł są: na terenie literatury np. „Ulisses” Joyce’a, a na terenie filmu: „8 1/2” i „Rzym” Felliniego czy „Wszystko na sprzedaż” Wajdy. Terminu „metafotografia” – w świetle powyższych sugestii – nie używamy oczywiście w znaczeniu jakiejś wizualnej refleksji procesu fotografowania. W takim właśnie „refleksyjnym” znaczeniu używa tego terminu Zbigniew Taranienko na określenie cyklu zdjęć Ugo Mulasa zatytułowanych „Le verifiche”, a będących „sumienną analizą warunków technicznych i możliwości fotografii (...)” jako „(...) swoista fotograficzna refleksja nad fotografią, dokonywana w wizualny sposób”. (Zob. bliżej: Z. Taranienko, *Fotografia – sztuka?*, w: „Fotografia” 2 (10), 1978, s. 42-44).

⁵⁵ Takie rozumienie terminu „metafotografia” utrzymujemy nadal, pomimo – odkrytego znacznie później – innego jego użycia przez J. Olka. Olek terminem tym określa nurt fotografii zbieżny w swej charakterystyce z niezależnie wyodrębnionym przez nas typem fotografii semantycznej. Fotografia semantyczna posługuje się wprawdzie często metafotografią w swoich analizach, nie uzasadnia to jednak użycia tego terminu na określenie różnorodności przeprowadzonych w ramach tego typu fotografii analiz. Tym bardziej, że świetnie wyjaśnia on naszym zdaniem status tego rodzaju fotografii, jakimi są np. fotomontaże, porządkując tym samym ów teren fotografii, który był powodem wielu nieporozumień w teoretycznych badaniach nad fotografią.

⁵⁶ M. Bacciarelli, *Sztuka na spirali Kantora*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], s. 60n.

GRANICZNOŚĆ FOTOGRAFII WEDŁUG LIGOCKIEGO Graniczności nie będziemy jednakże tutaj rozumieć w sensie przedstawionym przez Alfreda Ligockiego⁵⁷, który zakładając dość wąskie warunki fotograficzności (pojętej jako wyznacznik dzieła sztuki), usuwa poza obszar sztuki fotografii wszelkie przypadki nie spełniające tych warunków.

Ligocki przede wszystkim zakłada, iż fotografia może być uznana za spełniającą warunki bycia dziełem sztuki, jeżeli w środkach swego wyrazu nie posługuje się jakimikolwiek zapożyczeniami od innych sztuk plastycznych (malarstwa, grafiki, rysunku), ale wykształca i wykorzystuje jedynie właściwe dla jej specyfiki obrazowania środki wyrazu. Jest to zatem zarysowanie graniczności w sensie węższym na terenie zakresu potocznego, szerokiego rozumienia fotografii jako fotografii. Granica ta wyznacza swoisty model idealny albo typ fotografii uznany za najbardziej zbliżony do takiego modelu. Wszelkie inne typy fotografii (np. fotografia malarska, fotografia abstrakcyjna, fotografia nawiązująca środkami wyrazu do współczesnych sztuk plastycznych) leżące poza zakresem tego typu fotografii (dla Ligockiego jest to Life-Photography) można uznać tu za swoiste „po zagraniczne” typy fotografii (oczywiście w aspekcie wartości estetycznych, jakie one ucieleśniają), gdyż – jak powie Ligocki – wszelkie inne tu (niż czysto fotograficzne) środki wyrazu „świecą światłem odbitym” a nie własnym; przez to zaś – a jest to już konkluzja ontycznie ważka – nie spełniają istoty fotograficznego medium jako dzieła sztuki. Jak się wydaje, Ligocki zawęża w ten sposób pojęcie fotografii jako dzieła sztuki, odmawiając w konsekwencji artystycznej wartości i znaczenia estetycznego tym różnorodnym trendom w dziejach fotografii, które – choć naśladowujące nieraz środki wyrazu innych sztuk plastycznych – dostarczyły wielu uznanych i cenionych dzieł sztuki fotograficznej.

Takie pojęcie graniczności (użyte w imię czystości fotograficznych środków wyrazu), wprowadzanie takich arbitralnie wyznaczonych granic w przypadku fotografii jako dzieła sztuki, nie wydaje się uzasadnione bez wcześniej przeprowadzonej analizy estetycznej dzieła fotograficznego w ogóle. Stąd dla wcześniejszego wyodrębnienia określonych typów fotografii, niezbędne jest przesunięcie tych granic w pobliże ontycznych wyznaczników dzieła fotograficznego. Tylko takie pojęcie graniczności jest, naszym zdaniem, na tym etapie analiz uzasadnione i podstawowe dla określenia istoty fotografii jako fotografii.

RODZAJE PRZYPADKÓW GRANICZNYCH FOTOGRAFII W przypadku fotografii jako fotografii chodzi bądź o takie znaczące quasi-fotograficzne formy wyrazu, które posiadają wprawdzie pewne znamiona fotograficzności, lecz nie są w pełnym tego słowa znaczeniu w swej zawartości wewnętrznej fotografiami (jak np. malarskie obrazy hiperrealistyczne), bądź o takie techniki bazujące na procesie fotograficznym, które naruszają w jakimś aspekcie – ze względu na swoją naturę – status ontyczny fotografii jako fotografii, a w konsekwencji zakreślają niejako od zewnątrz ontyczne granice dzieła fotograficznego (przykładem tychże wydaje się być film i holografia). Wreszcie należy zaliczyć także do przypadków granicznych takie rodzaje fotograficznych obrazów, które wprawdzie mieszczą się jeszcze w granicach ontycznych dzieła fotograficznego, określając w sposób pozytywny (a nie negatywny, jak powyższe) graniczność fotografii, ale stanowią pod względem ontycznym nietypowe rodzaje fotografii, balansujące niejako na obrzeżach jej ontycznego zakresu (jak to się ma w przypadku prostej reprodukcji dzieła malarskiego).

Spośród powyższych omówimy dwa główne rodzaje przypadków granicznych fotografii: prostą reprodukcję fotograficzną dzieła sztuki plastycznej różnej od fotografii oraz film i holografie⁵⁸.

⁵⁷ Zob.: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka...*

⁵⁸ Problem malarstwa hiperrealistycznego omówimy tu akcydentalnie, z racji jego luźnego związku z fotografią jako taką. Potraktujemy go roboczo jako szczególny przypadek w ramach prostej fotograficznej reprodukcji dzieła malarskiego (przykładem takiej prostej reprodukcji jest [fotografia nr 38](#), [62](#), [63](#)).

Pierwszy z nich stanowi przypadek wewnętrznej graniczności fotografii (tj. graniczności zachodzącej w ramach zakresu fotografii jako fotografii), w którym to przypadku zdaje się odsłaniać jej (fotografii) swoiście „dwuznaczny” status ontyczny, wynikający z tego rodzaju sytuacji przedmiotowej. Fotografia bowiem spełnia tu zarówno rolę właściwego dla niej obrazowania określonego przedmiotu rzeczywistości (w tym przypadku rolę zdjęcia konkretnego malowidła pokrytego zestawem plam barwnych, ujętego w jego całościowości, ale bez ukazania kontekstu otoczenia, w którym się to malowidło znajduje), jak również rolę przezroczystego przekąźnika (medium quo) zawartości przedmiotowej obrazu malarskiego (którego nośnikiem jest to malowidło). Przy daleko idącej iluzoryczności przedstawiania w obrazie malarskim (jak ma to miejsce np. w hiperrealizmie) dojść nawet może – w płaszczyźnie percepcji – do przyporządkowania układu jakości zmysłowych malowidła fotograficznemu obrazowi, który to malowidło ukazuje (resp. reprodukuje). W takiej dwuznacznej sytuacji percepcyjnej wydaje się zacierać różnica pomiędzy fotografią jako środkiem wyrazu i fotografią jako środkiem przekazu⁵⁹, a w skrajnym przypadku (reprodukcji obrazu hiperrealistycznego) nawet różnica pomiędzy fotografią a obrazem malarskim.

Drugi rodzaj przypadków wyznacza zewnętrzne granice ontyczne dzieła fotograficznego: bazując na procesie fotograficznym, przypadki te (film i holografia) przekraczają jej możliwości techniczne, a przez to i ontyczne uwarunkowania fotografii jako fotografii⁶⁰.

1.6. „Język” fotografii

SEMIOLOGICZNE INTERPRETACJE DZIELA FOTOGRAFICZNEGO Fakt stosowania w tej pracy terminu „język fotografii” w kontekście omawianych elementów wizualnych jej (fotografii) zawartości, nie oznacza naszej aprobaty poglądu, według którego „fotografia uznawana jest za coś w rodzaju niepełnego ekwiwalentu słów – zdań czy fragmentów, które – gdy je ułożymy w odpowiednie sekwencje – tworzą opowieść, szkic czy np. japoński wiersz haiku”⁶¹. A więc nie traktujemy pojęcia „języka” w połączeniu z pojęciem „fotografia” w znaczeniu dosłownym. Nie oznacza to również naszego identyfikowania się z innymi koncepcjami „językowej” interpretacji fotografii⁶². Odnosi się to zarówno do nieuzasadnionych poszukiwań „fotemów” (przyjmowanych

⁵⁹ Rozróżnienie fotografii jako środka przekazu od fotografii jako środka wyrazu nie ma tu charakteru dychotomii. Polega ono bowiem na wydobyciu i podkreśleniu dwóch stron, jakie może odsłaniać w percepcji w zasadzie każda fotografia. Pierwsza z tych stron (z którą wiąże się określenie „fotografii jako środka przekazu”) wyraża przede wszystkim aspekt komunikacji dzieła fotograficznego, jego funkcję społeczną (jako określonego „podłoża” dokumentacji zdarzeń rzeczywistości); druga natomiast ze stron („fotografia jako środek wyrazu”) odnosi się do aspektu ekspresji, wyraża wizję twórczą fotografa, przewodnią ideę dzieła fotograficznego – słowem: akcentuje przede wszystkim estetyczne i ekspresyjne wartości tego dzieła. Oczywistym jest zatem, iż to samo zdjęcie może łączyć w sobie (i zazwyczaj łączy) obydwa aspekty tu wyróżnione. Fotografia z natury swojej jest bowiem przekazem tego co obrazuje (a przy spełnieniu określonych podstawowych warunków tego obrazowania staje się automatycznie dokumentem zdarzenia – w tym sensie, że w przypadku np. sztucznego zainscenizowania przez fotografującego określonego zdarzenia, fotografia tego zdarzenia będzie jego zobrazowaniem, nie będzie jednak w sensie ścisłym tegoż zdarzenia dokumentem, będzie natomiast dokumentem rezultatów owego zainscenizowania). Obraz ów jednak (obok wartości czysto komunikacyjnych) może (choć nie musi) zawierać nabudowane na nim wartości estetyczne i ekspresyjne, nadające mu charakteru dzieła sztuki (czasami w sensie ogólnym i tradycyjnym znaczeniu tego słowa, przede wszystkim jednak w sensie szczegółowym, odnoszącym się stricte do pojęcia dzieła sztuki fotograficznej, łączącego w swej istocie – jak się okaże – nierozzerwalnie obydwa aspekty wyżej wyróżnione). (Wymownym przykładem tegoż może być [zdjęcie nr 16](#)).

⁶⁰ Problematykę obydwu rodzajów graniczności rozwinie w odpowiedniej części drugiego rozdziału tej pracy.

⁶¹ J. Szarkowski, *Nowy rodzaj sztuki – fotografia*, w: „Dialogue-USA”, 6 (1977), nr 2, s. 41.

⁶² W związku z tym zagadnieniem zob.: J. Garztecki, *Język i kody*, w: „Fotografia” 4 (12), 1978, s. 45.

analogicznie do „morfemów” i „fonemów”) jako swoistych najmniejszych elementów owego domniemanego języka fotografii, jak również do zamiennego utożsamiania w określonym kontekście pojęć „struktury, kodu i języka”⁶³, a także do wyników badań semiologów szkoły tartuskiej (gdzie ma się raczej do czynienia z „językiem mówiącym o fotografii, nie zaś z językiem samej fotografii”⁶⁴).

METAFORYCZNE
UŻYCIE
TERMINU
„JĘZYK
FOTOGRAFII”

Terminu „język fotografii” używamy tu jedynie w znaczeniu metaforycznym (nota bene zgodnie z poglądem J. Garzdeckiego), określając nim całość dostępnych fotografii środków wyrazu oraz nabudowujących się na nich momentów estetycznych, właściwych dla dzieła fotograficznego. Owe środki wyrazu i momenty estetyczne wypracowywane były w ramach powstających tendencji plastycznych w fotografii; będąc zatem swoistymi wyznacznikami specyfiki tych tendencji, pozwalają na wykorzystanie ich do wyodrębnienia i charakterystyki poszczególnych typów fotografii. Stąd też duży akcent w tej pracy położony jest na zestawienie owego „języka fotografii” przez wydobycie i opis tych środków wyrazu oraz najistotniejszych elementów estetycznych z nimi związanych.

Od tego aspektu techniczno-formalnego chcemy odróżnić związany z nim i na nim nabudowany aspekt estetyczno-jakościowy. On właśnie stanowi najbardziej istotną składową tego, co nazywamy tutaj „językiem fotografii”. Chodzi tu o swoiste jakości postaciowe, które – zależnie od rodzajów wyżej wymienionych zabiegów techniczno-formalnych – warunkują z jednej strony specyfikę poszczególnych typów fotografii, z drugiej zaś świadczą o odrębności fotografii od innych typów dzieł sztuki. Jakości te – jak twierdzimy – ujawniają się również na terenie fotografii, nie dając się sprowadzić jedynie do określonej sumy środków wyrazu i wartości estetycznych danego typu fotografii. Przekraczają one bowiem zestaw tych wartości składowych, tworząc swoiste wartości nadrzędne właściwe dla danego typu fotografii i znaczące np. dla jego siły oddziaływania estetycznego, dokumentarnego czy moralnego (to ostatnie jest szczególnie widoczne na przykładzie omawianej Life-Photography), jak również świadczące o fotografii w ogóle jako o odrębnym i specyficznym rodzaju dzieła sztuki.

⁶³ „Niewątpliwie każdy język jest pewnym kodem. Bynajmniej jednak nie każdy kod jest językiem, ponieważ nie każdy jest systemem znaczeń (np. kodem niejęzykowym jest zapis muzyczny...)” (tamże). Por. w związku z tym również stanowisko zawarte w: A.B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Warszawa 1975, s. 82-85.

⁶⁴ J. Garzdecki, *Język...*, s. 46.

2. STRUKTURALNO-HISTORYCZA TYPOLOGIA I UŚCIŚLAJĄCA INTERPRETACJA FOTOGRAFII

2.0.1. Okres formowania się idei fotografii

DAGEROTYP
– „ZWIERCIA DŁO
NATURY”

Wynalazek fotografii (w jej d a g e r o t y p o w y m pierwowzorze, którego powszechnie uznanym twórcą był Francuz Louis J.M. Daguerre ([fot. nr 1](#))), został oficjalnie zatwierdzony w dniu 7 lutego 1839 r. przez Paryską Akademię Umiejętności i Sztuk Pięknych jako „(...) sposób uzyskiwania za pomocą camera obscura trwałych obrazów, które mogą być oglądane w pełnym świetle bez obawy ich zniknięcia”⁶⁵. Wytwór tego wynalazku, d a g e r o t y p ⁶⁶ ([fot. nr 1](#)), legł u podstaw nowej rewolucji w dziedzinie obrazowania, „będąc w rzeczy samej – jak pisze Helmut Gernsheim – rewolucją na miarę drukarskiej prasy Gutenberga”⁶⁷. Oto został uchwycony i utrwalony na materialnym podłożu ulotny, zwierciadlany wizerunek otaczającej rzeczywistości z wprost „matematyczną dokładnością”, „niewyobrażalną precyzją”⁶⁸, „sensacyjnym realizmem”, nieosiągalnymi dotąd w żadnym innym sposobie obrazowania. Oszałamiająca sugestywność dagerotypowych obrazów i ich niespotykana (w porównaniu z innymi ówczesnymi sposobami obrazowania) wierność wobec natury, narzucała jakże bliską analogię ze zwierciadlanym odbiciem. Pod wpływem tej analogii dagerotyp zyskał m. in. miano „zwierciadła natury”⁶⁹.

⁶⁵ Z prezentacyjnej mowy chemika François Arago przed członkami Akademii – za: Z. Pękosiński, *Fotografia...*, s. 6.

⁶⁶ Dagerotypem określano obraz fotograficzny sporządzany sposobem Daguerre’a „na srebrnej lub miedzianej posrebrzanej płytce w jednym nie dającym się kopiować egzemplarzu w postaci pozytywu odwróconego (lustrzanego)”, oprawnym często za szkłem w ozdobnym passe-partout lub etui; charakterystyczną cechą dagerotypu jest, iż zależnie od kąta patrzenia nań, raz wygląda jak pozytyw, a raz jak negatyw. (Cyt. za: H. Latoś, *1000 słów...*, s. 54). Pierwszy dagerotyp (w konwencji kompozycji malarskiej) powstał w 1837 r., tj. na dwa lata przed oficjalnym ogłoszeniem wynalazku dagerotypu; używano tej techniki do ok. 1855 r.

⁶⁷ H. Gernsheim, *Creative...*, s. 23.

⁶⁸ Cytaty z mowy J.L. Gay-Lussac’a w Senacie Francuskim z dnia 30. lipca 1839 r. (Za: J.M. Eder, *History of Photography*, New York 1945).

⁶⁹ Historia fotografii (podobnie jak później historia kina) notuje dziwne dla nas – przywykłych już do języka obrazu fotograficznego – reakcje obserwatorów nowego medium, potwierdzające spontaniczność owej „zwierciadlanej interpretacji” dagerotypowego obrazu. Jak sugestywność realistycznego przedstawiania ruchu pędzącego na wprost widza pociągu w filmie braci Lumière, tak wcześniej sugestywność samego obrazu dagerotypowego była dla obserwatorów szokiem budzącym lęk. Nie posiadali oni jeszcze świadomości ontycznej odrębności świata przedstawionego w fotografii czy filmie i rzeczywistości. Iluzoryczność przedstawienia sugerowała faktyczność obcowania z realnymi osobami („...patrzący na nie miał wrażenie, że te małe, drobniutkie twarze na zajęciu mogą człowieka nawet widzieć...” – jak pisze Dauthendey.

Wydaje się., że u podstaw skojarzenia dagerotypu ze zwierciadlanym odbiciem tkwi mimowolne założenie ontycznej i czasowej identyfikacji (przystawalności) świata przedstawionego (fotograficznego obrazu) i rzeczywistości (przedmiotu fotografowanego). Percepcja lustrzanego odbicia jest bowiem nierozłącznie związana z poczuciem (i faktyczną obecnością) bezpośredniej bliskości czegoś lub kogoś» którego odbicie ukazuje lustro. Jednakże zbyt pochopne analogie w tym kontekście czynione, powodują błędne utożsamianie ontycznych statusów wyglądnów fotograficznego obrazu z wyglądnami lustrzanego odbicia –

Z całą pewnością walor „zwierciadlanej wierności” dagerotypu był tą jego cechą, która z jednej strony stanowiła o obiektywnej wartości tej nowej techniki obrazowania, a z drugiej strony decydowała o ogromnym entuzjazmie jej zwolenników⁷⁰. O odbiorze tym i reakcji zadecydowały też inne szczegółowe jakości ujawnione przez dagerotyp, jak np.: wysoki stopień adekwatności przedstawiania detalu, struktury i formy przedmiotu; wyrazistość, ostrość i dokładność odwzorowania; techniczna łatwość i szybkość realizacji obrazu⁷¹.

Entuzjazm i wyjątkowe zainteresowanie nowym wynalazkiem miały swoje podłoże kulturowo-artystyczne. Rozwijany i popularny w tym czasie pozytywizm Auguste Comte’a oraz rodzący się scjentyzm stwarzały dogodny grunt filozoficzny dla akcentowania wartości technicznych i technologicznych. Kierunki te preferowały realistyczne odtwarzanie i bezstronną obiektywność w przedstawianiu natury, stojąc w zdecydowanej opozycji do pełnych inwencji „metafizycznych” wizji artysty⁷². Nic zatem dziwnego, że chłodny, mechanicznie i beznamiętnie rejestrujący obiekt aparatu fotograficznego został dostrzeżony jako idealny środek, jako swoiste „medium quo” dla takiego programu penetracji świata i zyskał szerokie poparcie wśród jego zwolenników i wyznawców.

MALARSTWO A FOTOGRAFIA – KONFRONTACJE Z chwilą narodzin fotografii⁷³ (w jej dagerotypowym wydaniu) malarstwo poczuło się na straconej pozycji wobec nieokreślonych i niedostępnymi możliwości nowego medium. Realistycznie zorientowane malarstwo, widzące dotąd swoją wartość głównie w funkcji probierza wierności w stosunku do rzeczywistości⁷⁴, straciło swoją siłę obrazowego przedstawiania wobec możliwości nowego przeciwnika, który dystansował je pod względem łatwości,

co wyjaśnia owe spontaniczne reakcje na fotografię i film. Ze względu choćby na tak istotny dla ontycznego statusu fotografii element „czasu zatrzymanego”, analogia ta wydaje się być bardziej bliska filmowi niż fotografii. Ponadto zachodzą tu również istotne różnice pomiędzy strukturą i „językiem” obrazu fotograficznego a strukturą obrazu lustrzanego; ta druga bowiem z racji natury lustrzanego odbicia jest niejako bardziej „surowa” i niezinterpretowana.

⁷⁰ Jak podaje Robert de la Sizeranne, papież Leon XIII w liście do księżniczki Izabeli Bawarskiej miał się wyrazić o *Ars photographica* tymi słowami: „Imaginem / Naturae Apelles aemulus / Non pulchriorem pingeret” („Piękniejszego obrazu natury nie namalowałby zazdrosny Apelles”). Swoistym dopełnieniem tych słów jest «alegoria z Muzeum Watykańskiego, gdzie wśród Sztuk i Nauk jest i Fotografia ze swym „okrutnym” przyrządem w rękę i wraz z innymi składa hołd Religii». (Za: A. Zakrzewski, *Robert de la Sizeranne o fotografii*, w: *Almanach fotografiki wileńskiej*, Wilno 1931, s. 50).

⁷¹ (H. Gernsheim, *Creative...*, s. 24). Oczywiście te wartości dagerotypu zrelatywizowane były do czasu i stopnia trudności wykonania dzieła malarskiego. Warto zaznaczyć, iż czas naświetlania pierwszych emulsji światłoczułych w technice dagerotypowej trwał początkowo ok. 5 min. w pełnym świetle.

⁷² Taine głosił: „Chcę tak reprodukować przedmioty, aby były takimi, jakimi są albo jakimi byłyby, gdybym nie istniał”.

⁷³ Termin „fotografia” (od greckiego „phos” – światło i „grapho” – piszę) został wprowadzony w 1839 r. przez Anglika Johna F.W. Herschel’a. Termin ten może występować w znaczeniu: 1) techniki rejestrowania obrazów rzeczywistości; 2) rodzaju dzieł sztuki plastycznej; 3) sposobu obrazowego przedstawiania czegoś przy użyciu (między innymi) mechanicznych środków rejestrowania obrazu na materiale światłoczułym; 4) zdjęcia, pojedynczej odbitki fotograficznej, konkretnego jednostkowego przedmiotu (papier, błona światłoczuła) będącego nosicielem (podłożem) obrazu fotograficznego. Henryk Gajewski wyróżnia odpowiednio znaczenia „fotografii” jako: 1) proces fotochemiczny; 2) wypowiedź; 3) czynność (wykonywanie zdjęcia, przeprowadzanie procesu fotochemicznego); 4) zdjęcie (papier, błona). (H. Gajewski, *Stany czy proces*, w: *Foto-Medium-Art. [„Czarna książeczka”]*, Wrocław 1977, s. 145). Spośród wielu znaczeń tego terminu, które powstały w dziejach nowej dziedziny plastyki, używać będziemy zasadniczo w naszej pracy wyodrębnionego przez nas znaczenia 3) (a więc – powtórzmy – dotyczącego sposobu obrazowego przedstawiania czegoś przy użyciu mechanicznych środków rejestrowania obrazu na światłoczułym podłożu). Inne znaczenia „fotografii” będą wyróżniane w tekście przydawką determinującą, np. „fotografia artystyczna”, „technika fotograficzna”.

⁷⁴ Począwszy bowiem od XV w. europejskie szkoły malarskie rozważały ciągle cel sztuki jako lustrzane odbicie natury. (Por.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 13).

precyzji, szybkości i stopnia realistycznego przedstawiania natury. „Od dzisiaj malarstwo umarło!” – stwierdził po ujrzeniu po raz pierwszy dagerotypu malarz Paul Delaroche⁷⁵.

Jednakże po fali gwałtownego entuzjazmu i zachwyty, fotografia weszła w okres krytyki. Takie właściwości fotografii jak „lustrzany realizm” z jego szczegółowością i precyzją, będące dotąd głównym jej atutem, stały się teraz jej słabością. Słabość ta ujawniała się stopniowo, odkąd fotografia – pokusiwszy się o miano sztuki na miarę malarstwa – zaczęła przesadnie eksploatować tematykę poruszaną dotąd w malarstwie ([fot. nr 2](#)). Przy tym było to zazwyczaj naśladownictwo czysto zewnętrzne, ograniczające się prawie wyłącznie do quasi-reprodukcji przy pomocy środków fotograficznych tematyki uznanych dzieł malarstwa (upozorowane sceny rodzajowe, historyczne itp.). Maniera ta, która nabrała kolosalnych rozmiarów wśród jarmarcznych i podrzędnych komercyjnych fotografów, ograniczała się przy tym do „ożywiania” mocą fotograficznej realistyczności obrazu wyreżyserowanych teatralnym rekwizytem, charakteryzacją i gestem, „zamarłych” na okres ekspozycji⁷⁶ zdjęcia, całych scen i uwikłanych w nie osób (podobnym przykładem tej manieri jest [fot. nr 3](#)).

Dominujące w tym czasie wykorzystanie fotografii jako środka pozwalającego odtworzyć w sposób naśladowczy znane motywy i schematy malarskie, doprowadziło do ujawnienia jej słabości w aspekcie roszczonych przez nią pretensji artystycznych. W ten sposób jednocześnie postawiony został po raz pierwszy problem autonomii artystycznej fotografii względem innych sztuk. Ścierające się w tym „za i przeciw” fotografii główne dwie tendencje, skutkiem oparcia swoich argumentów o naiwny realizm, przybrały dość skrajne stanowiska wobec kandydatury fotografii do miana sztuki.

SPÓR: Tendencja realistyczna⁷⁷ w swej skrajnej postaci kwestionowała jakiegokolwiek pretensje fotografii do uznania jej za środek artystycznego wyrazu. Jednakże w jej bardziej umiarkowanej postaci (zresztą najbardziej dla tej tendencji reprezentatywnej) akcentowano wartość niezawodnej obiektywności fotograficznego aparatu, która to obiektywność okazać się mogła cennym sojusznikiem artysty w jego twórczej pracy.

Tendencja antyrealistyczna bazując również na przeświadczeniu – jak tamta – że fotografie są kopiami natury, odrzuciła jakiegokolwiek sugestie o możliwości dostarczania lub współtworzenia przez naturalistyczną fotografię doznań artystycznych. Uważano ją za medium niższego rzędu i deprecjonowano jego zdolność mechanicznej imitacji, tak odległą – jak sądzono – wobec „wzniosłych darów” sztuki. Malarz ma

⁷⁵ (Tamże). Okrzyk ten był o tyle słuszny, że odnosił się do ówczesnego malarstwa realistycznego. Delaroche nie mógł przewidzieć, że fotografia stanie się mimowolnym impulsem kierującym malarstwo na nowe drogi artystyczne. Doprowadziły one do powstania nowych kierunków, w których malarskość nie była już utożsamiana z naturalistycznym odbiciem rzeczywistości, z jej imitacją, lecz upatrywano ją w takich momentach artystycznych, jak np. kreacyjność, subiektywność, impresyjność, symboliczność i nowatorstwo kolorystyczne. Sukcesywnie powstawały: impresjonizm, kubizm, koloryzm, fowizm i inne kierunki. Pozorny koniec malarstwa okazał się zatem jego nowym początkiem. (Na ten temat zob. także: M. Leśniakowska, *O tym jak miało umrzeć malarstwo* (z cyklu: Sztuka i fotografia), w: „Foto” 1 (95) 1983, s. 5n).

⁷⁶ Ekspozycję, czyli naświetlenie zdjęcia (ściślej: błony światłoczułej w aparacie fotograficznym), wyznaczają dwa podstawowe parametry techniczne tego procesu: czas otwarcia migawki aparatu oraz wartość przysłony obiektywu (średnica otworu).

⁷⁷ Konieczne jest tutaj wprowadzenie rozróżnienia. Czym innym jest spór pomiędzy tendencją realistyczną i antyrealizmem dotyczący fotografii, a rozgrywający się na terenie sztuk plastycznych w ogóle (którego przedmiotem jest problem przynależności fotografii do dziedziny sztuki); czym innym natomiast jest różnica pomiędzy trendem realistycznym a antyrealistycznym (kreacjonistycznym) na obszarze samej fotografii. Właśnie dlatego w odniesieniu do tego drugiego zróżnicowania używać będziemy określenia *realizm* (resp. *antyrealizm*) *fotograficzny*. Referowana obecnie dyskusja toczy się oczywiście na planie sztuki w ogóle (pierwsza dystynkcja powyżej).

ukazywać obraz swoich marzeń – twierdzono – a nie, naśladowując fotografię, pokazywać tylko to, co widzi⁷⁸. „(...) Malarz tworzy obraz będący – argumentowano – syntezą tysięcy strzępów percepcji, wyobraźni, treścią opisanych reguł i schematów, podczas gdy fotografia zajmuje się nie syntezą, lecz analizą opartą głównie na percepcji”⁷⁹.

Z drugiej strony fotografowie dostrzegli szansę autonomii artystycznej fotografii w porzuceniu przez nią zadań czysto reprodukcyjnych. Fotograf powinien w tym celu uwolnić się od pewnych technicznych obciążeń związanych ze specyfiką procesu fotograficznego, nie ulegając swoistemu „ciążeniu” mechanizmu fotograficznego ku odtwórczości⁸⁰.

Dalszy ciąg dyskusji o artystyczny status fotografii rozwijał się w ten sposób, że przeciwnicy fotografii jako sztuki dystansowali ją w stosunku do malarstwa, wskazując na kolejne jej traki w możliwości artystycznego wyrazu na miarę malarstwa. Wileński np. utrzymywał, że fotografia nie jest w stanie uchwycić samej rzeczy, która jest przedmiotem fotografowania, utrwała natomiast tylko zmienne w czasie refleksy i wrażenia świetlne odbite przez tę rzecz⁸¹. Ręcznicy fotografii jako sztuki swój wysiłek teoretyczny poświęcili głównie na przewyżczenie tego typu zarzutów.

Ten swoisty dialog i współzawodnictwo fotografii i malarstwa okazały się pożyteczne dla obydwu stron: fotografii pomogły wypracować jej tylko właściwe środki wyrazu, dzięki przewyżczeniu przez nią stawianych jej ciągle nowych zarzutów i zadań estetycznych; malarstwu natomiast uświadomiło to nowe perspektywy artystyczne, odsłaniając nieznane mu dotąd drogi rozwoju⁸².

Natomiast zasygnalizowana powyżej i trwająca do dziś dyskusja o akces fotografii do dziedziny sztuk plastycznych, była podłożem krystalizacji i rozwoju głównych orientacji estetycznych, dążących do wypracowania i określenia estetycznego takich środków wyrazu artystycznego fotografii, które z jednej strony wyodrębniałyby ją od innych dziedzin obrazowania, z drugiej zaś zapewniłyby jej autonomiczne miejsce na terenie sztuki.

⁷⁸ S. Kracauer, *Fotografia...*, s. 30n.

⁷⁹ J. Szarkowski, *Nowy rodzaj sztuki...*, s. 40.

⁸⁰ Por.: S. Kracauer, *Fotografia...*, s. 30n.

⁸¹ Por.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 15.

⁸² Jak owe nowe drogi rozwoju malarstwa przesiąknięte jednak były (mimo jego odejścia od realistycznego przedstawiania na rzecz fotografii) specyficznymi dla fotografii sposobami obrazowania, okazało się dopiero później – głównie w świetle przeprowadzonych pod tym kątem analiz obrazów współczesnych, temu okresowi malarzy. Jednym z pierwszych historyków sztuki, którzy dyskutowali wpływ fotografii na malarstwo, był – jak wskazuje na to H. Gernsheim w cytowanym dziele (s. 15) – R.H. Wileński. Osobną pracę doktorską poświęcił zbadaniu tych „wzajemnych powiązań i obustronnych inspiracji” Aaron Scharf, którą wydał pod tytułem „Art and Photography” w roku 1968. Wskazuje on na szereg rozwiązań plastycznych, stosowanych przez wielu malarzy i wiele kierunków w malarstwie, które doraźnie zdradzają wpływy fotografii (np. impresjoniści zapożyczają niektóre dokonania ówczesnych fotografów dla wykrzystania ich w tworzeniu specyficznej ekspresji swych dzieł: rozmyte kontury poruszających się ludzi i przedmiotów, widzenie miasta z lotu ptaka, kompozycje „obcięte” z brzegu, spontaniczność, wycinkowość, momentowość ujęć itp.). (Za: E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979, s. 22-25)

2.1. FOTOGRAFIA MALARSKA⁸³

PREKURSORZY
FOTO GRAFII
MALARSKIEJ

Nurt⁸⁴ poszukujący drogi wyjścia z estetycznej jałowości, będącej m.in. skutkiem ubogiego stanu artystycznych środków wyrazu fotografii⁸⁵, który charakteryzował ją na początku jej rozwoju – starał się realistyczny „materiał” fotograficzny nasycić jakościami estetycznymi. Przedstawiciele tego nurtu (Salomon, Talbot, Collen, Bayard, Hill, Adamson, Cameron i in.) nie dysponując żadną tradycją estetyczno-fotograficzną oraz będąc ograniczeni jedynie do znanych wtedy środków fotograficznego wyrazu – zwrócili się w swoich poszukiwaniach estetycznej wykładni fotografii ku malarstwu⁸⁶. Dlatego właśnie to oni uchodzą za prekursorów rozwiniętego w kilkadziesiąt lat później impresjonistycznego nurtu estetycznego fotografii, zwanego nurtem fotografii malarskiej⁸⁷. Prekursorzy ci przeciwstawili odtwarzającemu naturalistycznie dagerotypowi (niedającemu możliwości technicznej i artystycznej redukcji zbędnych szczegółów w obrazie) wytwory

⁸³ Termin tu użyty wprowadzamy na określenie całego nurtu fotografii o charakterystycznych cechach malarskich (dotyczy on również omawianych wyżej prekursorów tego typu fotografii) – jednakże będziemy chcieli (podobnie jak przy omawianiu kolejnych typów fotografii) zaprezentować ten typ na drodze szczegółowego omówienia wybranego w jego łonie przedstawiciela (przedstawicieli) z jakichś względów reprezentatywnego.

⁸⁴ W związku z tym, że teoria fotografii nie wypracowała dotąd jednoznacznych klasyfikacji dziedziny fotografii, nie będziemy używać w tej pracy terminów takich jak: trend, nurt, kierunek, rodzaj itp. W ścisłym sensie technicznym. Terminów tych używamy natomiast w znaczeniu zbliżonym do języka potocznego, w którym nie tyle chodzi o wyraźne wyodrębnienie zakresów, co o wskazanie na jego typowość oraz przybliżone określenie obszaru semantycznego (oraz stosunku rozpiętości obszarów). Ogólnie mówiąc, przez „trend” (bądź w naszym ujęciu odpowiednik tego terminu – „nurt”) rozumiemy najszerszej pojętą tendencję tworzącą na terenie określonej sztuki (w tym przypadku fotografii), obejmującą całokształt teoretycznych i praktycznych zagadnień związanych z realizacją idei twórczych, charakterystycznych dla tejże tendencji. Trend (nurt) może z kolei zawierać w sobie jeden bądź szereg „kierunków” reprezentujących daną tendencję w sztuce, różniących się zaś np. formalnymi rozwiązaniami – w ramach owej wspólnej tendencji. W tym znaczeniu „trendem” (bądź „nurtem”) określamy np. tendencję malarskiego czy dokumentarnego obrazowania w fotografii, „kierunkami” zaś swoiste konkretyzacje owych tendencji, wyrażające się – w przypadku np. tendencji dokumentarnej – w programach „nowej fotografii przedmiotu”, „fotografii ilustracyjnej” i „Life-Photography”.

⁸⁵ Zbytńa szczegółowość, konkretność i naturalistyczność doprowadzały bowiem ówczesnie do takich (ocenianych w kanonie estetyki malarstwa klasycznego zdecydowanie negatywnie) efektów, jak przeładowanie obrazu, brak selekcji artystycznej prowadzący do rezygnacji z oddania wizji artysty, przesadna dokładność rysunku itp.

⁸⁶ Malarstwo było pierwszą dziedziną sztuki, do której fotografia mogła zwrócić się o „pomoc” w budowaniu swoich podstaw estetycznych, a to z następujących powodów: statyczności (nieruchomości, hieratyczności) obrazu przedstawianego, uwarunkowanej długim czasem ekspozycji (bowiem czułość emulsji pierwszych dagerotypów była ponad 2 mln. razy mniejsza od najczulszych współcześnie materiałów światłoczułych); werystycznego oddania rzeczywistości itp. Cechy te w ówczesnym kanonie piękna malarstwa klasycystycznego (druga połowa XIX w.) oceniane były barażo wysoko. Zatem wybór takiej drogi dotarcia na teren sztuki był – jak na ówczesne możliwości fotografii – uzasadniony.

⁸⁷ Ogólna charakterystyka głównych nurtów fotografii, jakie pojawiły się w dziejach tego środka wyrazu, a którą wkrótce rozpoczniemy, wymaga pewnych zastrzeżeń natury metodologicznej.

Po pierwsze, ze względu na trudność jednolitego zaklasyfikowania wszystkich trendów estetycznych w fotografii, wyodrębnimy typowe z nich; będzie to zatem typologia, nie zaś klasyfikacja.

Po drugie, typologia ta będzie się starała krystalizować według kryterium celów (zadań, funkcji), jakie stawiano (bądź stawiać można) medium fotograficznemu.

Po trzecie zatem, jako taka typologia ta stanowić będzie empiryczny materiał roboczy do późniejszych, zasadniczych analiz (do których niniejsza praca jest swoistym wstępem).

nowej techniki fotograficznej – kalotypii⁸⁸ – nadającej się o wiele bardziej do artystycznej ekspresji na wzór malarstwa ([fot. nr 4](#)). Obszerne efekty światła i cienia uzyskiwane przez nich, miękkość obrazu oraz atrakcyjny ciepły kolor odbitek, przydawały ich fotograficznym obrazom znamion malarskości i stanowiły estetyczną antytezę wobec dotychczasowych poczynąń użytkowników nowej dziedziny obrazowania⁸⁹.

Przy wszystkich tych zabiegach „nasycania” ukazanej w fotografii rzeczywistości swoistym estetyzmem, nastrojem i miękkością oraz w odkrywaniu nowych sposobów widzenia tej rzeczywistości – cechą istotną prekursorów fotografii malarskiej była troska o nienaruszalność obrazu fotograficznego pod względem jego faktycznych związków z rzeczywistością fotografowaną. Starali się oni nie ingerować w zawartość treściową obrazu, lecz jedynie odsłaniać w wizualnej interpretacji swoistą dla danego przedmiotu istotę i piękno. Pomimo stosunkowo skromnych jeszcze możliwości technicznych ówczesnej fotografii, ich działalność artystyczna przyniosła wiele znakomitych nieraz rezultatów.

TYP FOTOGRAFII MALARSKIEJ – „ESTETYKA FORMY” Wraz z rozwojem fotografii malarskiej zarysowała się tendencja przechodzenia od odsłaniania w fotograficznym procesie twórczym elementów estetycznych tkwiących w rzeczywistości, do narzucania swojej wizji estetycznej na obraz rzeczywistości fotografowanej. W rysach tych upatrujemy zasadniczą różnicę pomiędzy prekursorami a właściwym typem fotografii malarskiej. Dojrzały typ fotografii malarskiej⁹⁰ podjął takie specyficzne jakości estetyki i techniki impresjonizmu, jak zjawisko światłocienia, niedookreślenie modelunku przedmiotów, rozpylenie (zatarcie, zamglenie) konturów przedmiotów w grze światła (perspektywa powietrzna) – transponując je i rozbudowując na płaszczyźnie ściśle fotograficznej. Sprzyjały temu z jednej strony decyzja oparcia kompozycji fotograficznej o klasyczne kanony estetyki sztuk plastycznych (podjęta i uznawana jako artystyczne credo przez współtwórców tego nurtu), z drugiej zaś takie

⁸⁸ Kalotypia, zwana inaczej od nazwiska jej twórcy – W.H. Fox Talbot’a – talbotypią, jako pierwsza z technik fotograficznych bazowała na zasadzie powielania negatyw-pozytyw. Funkcję negatywu pełnił tu na wpół przezroczysty światłoczuły papier drukarski, który po naświetleniu i wywołaniu pokrywającej go emulsji był podstawą uzyskiwania dowolnej ilości odbitek tego samego obrazu. Ze względu na strukturę użytego na negatyw papieru, technika ta dawała efekt „rozmycia” ostrości rysunku uzyskiwanego obrazu, a w rezultacie jego zmiękczenie. Ta pozytywnie przyjmowana z artystycznego punktu widzenia właściwość kalotypii, była w istocie jej techniczną słabością, bowiem odbitki pozytywowe uzyskiwane z tych negatywów odtwarzały również niekiedy estetycznie niepożądaną strukturę (fakturę) papieru drukarskiego. Niemniej był to już poważny postęp na drodze doskonalenia techniki fotograficznej i przystosowywania jej do potrzeb artystycznej fotografii. Dalsze techniczne ulepszenie tej metody zmierzało ku zastąpieniu owego papieru innym, bardziej przezroczystym podłożem – najpierw była to płyta szklana, później taśma celuloidowa (stosowana w tym celu do dzisiaj).

⁸⁹ Owe wyważone w swoim bezruchu kompozycje fotograficzne, które tworzyli, nawiązywały do wypracowanych już w malarstwie technik i kierunków: do portretu romantycznego naśladowującego siedemnastowieczny portret niderlandzki (David Octavius Hill); do malarstwa rodzajowego holenderskich „Kleinmeistrów” (William Fox Talbot); do malarstwa alegorycznego w jego klasycystycznym wydaniu bądź w manierze angielskich prerafaelitów (na tych ostatnich wzorowała się Julia Margaret Cameron) itp. Wysokie estetyczne zalety tych prac (i zapewne mała rozpiętość tonalna czarno-białego obrazu fotograficznego tworzonego w tej konwencji artystycznej i technice, który pod względem efektów plastycznych kojarzył się z rysunkiem) przydawały często ich fotograficznym wytworom życziwego miana „rysunków słonecznych”. (Por.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 32-38; Czartoryska, *Przygody...*, s. 13; S. Kracauer, *Fotografia...*, s. 29n).

⁹⁰ Zwany również „fotografią artystyczną”, „fotografią malowniczą”, „fotografiką” (Bułhak). U. Czartoryska dla podkreślenia estetycznego pokrewieństwa tego nurtu z malarstwem impresjonistycznym, wprowadza termin „pseudoimpresjonizm”. H. Gernsheim używa w odniesieniu do początków fotografii malarskiej terminu „fotografia piktoralna”. Terminy te będą przemienne pojawiały się w tej pracy. Terminu „fotografia malarska” używamy tu zgodnie z propozycją A. Ligockiego.

techniczne rozwiązania i zastosowania w ramach tego nurtu, jak: obiektywy miękorysujące, uczulone na wszystkie barwy materiały światłoczułe, filtry barwne, techniki szlachetne⁹¹.

Historia tego kierunku ma swój początek we wrześniu 1891 r., kiedy to niedopuszczenie piktoralnych (naśladowanych malarstwo) fotografii George'a Davisona na doroczną wystawę Towarzystwa Fotograficznego spowodowało oderwanie się zwolenników fotografii malarskiej od panującej ówczesnie tendencji w fotografii o nastawieniu „naukowym”⁹². Wynikiem tego było utworzenie najpierw w Anglii, a następnie w innych krajach Europy Zachodniej oraz w Stanach Zjednoczonych szeregu grup formalnych, bazujących na podobnym programie artystycznym⁹³.

Bliżej przyjrzymy się temu programowi na przykładzie Salonu Francuskiego, którego teorię estetyczną na gruncie polskim opracował i upowszechnił Jan Bułhak⁹⁴. Bułhak przejął teoretyczne przemyślenia i praktyczne wzory od C. Puyo i R. Demachy'ego oraz teoretyka Fr. Dillaye'a, którzy wraz z innymi zwolennikami ich artystycznego credo na

⁹¹ U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 11.

⁹² Nastawieniem „naukowym” w dziedzinie fotografii określano (czynili to piktoraliści – zazwyczaj pejoratywnie lub lekceważąco, jak zdają się o tym świadczyć wypowiedzi Bułhaka) wszelkie przesądne nastawienie na ciągłe wynajdywanie, odkrywanie i stosowanie różnorodnej techniki fotograficznej (aparatury, chemikaliów), uleganie ciągłym modom w tej dziedzinie; w aspekcie estetycznym zaś nastawienie na fotografowanie przedmiotów z maksymalną ostrością obrazu, rejestrowanie jak największej ilości szczegółów (zarówno konkretnego fotografowanego przedmiotu, jak i jego otoczenia) – w imię swoiście pojętej „naukowości” w dokumentowaniu tego, co fotografowane. U podstaw takiego podejścia tkwiła niewątpliwie z jednej strony jeszcze owa fascynacja technicznymi możliwościami fotografii, z drugiej natomiast jeszcze duże wciąż ograniczenia techniczne fotografii i brak powszechnej akceptacji dla rozwijania artystycznej działalności w tej dziedzinie. Oczywiście w tej działalności „naukowej” zawierały się również liczne elementy pozytywne – choćby np. faktycznie i poważnie rozwijana działalność dokumentacyjna. Niezależnie więc od nastawienia piktoralistów, w określeniu tym należy również dostrzegać ową drugą pozytywną stronę.

⁹³ Do najbardziej znaczących należy: Zawiązany Krąg Bractwa w Anglii (założył go A. Maskell w roku 1892, należeli zaś do niego tacy brytyjscy i zagraniczni fotografowie, jak np.: G. Davison, F.H. Evans, J.B.B. Wellington, R. Demachy z Francji, A. Stieglitz z Ameryki); francuski Photo-Club założony w 1894 r. (jego duchowymi promotorami byli R. Demachy, C. Puyo, R. Le Bèque i M. Bucquet); Wiedeński Klub Kamera (którego pierwsza wystawa miała miejsce w roku 1891; należeli tu: H. Kühn, H. Henneberg, H. Watzek, F. Spitzer); Towarzystwo dla Postępu Amatorskiej Fotografii w Hamburgu; Koło Artystycznej Fotografii (założone w Brukseli w 1900 r. – jego dominującą postacią był L. Misonne), Ważną postacią zarówno dla piktoralnej fotografii europejskiej jak i amerykańskiej był nieprzeciętnej klasy fotograf A. Stieglitz, oddziaływujący początkowo na Zawiązany Krąg Bractwa a następnie na gruncie amerykańskim na grupę fotografów skupionych wokół założonej przez niego w 1902 r. Grupy Foto-Secesjonistów, manifestującej swój program artystyczny poprzez powstały w roku 1903 kwartalnik „Camera Work”, a w 1905 r. powstała Galeria „291”. (Zob.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 135-145). Na terenie polskim wymienić należy założony przez Bułhaka „Fotoklub Wileński” oraz powstały wkrótce po tym przy jego współudziale „Fotoklub Polski”, który zrzeszał najwybitniejszych polskich artystów fotografików, a wśród nich oprócz Bułhaka (jego prezesa): M. Dederkę, H. Mikolascha, W. Homera, T. Wańskiego i innych.

⁹⁴ Jan Bułhak (1876-1950) – nestor polskiej fotografii malarskiej i jej niestrudzony popularyzator. W fotografii samouk (z wyjątkiem uzupełniania wiedzy terminowaniem u Hugo Erfurtha w Dreźnie i poznawaniem ośrodków artystycznych Niemiec). Na terenie fotografii prowadził równoległe i niestrudzenie szeroką działalność: pedagogiczną (przez 20 lat wykłady i ćwiczenia praktyczne w Zakładzie Fotografii Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie), organizacyjną (założyciel i prezes Fotoklubu Wileńskiego oraz współzałożyciel Fotoklubu Polskiego), pisarską (szereg publikacji – również książkowych – z dziedziny: techniki i estetyki fotograficznej – „Fotografika”, „Technika bromowa”, „Bromografika”, teoretycznej – „Estetyka światła”, organizacyjnej i publicystycznej – „Fotografia o czysta”, „Wędrówki fotografa” itd.), popularyzatorską (odczyty i radiowe felietony o fotografii), wystawową (np. udział w samych tylko latach 1925-1930 w 109 polskich i międzynarodowych salonach wystawowych, w których zaprezentował swoje 382 prace!), wreszcie praktyczno-kulturową (inventaryzacja zabytków architektury Wilna i całej Polski oraz fotografii polskiego krajobrazu – łącznie 10 tys. zdjęć krajoznawczych do 1939 r. i 8 tys. zdjęć po wojnie). (Za: H. Derczyński, J. Sunderland, J. Garztecki)

przełomie wieku wprowadzili na teren fotografii swój radykalnie nowy program plastycznego organizowania płaszczyzny zdjęcia.

PROGRAM FOTOGRAFII MALARSKIEJ Program ów bazował przede wszystkim na rozdzieleniu fotografiki⁹⁵ od fotografii naukowej i rzemieślniczej⁹⁶ oraz na przyjęciu za „najwyższy i jedyny” sprawdzian artystycznego, w ramach którego zadowolenie wzrokowe z percepcji obrazu byłoby najniższą (i podstawową) skalą wymagań, stawianą obrazom nowej sztuki fotograficznej⁹⁷. W konsekwencji również ocena krytyczna każdego narzędzia i zabiegu naukowo-technicznego, użytego przy tworzeniu tych obrazów, była przeprowadzana pod kątem ich artystycznej użyteczności, obojętności lub szkodliwości i orzekana w oparciu o wspólne wszystkim sztukom zasady kompozycji rysunkowej i malarskiej. Zasady te, przystosowane do fotograficznych środków wyrazu, wyznaczały podstawowe kanony fotografiki, widzącej z jednej strony swój ideał plastycznego organizowania płaszczyzny zdjęcia w malarstwie, z drugiej zaś swój wzór w grafice⁹⁸.

Wszystko to miało służyć artystycznej ekspresji, mającej na celu wyrażenie płaszczyzny emocjonalnych przeżyć artysty, jak również wywołanie u odbiorcy bogactwa uczuć i wzruszeń subiektywnych. Postawa ta przeciwstawiła się radykalnie dotychczasowemu, skrajnie odtwórczemu nastawieniu fotografii „naukowej”. Takie przesunięcie akcentów pociągało za sobą programową zmianę środków służących realizacji celów fotografiki. W ramach tych. środków nie cofano się przy tym przed ingerencją w zawartość treściową samego negatywu za pośrednictwem wszelkiego rodzaju (ołówkowego, węglowego, tuszowego, chemicznego itp.) retuszu – głównie w celu usunięcia zbędnych szczegółów obrazu, wprowadzenia elementów, których nie było w motywie fotografowanym lub

⁹⁵ Przez ukuty przez siebie termin „fotografika” Bułhak rozumie „fotografię artystyczną” lub „fotografię malowniczą” (jak ją do jego czasów zwano). Fotografika – w założeniu twórcy tego terminu – zachowując odrębne właściwości fotografii, posiada swój artystyczny ideał w malarstwie, wzór zaś w grafice, do których – na drodze odpowiedniej kompozycji artystycznej i stosowania specjalnych technik przetwarzania i kształtowania fotograficznego obrazu – ma się upodabniać. Dopełniającym do powyższego terminu jest – w intencji Bułhaka – termin „fotografia”, którym określa on wszelką szeroko rozumianą technikę fotograficzną i jej zastosowania w technice, nauce a także w fotografice (jako swoiste narzędzie artystycznej wytwórczości). Stwierdzić należy, iż problematyczne jest to, czy stosować powyższe rozróżnienia terminologiczne (merytorycznie odpowiadają one kolejno drugiemu – w wąskim sensie ujętemu – i trzeciemu znaczeniu spośród wyróżnionych przez nas w przypisie 73 znaczeń terminu „fotografia”). Istnieją w tej kwestii częste spory. M. Bacciarelli jest za stosowaniem terminu „fotografika”, mimo jego złej passy w Polsce, proponując używanie go na „określenie wszelkiej działalności, której celem jest wykorzystanie fotografii (ale tylko fotografii) w działalności artystycznej” (za: M. Baociarelli, *Dlaczego nie piszę o fotografice*, w: „Fotografia” 1 (5), 1977, s. 6 i 47). W niniejszej pracy ograniczamy stosowanie tego terminu tylko do merytorycznych omówień typu fotografii malarskiej, używając go zamiennie z jego równoznacznikami wyróżnionymi w przypisie 90.

⁹⁶ Owo przeciwstawienie – fotografii i fotografiki – bazowało na rozdzieleniu dwu postaw wśród fotografów: jedna hołdowała – zdaniem Bułhaka – wyłącznie rozwijaniu chemii i optyki fotograficznej, upatrując w tym postęp fotografii; druga natomiast kładła przede wszystkim nacisk na kształcenie kultury estetycznej fotografa. (Por.: J. Bułhak, *Fotografika. Zarys fotografii artystycznej*, Warszawa 1931, s. 13). Dodajmy, iż użyty przez Bułhaka termin „fotografika” (niefortunny z racji sugestii powiązania z grafiką) ma swój pierwowzór w terminie „Photo-graphik”, użytym w latach 20-tych przez Bersenbrugge’a i Quenderfeld’a na określenie kierunku fotograficznego, zmierzającego przez ingerencję manualną artysty lub za pomocą innych środków do otrzymania obrazów fotograficznych nie posiadających cech fotograficznych (znamion fotograficzności). (Za: St. Sommer, *Moholy-Nagy i nowa rzeczywistość*, w: „Fotografia” 3 (45), 1957, s. 58)

⁹⁷ Tamże, s. 1.

⁹⁸ Tamże, s. 2 i 9.

zaakcentowania jakichś jego fragmentów⁹⁹, wreszcie poprawienia modelunku czy nawet konturów przedmiotu. Również inne zabiegi formalno-techniczne stosowane przy fotografowaniu, takie jak np. żelazna zasada jedności motywu (mająca czasami charakter ciasnego kadrowania), technicznie¹⁰⁰ i programowo uwarunkowana statyczność obrazu¹⁰¹, także maniera „miękkiego rysunku” postaci (sugerującego niedookreślenie wbrew analitycznemu szczegółowi) itp., odrywały owe obrazy – w ich zawartości przedstawieniowej – od rzeczywistości. Jeszcze bardziej szczególnie ilustruje to i podkreśla wypracowanie i wprowadzenie na stałe do repertuaru środków wyrazu tej grupy tzw. technik szlachetnych (zwanych inaczej indywidualnymi), będących czymś pośrednim pomiędzy fotografią a grafiką. Techniki szlachetne dawały możliwość interpretacji pozytywowej obrazu dzięki szerszemu marginesowi swobody przekształcania negatywu, zarówno pod względem treści rysunkowej jak i modelunku światłocienia¹⁰². Tematem prac pseudoimpresjonistów nie była bowiem sama rzeczywistość – nawet wówczas, gdy w jakimś swoim wyróżnionym przez fotografa wycinku została zarejestrowana na jego zdjęciu (co jest w przypadku fotografii oczywistym warunkiem wynikającym z jej istoty). Była owym tematem o tyle tylko, że dostarczała godnej utrwalenie, w obrazie formy, pięknych walorów światłocienia, modelunku przedmiotu, subtelnej perspektywy powietrznej – słowem owej różnorodnej, zmiennej „otoczki” przedmiotów, sprawiającej, że przedmioty te jawią się nam przede wszystkim zawsze jakieś, nie zaś jedynie w faktie swego istnienia, zaświadczonego realizmnością¹⁰³ i autentycznością ich fotograficznego obrazu. One same (przedmioty) w tym przypadku musiały wystąpić o tyle, aby spełnić rolę nosicieli określonych jakości, i to jedynie takich, które nadawały obrazowi poczucia harmonii. Wszelka brzydota, nieład, chaos wprowadzały dysharmonię, powodowały dysonans, nadawały charakteru chwilowości (tak obcej syntezy) – a zatem wносиły do świata przedstawionego w fotografii pewien element dynamizmu. Ten zaś był dla pseudoimpresjonistów technicznie i programowo obcy.

⁹⁹ Np. za pomocą rozjaśnienia środkami chemicznymi odpowiednich partii pozytywowych odbitek dla wzmocnienia ekspresji zdjęcia, poprzez odpowiednie podkreślenie i wyraźne wyeksponowanie jego kontrastów.

¹⁰⁰ Uwarunkowane np. ciężkim sprzętem – były to bowiem najczęściej duże aparaty statywowe na płyty szklane, o formacie 13x18 cm – oraz stosunkowo długimi, dla możliwości uchwycenia ruchu, czasami naświetlenia (ekspozycji), utrudniającymi sprawne i szybkie operowanie aparatem. Dopiero wprowadzanie coraz to nowych udoskonaleń aparatu fotograficznego i materiałów światłoczułych, umożliwiło z czasem fotograficzne „rejestrwanie ruchu”.

¹⁰¹ Wynikająca z kolei z przeświadczenia, że sztuka musi przedstawiać syntezę elementów (jak w malarstwie i grafice), ta zaś wymaga nieskazitelnie skomponowanego i wyważonego kolorystycznie obrazu, który (w wypadku fotografa) w głównych swoich zarysach musi powstać w czasie operacji fotografowania. Te wymagania z oczywistych powodów nakazywały odrzucić automatyczne „pstrykanie”. „Dlaczego równowaga na obrazie jest czymś niezbędnym? – pyta R. Arnheim. – Trzeba pamiętać, że zarówno wzrokowo, jak fizycznie, równowaga oznacza stan, w którym zamiera wszelka akcja. (...) W kompozycji zrównoważonej wszystkie czynniki takie, jak kształt, kierunek i położenie, determinują się nawzajem tak dalece, że żadna zmiana nie wydaje się możliwa a całość nabiera charakteru „konieczności” we wszystkich swych częściach. Kompozycja niezrównoważona sprawia wrażenie przypadkowej, przejściowej i dlatego nieobowiązującej. (...) Przy braku równowagi wypowiedź artystyczna staje się niezrozumiała”. (Zob.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978, s. 34n.)

¹⁰² „Sposoby pozytywowe indywidualne”, czyli tzw. techniki szlachetne, bazowały na wzorcach reprezentowanych przez takie sztuki plastyczne, jak: grafika, rysunek, drzeworyt, akwaforta, miedzioryt itp. Motorem napędowym tego naśladownictwa ze strony piktoralistów było stałe pragnienie dorównania tym sztukom w ich środkach artystycznego wyrazu i uczynienia swoich fotograficznych wytworów podobnymi wytworom tychże sztuk. Swoistym i symptomatycznym dla piktoralistów było to, że nie dążyli do zachowania autonomiczności fotograficznych środków wyrazu. To było dla nich nieistotne – istotny był efekt końcowy: obraz fotograficzny jak najbardziej zbliżony do grafiki i malarstwa.

¹⁰³ Realistyczność obrazu fotograficznego Bulhak widział głównie we właściwie odwzorowanej perspektywie» będącej wynikiem dobrej kompozycji obrazu, która ukazywała przedmiot fotografowany w przestrzeni we właściwych proporcjach, odległości i „stosunku wymiarowym do otoczenia”.

Taki program artystyczny narzucał zatem określony wachlarz tematyczny. Wymagał bowiem szukania tematów najbardziej podatnych na opracowanie w obrazie fotograficznym zgodnie z duchem takiego programu. U Bułhaka znalazło to głównie wyraz w fotografii portretowej i krajobrazowej, rozszerzonej o fotografię „krajobrazów” działalności człowieka¹⁰⁴ w ramach jego programu tzw. fotografii ojczyznej¹⁰⁵.

ZAWARTOŚĆ STRUKTURALNA FOTOGRAFII MALARSKIEJ: Jednym z najważniejszych dokonań nurtu fotografii malarskiej było zapoczątkowanie i rozwój ważnego dla metodologicznej samoświadomości autonomii artystycznej tego środka wyrazu – specyficznego języka fotografii. Przełom polegający na tym, że fotografia przeszła od czysto odtwórczego nastawienia w obrazowej rejestracji rzeczywistości do postawy bardziej twórczej, stanowiący był przez element interpretacji, jakiej poddany został obraz przedmiotu fotografowanego. Interpretacja ta z konieczności niejako – ze względu na uwarunkowania historyczne i podobieństwa mediów – nawiązywała w dużym stopniu do tych sposobów interpretacji świata przedstawionego, jakie wypracowało malarstwo i sztuki graficzne. Podobieństwo języków artystycznych fotografii i malarstwa warunkował szereg takich czynników wspólnych im, jak: statyka obrazu, zasady kompozycji, reguła perspektywy, zasady kolorystyczne (resp. walorowe) itp.¹⁰⁶.

...MIĘKKOŚĆ FOTOGRAFICZNEGO OBRAZU „(...) Artyści szukają już nie szczegółów, tylko całości; nie nagromadzenia faktów, ale uproszczenia kompozycji. (...) Przypomnieli sobie, że artysta błądzi, jeśli chce wszystko powiedzieć w dziele sztuki, bo wobec rzeczy dokładnie określonych wyobraźnia widza nie ma powietrza do lotu. Przeciwnie, tylko przez rzeczy niedopowiedziane idzie droga do nieskończoności. (...) Mgliste traktowanie jest jak nadzieja; ostre jest jak stan posiadania. Miękka, mglista technika daje w sztuce to, co w życiu może dać tylko stan, kto wie, czy nie najmilszy: ta rozkoszna niepewność duszy (...)”¹⁰⁷.

Owe fragmenty z poetyckiej niemalże wypowiedzi francuskiego krytyka sztuki Roberta de Sizeranne’a wyrażają i ilustrują podstawowe założenie fotografii malarskiej, sprowadzające się do przekonania, iż tylko poprzez obraz syntetyczny i świadomie niedopowiedziany (niedookreślony) wiedzie droga do świata uczuć, do odsłonięcia w obrazie psychicznego wnętrza artysty, że tylko poprzez tak skomponowane obrazy powinno się na terenie sztuki wypowiadać.

Technicznym i formalnym środkiem takiego niedookreślenia i syntezy był w fotografii malarskiej przede wszystkim miękki rysunek¹⁰⁸. Występuje on np. w załączonych fotografiach J. Bułhaka ([fot. nr 5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#)), jako pewien efekt optyczny, obejmujący całą płaszczyznę obrazu i „odciśnięty” na każdym z zawartych w nim przedmiotów¹⁰⁹. Sprawia to, że rysunek (linia

¹⁰⁴ Zob.: J. Bułhak, *Fotografia...*, s. 66.

¹⁰⁵ Według definicji Bułhaka „(...) jest to przedstawienie obrazowe kraju, jego powierzchni przyrodzonej oraz znajdujących się na niej działań ludzkich w sposób tak prawdziwy, trafny i wyrazisty [podkreślenie moje – E.F.], żeby to przedstawienie mogło pogłębić znajomość kraju ojczystego i pomnażać radość i dumę, jaką przynosi samowiedza narodowa” (zob.: J. Bułhak, *Fotografia ojczyzna. Rzecz o społecznieniu fotografii*, Wrocław 1951, s. 57).

¹⁰⁶ W zupełnie innej sytuacji estetycznej znajdował się w swoich początkach film. Bazując na zdobyczach języka fotograficznego wyrazu, szybko dorobił się własnego odrębnego języka z racji oparcia go na estetycznych wartościach związanych z momentem ruchu, będącego, jak się okazało, u podstaw istoty filmu. Sama fotografia zatem nie zdeterminowała tak dalece programu estetycznego filmu, jak uczyniło to malarstwo w stosunku do programu estetycznego fotografii w jej początkach poszukiwań artystycznych środków wyrazu.

¹⁰⁷ R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką?*, w: *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów 1907, s. 128n.

¹⁰⁸ Technicznie efekt ten uzyskiwano dzięki miękko rysującym obiektywom, dobieranym do określonego tematycznie zdjęcia w zależności od potrzebnego stopnia „rozmycia” konturów obrazu.

¹⁰⁹ Miękkość ta, będąca jakością rozkładaną na obrazie w równomiernym stopniu przez obiektyw miękko rysujący, okazuje się jednak posiadać pewne znaczne zróżnicowanie. Zróżnicowanie to posiada charakter gradacji miękkości – przy czym jej minimum wyznacza stopień miękkości obiektywu. Sama gradacja zależy, jak się wydaje, od co najmniej trzech współczynników: wspomnianego wyżej stopnia miękkości obiektywu, od uzyskanej

konturowa) i walor tych przedmiotów nie oddzielają ostro jednego przedmiotu od drugiego czy od tła, lecz miękkością przejścia pomiędzy wykreślonymi przez nie płaszczyznami stapiają je w pewną integralną całość, nadając całemu obrazowi swoistej jedności (jest to szczególnie widoczne np. w zdjęciach zatytułowanych: „Drezno”, „Opłotki”, „Profil”, „Dziewczęć” – fot. nr 6, 7, 8, 9). Właśnie owa miękkość obrazu fotograficznego nadawała zewnętrznym znamion plastycznego obrazowania na wzór dzieł malarskich. Uznana też została przez piktoralistów za podstawowy element języka (resp. środek wyrazu) fotografii malarskiej.

Miękkość takich obrazów fotograficznych nie jest stała, biorąc pod uwagę różne obrazy. Zależy ona w każdym przypadku od zmiennych czynników: od stopnia zmiękczenia użytego obiektywu w procesie fotografowania i kopiowania, od zastosowanego materiału negatywowego, wywoływacza, papieru światłoczułego czy wreszcie od techniki kopiowania. Jeżeli chodzi o tą ostatnią, wyraźnie da się zaobserwować różnice w miękkości fotograficznego obrazu „Zaułek Wileński” (fot. nr 5), wykonanego w technice szlachetnej (tzw. „gumie”), a mglistą miękkością obrazu w zdjęciu „Drezno” (fot. nr 6), które wykonane zostało normalną techniką fotograficzną i odbite na papierze światłoczułym. W „Dreźnie” zarówno płaszczyzny jak i kontury zdjęcia, tak w światłach jak i w cieniach, posiadają delikatną, mglistą miękkość, podczas gdy w „Zaułku Wileńskim” jest ona bardziej „chropowata” i bardziej widoczna w płaszczyznach obrazu niż w konturach ukazanych przedmiotów i tonalnych plam. Szczególnie w przypadku konturów cienia występuje ostry rysunek, w porównaniu ze stosunkowo miękkim rysunkiem konturów płaszczyzn jasnych. Zachodzi tu specyficzne zjawisko „świecenia” płaszczyzn jasnych, przy jednoczesnym stopniowym słumieniu płaszczyzn szarych i ciemnych¹¹⁰. Ponadto na efekt miękkości tego obrazu nakłada się plastyka faktury „gumy”, nadająca mu właściwej dla technik szlachetnych głębokiej soczystości. Równie wyraziste różnice w stopniu miękkości widoczne są w przypadku portretów „Profil” (fot. nr 7) (od silnie impresjonistycznego zmiękczenia) oraz „Dziewczęć” (fot. nr 8) (do bardzo nieznaczej, subtelnej miękkości obrazu). Takie zróżnicowanie miękkości w zależności od tematu zdjęcia, służyło wydobywaniu i podkreślaniu charakterystycznych cech fizycznych i psychicznych osoby fotografowanej, budowaniu wewnętrznej atmosfery obrazu, sugestywnemu ukierunkowaniu przez fotografa jego interpretacji, jak również pełniło funkcję eksponowania tematu zdjęcia, poprzez usunięcie zbędnych szczegółów obrazu.

Obok wspomnianego wyżej rysu miękkości poszczególnych fotograficznych obrazów, można w niektórych fotografiach zaobserwować również pozorną gradację ostrości (będącą w rzeczy samej pogłębiającą się miękkością) pomiędzy poszczególnymi przedmiotami (albo ogólniej – planami) świata przedstawionego w obrazie¹¹¹. Wiąże się to z mającym kapitalne znaczenie estetyczne w fotografii malarskiej zagadnieniem perspektywy powietrznej¹¹².

Owa pozorna gradacja ostrości występuje najczęściej w fotografiach krajobrazu, może również jednak zachodzić np. w zdjęciach portretowych. W „Dreźnie” zauważamy ją jako pewną skokową różnicę ostrości (resp. mglistości) pomiędzy łodzią z wiosłem a widniejącymi w głębi obrazu wieżami, zabudowaniami nadbrzeża rzeki, fragmentem

przysłoną głębi ostrości obiektywu (sztuczna perspektywa powietrzna) oraz od naturalnej perspektywy powietrznej, wyznaczonej przez stopień przejrzystości powietrza. To ustalenie przyda nam się w dalszych rozważaniach.

¹¹⁰ Technicznie jest możliwe uzyskanie również – raczej nienaturalnego – zjawiska odwrotnego: „świecenia cieni”.

¹¹¹ Czym innym bowiem jest ostrość rysunku przedmiotu fotografowanego, a czym innym miękkość obrazu. Ta pierwsza zależy od zastosowanej głębi ostrości; po przekroczeniu jej rysunek staje się po prostu nieostry. W granicach stosowanej głębi ostrości rysunek przedmiotu posiada gradację wyrazności szczegółów oraz w walorach samą gradację miękkości (gradacje te w naocznym efekcie nakładają się na siebie). Miękkość obrazu zależy – ogólnie rzecz biorąc – od właściwości obiektywu. Jest ona jakością przysługującą zarówno ostro ujętym jak i nieostrym fragmentom obrazu. Naocznościowo granica pomiędzy zasięgiem ostrości a nieostrą strefą obrazu wyraża się nagłym „skokiem” stopnia miękkości konturu i waloru.

¹¹² Por.: J. Bułhak, *Fotografika...*, s. 69n.

mostu i zacumowanymi przy nadbrzeżu statkami rzecznyymi (zob. [fot. nr 6](#)). W zdjęciu „Opłotków” ([fot. nr 9](#)) owa różnica ostrości ma charakter harmonijnego, postępującego płynnie w głąb obrazu, zacierania się jego szczegółów; w zdjęciu „Góry Zamkowej w Wilnie” ([fot. nr 10](#)) ukazuje się jeszcze wyraźniej ów efekt zacierania się szczegółów i wyrazistości (iluzoryczności) przedmiotów w kilku planach (płaszczyznach) świata przedstawionego. Wreszcie w portrecie „Dziewczęć” ([fot. nr 8](#)) owa gradacja ostrości obrazu występuje w dużym skrócie perspektywnym; skok ostrości następuje gwałtownie, na małej odległości – pomiędzy jednym (stosunkowo ostro zarysowanym) a drugim (ukazanym nieostro) ramieniem dziewczyny¹¹³.

Wspólnymi, dającymi się wyodrębnić w tych przykładach momentami, są dwa charakterystyczne elementy strukturalne omawianego zjawiska.

Pierwszym z nich jest k i e r u n k o w o ś ć owej gradacji miękkości. Wektor tej kierunkowości wyraźnie skierowany jest od najbliższego planu w głąb przedstawionego wycinka rzeczywistości. Oznacza to, że zwiększanie się miękkości konturu i waloru przedmiotów w obrazie wzmaga się tym bardziej, im bardziej oddalony jest ów przedmiot od „oka” aparatu fotograficznego. Konsekwentnie do tego plan pierwszy, najbliższy położony, powinien być najbardziej ostry z wszystkich planów danego obrazu – co w teorii tego kierunku strzeżone jest przez surową zasadę, niedopuszczającą absolutnie „niewyraźnego planu pierwszego przy wyraźniejszych dalszych”, jak również „(...) przesadnego rozpląnięcia ostatniego planu w kształcie smug zamiast linii, tudzież okrągłych plam zamiast punktów”¹¹⁴. W świetle credo fotografii malarskiej należałoby w miękkości obrazu – a nie w ostrości, jak w innych typach fotografii – doszukiwać się przejęcia funkcji akcentowania. Wydaje się jednak, iż w podobnych przypadkach w fotografii malarskiej mogą pełnić to zadanie co najmniej trzy elementy: zarówno miękkość obrazu (z racji normatywnego nadania jej tej funkcji w fotografii pseudoimpresjonistycznej), fakt umieszczenia tematu głównego w centrum estetycznym obrazu (co stanowi również „żelazną” zasadę w tym typie fotografii) oraz... komentarz słowny wprowadzany przez tytuł zdjęcia. Przykładem tego ostatniego jest właśnie zdjęcie „Góry Zamkowej w Wilnie” ([fot. nr 10](#)). Brak tytułu w tym przypadku spowodowałoby u perceptora tej fotografii niezdecydowanie – w świetle zasad akcentowania w fotografii malarskiej – w ocenie tematu głównego: czy jest nim zaakcentowana ostrością grupa drzew (pełniąc faktycznie w tym obrazie tylko rolę dopełnienia i punktu odniesienia dla jego dalszych mglistych planów), czy wyłaniająca się z mglistych oparów góra, czy sama mgła właśnie.

Drugi z elementów struktury wskazanych wyżej przykładów fotografii malarskiej odślania się w fakcie s t o p n i o w a n i a w a l o r ó w poszczególnych planów danego obrazu, w kierunku od najciemniejszego do najjaśniejszego – tj. w kierunku zgodnym z wyżej wspomnianą kierunkowością gradacji ostrości (resp. miękkości) obrazu przedmiotów przedstawionych. Jest to efekt właściwego wykorzystania przy fotografowaniu plastycznego oświetlenia oraz naturalnych zjawisk zmiennej przezroczystości powietrza, będącej skutkiem odległości (a więc grubości warstwy powietrza), mgieł, deszczowej pogody, zadymienia lub innych zjawisk naturalnych, zachodzących w fotografowanej rzeczywistości. W przypadku zdjęć atelierowych lub zbliżeń efekt ten mógł być uzyskiwany na drodze wykorzystywania zmiennej głębi ostrości obiektywu (wspomniana już sztuczna perspektywa powietrzna¹¹⁵). Owa techniczno-optyczna właściwość obiektywu wyzyskana

¹¹³ Portret ten jest przykładem sztucznie uzyskanej perspektywy powietrznej (według terminologii Bułhaka). Wykorzystano tu właściwość zmiennej głębi ostrości obiektywu, dla przytłumienia planu dalszego, pełniącemu funkcję tła, a wyeksponowania twarzy dziewczyny.

¹¹⁴ (J. Bułhak, *Fotografika...*, s. 70). Zasada ta jest z kolei konsekwencją podporządkowania kompozycji obrazu fotograficznego jednej z generalnych zasad fotografii malarskiej – zasady harmonii walorów oraz postulatowi plastyczności i realistyczności obrazu.

¹¹⁵ (Efekt stopniowania walorów jest szczególnie wyraźny np. w [fot. nr 6](#), [9](#) i [10](#); sztuczna perspektywa powietrzna w [fot. nr 7](#) i [8](#)). Jak się wydaje, stosowanie w tym wypadku terminu „perspektywa powietrzna” jest do przyjęcia raczej

została przez fotografików jako formalny środek wyrazu artystycznego, dający znaczne możliwości interpretacyjne obrazu fotograficznego i poszerzenie zestawu środków wyrazu fotografii malarskiej. Dzięki niej bowiem fotografik mógł akcentować jakiś przedmiot lub plan obrazu, poprzez ostre wyodrębnienie go na tle nieostrych dalszych planów, względnie usuwać zbędne szczegóły tła, poprzez rozmycie ich w nieostro ujętym planie obrazu. To zaś sprzyjało tak pożądaney w tym typie fotografii syntezy i dystansowało fotografika od zbyt analitycznego obrazowania rzeczywistości – czemu piktoraliści się tak przeciwstawiali (np. zwalczając zasady tzw. fotografii „naukowej”).

...PERSPEKTYWA
LINII
W OBRAZIE

Obok wspomnianego zjawiska perspektywy powietrznej, równie ważną rolę w fotografii malarskiej spełnia zjawisko *perspektywy linii* (tj. perspektywa geometryczno-rysunkowa). Pierwsza (perspektywa powietrzna) dotyczyła głównie gradacji walorów, druga dotyczy zaś układu linii w obrazie.

Układ ten zależy od wyboru przez fotografa właściwego *punktu widzenia*. Zasada ta opiera się bowiem na przekonaniu, że „dla danego motywu i artysty, w danym ujęciu punkt widzenia jest tylko jeden i każdy inny będzie fałszywy”¹¹⁶. Radykalność i normatywność tej zasady w konsekwencji zakłada, że nie są dopuszczalne żadne odstępstwa od obranego punktu widzenia, uznanego za optymalny w danym przypadku. Każda bowiem zmiana w tym aspekcie powodowałaby przemieszczanie się linii i planów danego wycinka rzeczywistości i przesunięcia w ich wzajemnych stosunkach przestrzennych i proporcjach. To natomiast byłoby wykroczeniem przeciwko owemu wcześniej obranemu optymalnemu punktowi widzenia – w konsekwencji zaś, zdaniem piktoralistów, obraz nie mógłby nic na tym zyskiwać estetycznie a jedynie tracić.

Drugim ważnym elementem oddziaływującym na perspektywę linii, jest tak mocno przez zwolenników fotografii malarskiej akcentowany dobór, właściwego pod względem długości ogniskowej, obiektywu aparatu fotograficznego. Wybór obiektywu szerokokątnego, normalnego lub długoogniskowego (ich zdaniem najwłaściwszego) jest bowiem decyzją o wyborze pomiędzy obrazem tematycznie rozproszonym i perspektywicznie przerysowanym, pomiędzy obrazem o równomiernych i monotonicznych proporcjach motywu i tła, albo wreszcie obrazem o zdecydowanie wyodrębnionym i zwartym motywie głównym (z jednoczesnym zachowaniem wewnętrznych, proporcji elementów składowych tego obrazu) (np. [fot. nr 7](#) i [11](#)).

Ze względu na to, że oba wspomniane elementy mają wpływ na właściwą perspektywę geometryczno-rysunkową obrazu, termin „perspektywa linii” nie dotyczy jedynie wyraźnie zawartych w obrazie linii, wyznaczonych przez układ jego składowych na płaszczyźnie zdjęcia. I tak np. w „[Opłotkach](#)” ([fot. nr 9](#)) konturowa liniowość poszczególnych elementów obrazu (koleiny, droga,

na zasadzie analogii, ze względu na zbyt duże dysproporcje pomiędzy obydwojma zjawiskami. Oczywiście, zjawisko sztucznej perspektywy powietrznej wydaje się być zgodne z naturą, fizjologią i psychologią spostrzegania przedmiotów blisko położonych w pewnym otoczeniu, jednakże gwałtowność przejścia zdaje się je wyraźnie różnić od łagodności gradacji walorów i konturów w naturalnej perspektywie powietrznej. Owa gwałtowność przejścia występuje bądź w postaci stosunkowo wyraźnej granicy ostrości, dzielącej obraz świata przedstawionego na część „ostrą” i część „nieostrą”, bądź w postaci występowania dużego stopnia gradacji ostrości w stosunkowo niewielkim przedziale „głębokości” (pomiędzy bliższymi i dalszymi planami obrazu) świata przedstawionego (jak ma to miejsce np. w zdjęciu „[Dziewczęć](#)” /[fot. nr 8](#)). Takie efekty są raczej obce w stosunku do naturalnej perspektywy powietrznej (nawet w przypadku wyjątkowo gęstego naturalnego czynnika zmiękczającego czy rozpraszającego światło i odsłaniane poprzez nie przedmioty). Gdy efekt naturalnej perspektywy powietrznej jest zjawiskiem *zastanym* w świecie fotografowanym a następnie tylko wydobytym, wyeksponowanym w obrazie i utrwalonym na zdjęciu dzięki zastosowaniu odpowiedniej techniki fotografowania, to sztuczna perspektywa powietrzna jest efektem *wywołanym* i niejako narzuconym przez fotografa, dzięki wykorzystaniu odpowiednich właściwości optycznych, obiektywu. Dodajmy, że zjawisko to – jako różnicowanie głębi ostrości – było artystycznym odkryciem piktoralistów. Fotografowie o tendencji „naukowej” (lat 1850-tych i 60-tych.) mieli za cel obraz całkowicie ostry we wszystkich planach. (Por.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 119). Nie stosowano zatem różnic w oddaniu ostrości planów obrazu na wzór psychologii widzenia przedmiotów o różnym stopniu oddalenia od siebie. Takie podejście fotografów hołdujących całkowitej ostrości obrazu dawało im przekonanie o ich całkowitym *obiektywizmie* w fotografowaniu natury – ten zaś był ich podstawowym (jeśli nie jedynym) credo.

¹¹⁶ J. Bułhak, *Fotografika...*, s. 67.

ścieżka, opłotki, linia zboża) wyznacza ową pozorną, postępującą w głąb obrazu zbieżność linii (zmierzającą, do pewnego pozornego punktu w nieskończoności), którą zwykle się określać mianem perspektywy. Dotyczy również ten termin linii pozornych¹¹⁷, dających się wykreślić pomiędzy poszczególnymi przedmiotami znajdującymi się w różnych planach obrazu. Linie te wyznaczone są przez (zmieniające się w zależności od użytej długości ogniskowej obiektywu) proporcje, zachodzące pomiędzy wielkością i odległością tych przedmiotów względem siebie. Np. w zdjęciu „Drezno” (fot. nr 6) o zjawisku tym stanowią stosunki pomiędzy długością przedstawionego fragmentu łodzi (znajdującej się na pierwszym planie) a szerokością wieży kościoła (widniejącej w głębi obrazu, na ostatnim z jego planów).

Odkryte przez piktoralistów a omówione wyżej typy perspektyw, weszły na stałe do języka wypowiedzi fotograficznej¹¹⁸.

ZASADY Inne elementy języka fotograficznego odkryte przez pseudoimpresjo-
 PLASTYCZNEGO nistów, które współkonstytuowały normatywną estetykę fotografii
 OPRACOWANIA malarskiej, związane były z dziedziną kompozycji i interpretacji ob-
 OBRAZU: razu fotograficznego¹¹⁹. Normatywny charakter tej estetyki posiadał
 jednocześnie swój praktyczny aspekt. Wyznaczał mianowicie szereg zasad odnoszących

¹¹⁷ W. Dederko nazywa tego typu linie łączące poszczególne elementy obrazu – l i n i a m i w y o b r a ż o n y m i . „Linie wyobrażone nie istnieją rzeczywiście. Są to linie powstające, w wyobraźni przez połączenie poszczególnych niewielkich plam obrazu. Zasadniczo linia wyobrażona może być” już wyznaczona przez trzy plamy obrazu. Dwie plamy nie wyznaczają linii wyobrażonej» jak to się dzieje w wypadku linii geometrycznej”. (Zob.: W. Dederko, *Elementy kompozycji fotograficznej*, Warszawa 1960, s. 58n.)

¹¹⁸ Porównajmy: James J. Gibson (w książce: *The Perception of the Visual World*, Boston 1950) wyróżnia 13 rodzajów perspektyw, klasyfikując je w trzech grupach; A. – perspektywa stacjonarna; B. – perspektywa paralaksy; C. – perspektywa niezależna od pozycji i ruchu osoby patrzącej. Omówione wyżej typy perspektyw znajdują swoje odpowiedniki w klasyfikacji Gibsona.

Wyróżniona u Bułhaka perspektywa powietrzna naturalna i sztuczna wliczone są tu do grupy C., przy czym w odróżnieniu od Bułhaka perspektywa powietrzna sztuczna (wiązana z omawianym efektem głębi ostrości) nosi tu nazwę p e r s p e k t y w y z a m a z a n e j . Gibson obrazuje ją doświadczeniem oglądania przedmiotów tuż przed oczami: skupiając wzrok na przedmiocie widzimy go ostro, tło zaś jako zamazane. Przedmioty, które się w nim znajdują, nie są widziane tak wyraźnie, jak ten na którym skupiamy spojrzenie. P e r s p e k t y w ę p o w i e t r z n ą Gibson dodatkowo charakteryzuje stwierdzeniem, że poczucie dali w tej perspektywie wywodzi się z pewnej mglistości atmosfery i drobnych zmian intensywności koloru obserwowanych przedmiotów. Zmienność tych czynników sprawia, że osoba niezaadaptowana do danej perspektywy może popełniać znaczne błędy w ocenie odległości. „Nadzwyczajna przejrzystość suchego powietrza na dużych wysokościach zmienia perspektywę, stwarzając wrażenie, że odległe przedmioty znajdują się o całe kilometry bliżej, niż są w istocie”.

Trzeci rodzaj perspektywy, tj. omawiana ostatnio perspektywa linii, jest przez Gibsona – pod nazwą p e r s p e k t y w y l i n i o w e j – zakwalifikowana do perspektywy stacjonarnej. Określa ona zjawiska pozorne „zbiegania się” linii równoległych (jak np. torów kolejowych) w jednym punkcie na horyzoncie. Na zjawisku tej perspektywy bazowała owocnie sztuka renesansu. Porównując zakres zjawisk podciąganych przez Bułhaka pod ten rodzaj perspektywy (np. proporcjonalności odwzorowania przez obiektyw konturów i odległości przedmiotów w różnych planach świata przedstawionego, która to proporcjonalność miała zależeć od właściwie dobranego obiektywu aparatu fotograficznego) zauważamy, że Gibson odróżnia je innym rodzajem perspektywy – a mianowicie mianem p e r s p e k t y w y r o z m i a r u . Określa ona zjawisko stopniowego zmniejszania się przedmiotów w miarę powiększania się dystansu pomiędzy nimi a obserwatorem (za: E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1976, s. 266-271); o dalszych rodzajach perspektyw wyróżnionych przez Gibsona zob. bliżej w [aneksie](#) powyższej publikacji. Tu wymieńmy tylko nazwy ich pełnego zestawu: w ramach perspektywy stacjonarnej (A). – perspektywa faktury, perspektywa rozmiaru, perspektywa liniowa; w ramach perspektywy paralaksy (B). – perspektywa lornetkowa i perspektywa ruchu; w ramach perspektywy niezależnej od pozycji i ruchu osoby patrzącej (C). – perspektywa powietrzna, perspektywa zamazana, relatywna górna lokacja w polu widzenia, zmiana faktury, zmiany w rozdwojeniu obrazów, zmiany w szybkości ruchu, kompletność, czyli ciągłość zarysu oraz związek pomiędzy światłem a kształtem. Wiele z tych rodzajów perspektyw można zaobserwować również w fotograficznym obrazie.

¹¹⁹ Te etapy stanowią według Bułhaka istotę procesu tworzenia dzieła fotografii. (Por.: J. Bułhak, *Fotografia...*, s. 53-55).

się do etapu kompozycji oraz etapu interpretacji (w fazie obróbki odbitki fotograficznej), które stanowiły swoiste przepisy wyznaczające reguły artystycznego tworzenia w tym nurcie.

Nowymi elementami języka fotograficznego, wiążącymi się z dziedziną kompozycji, były: jedność i wyłącność motywu, harmonia walorów i światłocienia, równowaga linii i plam w obrazie. Odpowiednio ze sferą interpretacji wiązał się element akcentowania jednych momentów w obrazie fotograficznym, a przytłumiania innych.

...JEDNOŚĆ Jedność i wyłącność motywu stanowi jeden z najistotniejszych elementów kompozycji w tym typie fotografii. U podstaw I WYŁĄCZNOŚĆ tego pojęcia, będącego zarazem praktyczną zasadą tworzenia w MOTYWU fotografii malarskiej, leżała idea syntezy obrazu, zapożyczona od – KOMPOZYCJA estetyk rządzących malarstwem i grafiką¹²⁰. Synteza taka domaga się RYSUNKOWA od kompozycji skoncentrowania uwagi perceptora obrazu fotograficznego na pojedynczym motywie (resp. temacie).

Wyodrębnienie i wyeksponowanie w obrazie jedyne go motywu (tematu) dokonuje się za pomocą takich środków techniczno-artystycznych, jak: wyraźne podzielenie obrazu na przedmiot główny i tło, podkreślenie tematu rozkładem kontrastów i grą walorów, właściwe skierowanie linii prowadzących uwagę perceptora ku centrum estetycznemu obrazu, umieszczenie głównego przedmiotu w jednym z czterech „punktów mocnych” obrazu, czy wyeliminowanie z obrazu przedmiotów, które mogłyby „konkurować” z tematem. Przykładem posłużenia się takimi zabiegami kompozycyjnymi jest zdjęcie „[The splendid isolation](#)” (fot. nr 11) czy „[Zaułek Wileński](#)” (fot. nr 5). W tym pierwszym motywie jest kwiat nenufara umieszczony w jednym z centrów (punktów) estetycznych obrazu. W tym drugim zaś jasna płaszczyzna łuku bramy z zarysem samotnej postaci ludzkiej¹²¹ (pełniące j tu rolę sztafażu¹²²). Asymetryczne umieszczenie kwiatu nenufara w jednym z centrów estetycznych nadaje mu główną i wyjątkową pozycję w obrazie¹²³. Duży kontrast pomiędzy walorami kwiatu a walorami tła (tj. zdecydowanie jasna plama kwiatu na tle ciemnych plam liści i wody) dodatkowo akcentuje tę pozycję i podkreśla jego tematyczną wyłącność w obrazie. W przeciwieństwie do powyższego zabiegu, funkcję tę spełniają linie prowadzące (występujące w ramach perspektywy liniowej), które prowadzą uwagę perceptora w głąb obrazu w stronę punktu silnego („centru estetycznego”) i potęgują koncentrację na nim, podkreślając motyw w nim umieszczony i przyczyniając się do jego zasadniczego wyeksponowania. Z kolei linie ulicy „[Zaułka Wileńskiego](#)” i rozmieszczonych po obu stronach kamienic „prowadzą” uwagę ku muirowi kamieniczki zamykającej przestrzeń ulicy, ku łukowi tunelu i obrysowanej nim jasnej płaszczyzny z zarysem samotnej postaci ludzkiej. Akcent ów podkreśla motyw i ukierunkowuje interpretację ku wrażeniu tajemniczości postaci w kontekście pustej ulicy, albo ku wrażeniu senności ulicy skąpanej w blasku południowego słońca.

¹²⁰ „Jedynym prawem artystycznym, bezwzględnie obowiązującym, jest prawo syntezy”. (W. Dederko, *Elementy...*, s. 115).

¹²¹ Kojarzy się ta fotografia z obrazem Giorgia de Chirico pt. „Tajemnica i melancholia ulicy”.

¹²² „Sztafaż – jedna lub kilka postaci ludzkich (mogą być również zwierzęta), pełniących w kompozycji obrazu rolę uzupełniającą, ożywiająca; przedstawione są one głównie na średnich planach w tak zwanych mocnych punktach obrazu”. (H. Latoś, *1000 słów...*, s. 270). Rola sztafażu w przypadku zdjęć mających za temat przedmioty skąpane w naturalnej mglistości powietrza jest nieodzowna dla ukazania kontrastu ostrości jako punktu odniesienia. Chroni on także obrazy od zarzutu nieostrości lub mdłej płaskości walorów i płytkości obrazu w planach.

¹²³ Umieszczenie motywu w punkcie geometrycznym obrazu jest w tym typie fotografii dozwolone jedynie wyjątkowo w przypadku portretu, w którym twarz jest zazwyczaj elementem zapełniającym znaczną część obrazu.

...HARMONIA
WALORÓW
I ŚWIATŁOCIENIA
– KOMPOZYCJA
MALARSKA

O ile poprzedni element języka piktoralistów dotyczył kompozycji rysunkowej obrazu, o tyle *h a r m o n i a w a l o r ó w*¹²⁴ i *ś w i a t ł o c i e n i a*¹²⁵ należy do płaszczyzny kompozycji malarskiej. Poprzez umiejętne operowanie walorami¹²⁶ (jako bezkolorowymi odpowiednikami tonu barwnego), przez ich zachowanie i stopniowanie – motyw zyskuje na plastyczności i realistyczności¹²⁷. Z kolei harmonijny rozkład światłocienia na przedmiocie pełniej oddaje jego bryłowość oraz współtworzy iluzję obcowania z rzeczywistością, której obraz przedstawia dana fotografia.

Obydwa, te elementy – szczególnie walentne plastycznie – wzbogacają repertuar środków wyrazu fotografii malarskiej w aspekcie sprawności oddawania trójwymiarowości i faktury przedmiotu na dwuwymiarowej płaszczyźnie wizualnej wypowiedzi fotograficznej. Np. w portrecie „[Dziewczęć](#)” (fot. nr 8) główną funkcję w odsłanianiu bryłowości przedmiotu (twarzy dziewczyny) pełni harmonijne stopniowanie natężenia jasności światła¹²⁸. Jak się wydaje, ta metoda stopniowania światła jest typowa w nurcie fotografii malarskiej dla oddania obrazu brył naturalnych i żywych. Inaczej jest w „[Zaułku Wileńskim](#)” (fot. nr 5). Mamy tu do czynienia z układem brył o charakterze bardziej zgeometryzowanym i odpowiednio z metodą obrazowania za pomocą kontrastu wspomnianych elementów¹²⁹. Zasada harmonii walorów i światłocienia jest ponadto szczególnie wrażliwa na wizualną obecność szczegółów i zróżnicowania walorów przedmiotów nawet w najbardziej jasnym świetle lub w najgłębszym cieniu¹³⁰. Doskonale pod tym względem realizuje tę zasadę przykład „[The splendid isolation](#)” (fot. nr 11) (a także: „[Opłotki](#)”, „[Drezno](#)”, „[Dziewczęć](#)” czy „[Góra zamkowa w Wilnie](#)” – fot. nr 9, 6, 8, 10). Rzeczywista nieskazitelna biel nenufaru nie jest oddana w tej fotografii bez zróżnicowań walorów bieli. Może się wydawać paradoksem, że czystość bieli kwiatu zostaje oddana w obrazie także dzięki walorom szarości, które nie tylko nie osłabiają wrażenia białości, ale znacznie potęgują wartość bieli (szczególnie uwydatniającej się tu w kontekście płaszczyzn ciemnych wokół kwiatu).

¹²⁴ Dederko mówi tu odpowiednio o tonalności przedmiotu i tonalności obrazu tego przedmiotu – nie wprowadza zatem bułhakowskiego rozróżnienia na ton (przynależny barwie przedmiotu) oraz walor (będący równoważnikiem czarno-białym owej barwy przedmiotu w jego fotograficznym obrazie). (W. Dederko, *Oświelenie w fotografii*, Warszawa 1969, s. 32).

¹²⁵ Dederko mówi w tym przypadku o tonalności świetlnej (lub tak jak Bułhak – o światłocieniu). Układ tonów zależny od materii przedmiotu nazywa odpowiednio tonalnością własną. (Por.: W. Dederko, *Oświelenie...*, s. 32n.)

¹²⁶ Jak wiadomo, ówczesna fotografia nie dysponowała jeszcze takimi materiałami światłoczułymi, które pozwalały na prawidłowe przekładanie wszystkich barw fotografowanego świata widzialnego na walory czarno-białego obrazu fotograficznego o odpowiednim dla każdej barwy natężeniu jasności. Do czasów fotografii malarskiej ani chemia, ani technika fotografii nie umiały się z tą wadą w pełni uporać. Dopiero pseudoimpresjoniści zaproponowali na to skuteczne rozwiązanie: za pomocą odpowiednich szkiełek barwnych (filtrów) filtrowali te barwy, nadając poprzez wzmocnienie lub osłabienie jasności odpowiedniej, zbliżonej jak najbardziej do kolorystycznych relacji świata realnego, wartości tonalnej.

¹²⁷ Por.: J. Bułhak, *Fotografia...*, s. 12n.

¹²⁸ Różnica pomiędzy jasnością i czernią najsilniej bowiem grupuje i przeciwstawia przedmioty lub ich elementy, tworząc wrażenie odległości (głębi) pomiędzy nimi – rozjaśnienie „wysuwa” powierzchnie do przodu, zaczernienie „cofa” ją do tyłu. (Por. rozważania R. Araheima, *Sztuka...*, ss. 90n., 238n., 313-323).

¹²⁹ Dodajmy, że w obrazie fotograficznym nie muszą występować wymienione wyżej rodzaje zróżnicowań rozkładu światła jako wyłączne i autonomicznie jedyne – co jest przecież oczywiste, zależy bowiem od rodzajów przedmiotów wchodzących w skład fotografowanego wycinka rzeczywistości wszak „dzieła” natury często sąsiadują z dziełami człowieka. Nie znaczy to jednak, aby trudno było podać przykład zdjęcia zawierającego wyłącznie jeden z rodzajów wspomnianych przedmiotów (resp. prawideł).

¹³⁰ Szczególnym „przestępstwem” tutaj, w tej koncepcji fotografii, jest „niedopracowanie” przejrzystości światła oraz „przepracowanie” głębi cieni. Jest to uzasadnione tym, że w naturalnej percepcji nawet najjaśniejsze światło (o ile nie oślepie) oraz najgłębszy cień ukazują zróżnicowania w swym rozkładzie na przedmiocie; nie może zatem natężenie jasności najjaśniejszego przedmiotu w obrazie równać się „bieli papierowej”, zaś gęstość najgłębszego cienia – „smolistej czerni”. (Zob. jako pozytywny wobec tych postulatów przykład – „[Opłotki](#)” /fot. nr 9/).

Można powiedzieć: stopień intensywności bieli jest wyznaczany większym lub mniejszym brakiem szarości.

...RÓWNOWAGA
KOMPOZYCYJNA
OBRAZU

Element równowagi kompozycyjnej jest składową języka fotograficznego, posiadającą w stosunku do poprzednich charakter syntetyczny. Stanowi on o wzajemnych proporcjach w obrazie momentów liniowych i malarskich względem siebie oraz o dominacji (resp. podporządkowaniu) jednego momentu nad drugim w danym obrazie. Zależnie bowiem od tematu konkretnego zdjęcia raz dominować będzie układ i harmonia linii (np. w zdjęciach architektury – por. [fot. nr 66](#)), innym razem na „pierwszy plan” wysuwać się będzie układ i proporcja plam o zróżnicowanych walorach (np. w zdjęciach pejzażowych – por. [fot. nr 10](#))¹³¹.

Wbrew obiegowemu skojarzeniu równowaga kompozycyjna jest obca wszelkiej symetrii i monotonii wyrazu. Równowagę kompozycji uzyskuje się poprzez celowy, asymetryczny układ ich elementów. Wszelka symetria – według piktoralistów – jest w fotografii estetycznie jałowa, płaska i nieuzasadniona¹³².

Dobrym przykładem takiej harmonii kompozycji liniowej jest zdjęcie „Zaułek Wiłeński”, „The splendid isolation” czy „Opłotki” ([fot. nr 5, 11 i 9](#)). W tym ostatnim estetycznie celowym było, aby linia opłotków z jednej strony polnej drogi nie była odwzorowana taką samą linią opłotków z jej drugiej strony. Dodatkowe wykorzystanie łagodnego łuku zakrętu drogi pozwoliło uzyskać w tym zdjęciu „harmonijną dysproporcję” w długości i rozkładzie tych linii.

Przykładem równowagi kompozycyjnej plam jest zdjęcie „Dziewczęć” ([fot. nr 8](#)). W celu uzyskania wyrazu delikatności, miękkości, łagodności, które charakteryzują dziewczęcą urodę, zaakcentowano elementy malarskie obrazu. Płynny rozkład cieni, subtelna gra walorów czy przytłumione skonstrastowanie tła wobec modelu – odgrywają w tym zdjęciu o wiele większą rolę niż elementy podpadające pod kompozycję liniową¹³³.

ZASADY
ETAPU
INTERPRETACJI
FOTOGRAFII
MALARSKIEJ:

Drugim etapem procesu twórczego według piktoralistów jest etap interpretacji artystycznej. Jego podstawowym założeniem jest dążność piktoralistów do twórczego przetwarzania „materiału” fotograficznego, jaki narzuca odwzorowywana rzeczywistość oraz nadania wypowiedzi fotograficznej charakteru osobistej i artystycznej wizji¹³⁴. „Interpretacja polega zatem – pisze Bułhak – na całkowitem opanowaniu walorów obrazu

¹³¹ Dodajmy, że w przypadku pewnych przedmiotów o kształtach wąskich i wydłużonych (np. gałęzie drzew, szyny kolejowe itp.) nie można określić dokładnej granicy pomiędzy linią a plamą. Traktuje się je zazwyczaj w takim wypadku komplementarnie.

¹³² „Celowa symetryczność jest dopuszczalna tylko w kompozycji dekoracyjnej, wzorowanej na architekturze, gdzie ścisła symetria portalu, obramienia, kolumnady, fasady itp. kształtów geometrycznych jest warunkiem nieodłącznym samego zjawiska” (J. Bułhak, *Fotografia...*, s. 59).

¹³³ Powyższe omówienie głównych momentów kompozycji w fotografii malarskiej porównaj merytorycznie z: J. Bułhak, *Fotografia...*, rozdz. VI: *Kompozycja obrazu fotograficznego*, s. 53-60. Zobacz także pod tym kątem publikacje: J. Sunderland, *Estetyka fotografii krajobrazu*, Warszawa 1963 lub A. Niklitschek, *Estetyka linii*, w: „Fotograf Polski” 11 (1926), nr 8, s. 150-154.

¹³⁴ Oczywiście także w tego typu fotografii istnieją wyraźne granice owej interpretacji, których nie da się przekroczyć bez naruszenia ontycznej autonomii obrazu (np. zbyt daleko idący retusz). Przykładem przekraczania tych granic są na polskim terenie prace Mariana i Witolda Dederków, powstałe z połączenia fotografii (techniki gumowej) z rysunkiem. Jednakże z powodu tego, że „fotony” (jak je nazywali ich autorzy) znacznie wykraczają poza sam proces fotograficznego tworzenia obrazu – oraz naruszają zawartość treściową i formalną tego obrazu – trudno je zaliczać jeszcze do dziedziny fotografii. Dotyczą one raczej zagadnienia wykorzystywania fotografii w rysunku i z tej raczej perspektywy winny być rozpatrywane. Wytwory tej techniki – jak pisze Sunderland – „należą (...) do obu dziedzin, zarówno fotografii, jak i rysunku – i do żadnej wyłącznie” (por.: J. Sunderland, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979, s. 201-204).

i ukazaniu ich nie w tym natężeniu jakie daje przyroda, soczewka, negatyw i papier fotograficzny, tylko w takim natężeniu i w takim wzajemnym stosunku jasności i ciemności (...), jakiego wymaga artysta w tem celu, ażeby obraz jego wyraził to, co on wyrazić pragnie”¹³⁵.

Najważniejszymi elementami języka fotograficznego na tym etapie są komplementarne względem siebie estetyczne¹³⁶ momenty a k c e n t o w a n i a oraz p r z y t ł u m i e n i a .

...ZASADA
AKCENTOWANIA

A k c e n t w wypowiedzi fotograficznej sprawia, że przedmioty nim opatrzone nabierają znaczenia pierwszoplanowego wśród innych, zdawałoby się równorzędnych znaczeniowo, przedmiotów zawartości obrazu. Pełni on funkcję organizowania znaczeniowo surowego tworzy via (zarejestrowanego przez obiektyw aparatu) i wyznacza nowe relacje między poszczególnymi elementami obrazu.

Akcentowanie w fotografii malarskiej jest szczególnie związane z wykorzystaniem tzw. technik szlachetnych (np. olej, bromolej, guma, przetłok olejowy). Polega ono najczęściej na skracaniu lub wydłużaniu gamy walorów, transformacji obrazu w pewnym wybranym „przekroju walorowym”; może też zasażać się na nakładaniu na obraz – obcej wobec świata przedstawionego – barwy interpretującej temat (złocenie, sepiowanie, platynowanie odbitek itp.) albo na – typowym dla tego typu podejścia – uzyskiwaniu efektu plastyczności, „trójwymiarowości” faktury odbitki fotograficznej¹³⁷. Przykładem ilustrującym tego typu zabiegi uszlachetniające jest „Zaułek Wileński” (rozjaśnienia motywu, fakturowość farby i podłoża) – w zamieszczonej reprodukcji fotograficznej (fot. nr 5) ukazuje on oczywiście tylko pewną namiastkę tych jakości estetycznych. Używano także niekiedy zabiegów eksperymentatorskich, ingerując nawet w wymiar rysunkowo-konturowy przedmiotu fotografii (np. modyfikowanie czy dorysowywanie konturów).

Najbardziej istotnym estetycznie rezultatem tych wszystkich zabiegów był efekt „upodobnienia się” fotografii do środków wyrazu dzieł malarstwa i grafiki. Te ostatnie zaś stanowiły wzór estetycznych rozwiązań fotografii piktoralnej¹³⁸.

¹³⁵ J. Bułhak, *Fotografika...*, s. 65.

¹³⁶ Należy zwrócić uwagę, iż – pomimo pozornie odległego związku z czysto estetyczną płaszczyzną fotografii – na jej jakość estetyczną wpływają również elementy techniczne. Jest bowiem przywilejem fotografii i wpływa niejako z jej natury wykorzystywanie tych środków, jako że zabiegi techniczne mogą i faktycznie wpływają na ostateczny wyraz artystyczny odbitki fotograficznej. Należą do tych zabiegów np. naświetlenie negatywu, jego wywołanie, opracowanie graficzne pozytywowe itp. Procesy te – zależnie od doboru zmiennych parametrów – mogą w rezultacie dawać różne efekty plastyczne, które świadomy tego fotograf może wykorzystywać do swoich celów artystycznych.

¹³⁷ Fakturowość odbitki w fotografii malarskiej jest związana ze stosowaniem tzw. technik szlachetnych. Przy pomocy tych technik przenoszono obraz fotograficzny na dowolne podłoże papierowe (np. na papier stosowany w rysunku i grafice) za pośrednictwem światłoczułej emulsji na podłożu gumy arabskiej (po odpowiednim wywołaniu odtwarzającej „wypukły” obraz) oraz jedno- lub wielobarwnej farby drukarskiej. Ia drodze takich zabiegów uzyskiwano z jednej strony obraz na „szlachetnym” podłożu papieru rysunkowego (liczyła się tu jego chropowata faktura, matowość, format itp.) naniesiony przy pomocy farby drukarskiej – a więc efekt w miarę możliwości jak najbardziej zbliżony do plastyki dzieł graficznych; z drugiej zaś strony unikano w ten sposób niepożądaną fakturę gładkiej, błyszczącej powierzchni („zimnej” – jak mówiono) papieru fotograficznego. Stąd termin „fakturowość odbitki fotograficznej” jest ściśle związany z fakturowością materialnego podłoża i jako taka różni się zasadniczo od pojęcia „fakturowości przedmiotu zawartości obrazu”, występującej np. w „nowej fotografii przedmiotu”, która to fakturowość jest zróżnicowana odprzedmiotowo.

¹³⁸ Bułhak pisał: „Fotografik i grafik są dzisiaj w jednakowym stosunku do natury i mają cel wspólny: interpretować naturę w sposób osobisty i oryginalny. Im więcej zaciera się różnica środków osiągnięcia tego celu, tym bardziej muszą się upodabniać wyniki końcowe”; i dalej: „zapożyczenie to będzie tym większe, im bardziej wykształcenie i sposób widzenia fotografa zbliża się do umiejętności akwaforzysty, litografa czy rysownika”. I konkluduje: „Sztuczna i niezyciowa jest tedy argumentacja, iż technika zapożyczająca od innej jej efekty, materię lub sposoby, traci swą wartość artystyczną niezależnie od wyników, osiągniętych przez to zapożyczenie. Schlebia ona tylko naukowej manii klasyfikowania spraw sztuki po osobnych szufladach. Ale nauka ma tu niewiele do powiedzenia, gdyż sztuka kieruje się zasadą wprost przeciwną: «środki są obojętne, ważnym jest tylko wynik ostateczny»” (zob.: J. Bułhak, *Estetyka światła. [Zasady fotografii]*, Wilno 1936, s. 112).

...ZASADA PRZYTLUMIANIA Moment przytłumienia, jak się wydaje, posiada nie tylko charakter komplementarny wobec momentu akcentowania, ale stanowi pozytywny element języka fotografii malarskiej. Dowodzi tego fakt, że przytłumienie nie jest tylko prostym skutkiem akcentowania, ale dokonuje się także przez zabiegi retuszu, zubożniania walorów, usuwania nadmiaru szczegółów itp. Przytłumienie oddziałuje na wymowę obrazu z jednej strony przez to, że usuwając część szczegółów oraz przedmiotów drugorzędnych na drugi plan obrazowania – podkreśla i wyakcentowuje inne elementy i przedmioty tego obrazu; z drugiej strony zaś samo akcentowanie współgra już i potęguje efekt przytłumienia faktem wyeksponowania jednych elementów na rzecz drugich, tłumionych.

...FAKTUROWOŚĆ ODBITKI FOTOGRAFICZNEJ Bezpośrednią konsekwencją zastosowania wspomnianych technik szlachetnych w fotografii malarskiej było wypracowanie jeszcze jednego elementu języka, właściwego dla tego typu fotografii. Jest nim – wspomniana już wyżej – fakturowość odbitki fotograficznej. Pełni ona rolę modyfikującego pośrednika pomiędzy odbitką fotograficzną a światem przedstawionym w obrazie. Za pomocą czysto zewnętrznych zabiegów technicznych (np. guma, bromolej) dokonywanych na odbitce, przetwarza się wytwór powstały na podłożu światłoczułej emulsji w rodzaj surogatu malowidła lub egzemplarza dzieła graficznego.

W „Zaułku Wileńskim” (fot. nr 5) ową fakturowość stanowi swoista chropowatość, „przenoszona” niejako w sposób równomierny na płaszczyznę bruku, ścian starych kamienic; chropowatość ta szczególnie uwidacznia się w cieniach lub ciemnych partiach obrazu.

PODSUMOWANIE – FUNKCJA ARTYSTYCZNOŚCI FOTOGRAFII MALARSKIEJ Fotografia malarska¹³⁹ (podobnie jak inne typy fotografii) charakteryzuje się szeregiem funkcji, które mogą służyć jako różne perspektywy badawcze tego rodzaju fotografii. Wymienić tu można takie funkcje, jak: funkcja „techniczna” – ujawniająca się w doskonaleniu i odkrywaniu technicznych podstaw fotograficznych środków wyrazu (w przypadku fotografii dokumentarnej można tu odpowiednio mówić o faktycznej funkcji technicznej, wyrażające się w stosowaniu fotografii do celów naukowo-technicznych – czego zarówno praktyka jak i program fotografii malarskiej nie zawierał); funkcja społeczna – stanowiąca podstawę kształtowania się poczucia piękna ojczystego kraju i tożsamości narodowej danego społeczeństwa; funkcja dokumentarna – wyrażająca się w swoistej rejestracji i przekazie przedstawionych w obrazie fotograficznym zdarzeń lub przedmiotów.

Jednak główną, funkcją, która – jak się wydaje – określa dziedzinę fotografii malarskiej – jest funkcja artystyczności¹⁴⁰ obrazu fotograficznego. Zależy ona od

¹³⁹ W typie fotografii malarskiej należy zwrócić także uwagę na jej przypadki graniczne. Jak się wydaje, zaliczyć tu należy przynajmniej jeden taki przypadek: „prostą” reprodukcję dzieła sztuki malarskiej, zbliżonego w swym realizmie i sposobie obrazowania do obrazu fotograficznego wykonanego w konwencji fotografii malarskiej. Podobne przypadki dadzą się (odpowiednio) wyróżnić w innych typach fotografii. Ze względu na to, że przypadki te nie stanowią podstawowego materiału ilustracyjnego dla właściwej analizy ejdetycznej oraz że wskazanie na nie pozwala ostatecznie wyostrzyć naszą charakterystykę poszczególnych typów fotografii – przedstawimy je sumująco w ostatnim punkcie tego rozdziału.

¹⁴⁰ Poprzez „artystyczność” fotografii nie należy rozumieć jednego z typów fotografii (na wzór odrzuconego przez Garzteckiego podziału fotografii na fotografię artystyczną i fotografię użytkową); także nie funkcjonuje on tu w ten sposób, jak proponuje go używać Garztecki (na określenie wymaganego od każdej odbitki fotograficznej niezbędnego minimum technicznej jakości skopiowania obrazu). „Artystyczność” oznacza w przypadku tej pracy jedynie jedno „oblicze” (główne w przypadku fotografii malarskiej) z możliwych do wyodrębnienia w fotografii. Wyodrębnienie tego czy innego z wielorakich oblicz fotografii zależy od intencji percypującego obraz podmiotu: podmiot ów może wszak nastawić się bądź na odbiór

panującego w danym okresie czasowym kanonu malarstwa artystycznego, od swoistego ducha artystycznego. Fotografia malarska, usiłując dostosować się do tego kanonu i zmieścić w jego ramach swoje specyfikum, podporządkowała się siłą rzeczy regułom i zasadom tego modelu artystycznego. Dawało to w rezultacie takie cechy charakterystyczne dla tej fotografii, jak: wyważoną statyczną kompozycję, subtelność gamy walorów, płynność i miękkość rysunku, skoncentrowanie na motywie, przeważanie w warstwie emocjonalnej zdjęcia jakości spokoju, piękna, równowagi, melancholii, sentymentalności („fotografowanie sercem”) itp. Były to cechy i jakości pochodne od kryteriów wartościowania malarskiego, jednak w adaptacji fotograficznej uzyskiwały one nowy i częściowo samodzielny wymiar i charakter estetyczny¹⁴¹.

strony estetycznej, bądź na odbiór (również funkcjonującej w fotografii malarskiej) strony dokumentalnej zawartości obrazu fotograficznego.

¹⁴¹ Zbieżną poniekąd z wyróżnionymi powyżej etapami artystycznego doskonalenia fotografii malarskiej jest klasyfikacja tego nurtu fotograficznego, zaproponowana przez H. Gernsheima (*Creative...*, s. 145-147). Autor ten, posługując się kryterium rodzaju używanych przez fotografów środków artystycznego wyrazu oraz stopnia artystycznej ingerencji w zawartość „lustrzanego odbicia rzeczywistości” w obrazie fotograficznym – wyróżnia trzy kategorie sposobów plastycznego organizowania zawartości obrazu.

Pierwszą grupę (stosunkowo nieliczną) „stanowili puryści w pełnym tego słowa znaczeniu. Nasycała ich zwykle przedmioty – krajobrazy, architekturę, portrety, sceny codzienne – artystyczną jakością bazującą jedynie na interpretacji zmysłów, odrzucając fizyczne oddziaływanie na negatyw bądź pozytyw”. Grupa ta odpowiada w głównych zarysach twórczości wspomnianych powyżej prekursorów fotografii malarskiej (s. 36n. niniejszej pracy).

Drugą grupę stanowili ci z piktoralistów, którzy „dążyli do impresjonistycznych rezultatów poprzez same optyczne efekty” (miękkość obrazu, perspektywa powietrzna, zastosowanie zmiennej głębi ostrości itp.). Ten stopień ingerencji artystycznej nie naruszał jeszcze autonomii i realistycznej integralności przedmiotu. W pewnym stopniu grupa ta odpowiadałaby twórczości tych piktoralistów, którzy poprzez przedstawianie jedynie na etapie omówionym przez Bułhaka jako etap kompozycji.

Trzecią grupę stanowiła większość, która akcentowała podobieństwo przedmiotu (ale nie konieczność jako „lustrzaną identyczność”), dopuszczając jednak możliwość modyfikacji jego negatywowego obrazu w procesie uzyskiwania pozytywowej odbitki. Grupa ta operowała w pełni efektami technik szlachetnych i odpowiadała omówionemu wyżej etapowi interpretacji pozytywowej obrazu.

2.2. FOTOGRAFIA DOKUMENTARNA

UWARUNKOWANIA ROZWOJU FOTOGRAFII DOKUMENTARNEJ Obok dominującego nurtu fotografii malarskiej rozwijał się równoległe (choć wtedy jeszcze nie zaakceptowany artystycznie w pełni) nurt fotografii dokumentarnej¹⁴². Na ten stan zasadniczej dwunurtowości rozwoju fotografiiłożył się szereg różnorodnych przyczyn i uwarunkowań. Okoliczności te można uporządkować w postać dwóch grup czynników oddziaływujących na rozdzielenie zasygnalizowanych powyżej nurtów. Pierwsza, to grupa uwarunkowań technicznych; drugą grupę stanowiły czynniki artystyczne, zaistniałe na skutek rozwoju i przemian w sztuce.

UWARUNKOWANIA TECHNICZNE Na uwarunkowania technicznełożył się w głównej mierze znaczny postęp w dziedzinie techniki i chemii fotograficznej. Fotografia dokumentarna w początkach swojego rozwoju była tworzona na uboczu, w cieniu „szanowanej i obdarowywanej medalami” – jak pisze Czartoryska – fotografii malarskiej. Stanowiła ona wówczas swoisty rejestr zdarzeń społecznych: wojen, katastrof, wypadków, wypraw podróźniczych i sportowych wyczynów, budowy nowych miast, kolei, pierwszych lotów balonem, wyścigów samochodowych itp. Uprawiana była często anonimowo, prywatnie, bez szerszego oddźwięku i oddziaływania społecznego, który miała jej nadać dopiero prasa z chwilą odkrycia możliwości jej reprodukcji technikami poligraficznymi (już w ostatnim 30-leciu XIX w.!).

Pierwsze poważne upowszechnienie społeczne fotografii nastąpiło wskutek wprowadzenia na rynek w 1925 r. taniego i wygodnego w użyciu małoobrazkowego aparatu fotograficznego „Leica”. Fakt ten spowodował szerokie spopularyzowanie fotografii oraz gwałtowny rozwój fotografii amatorskiej. Nastawiona głównie na utrwalanie „ku pamięci” zdarzeń życia osobistego, spełniała jednocześnie rolę „archiwisty” klimatu epoki, odkrywając mimochodem dokumentarne funkcje fotografii jako takiej.

Również środowiska naukowe oraz inne, zainteresowane zawodowo jej służebną, rolą (np. przyrodników lub wojskowych), stawały się jej pierwszymi interesownymi mecenasami. Bieżące potrzeby tych środowisk w zakresie możliwości rejestracyjnych fotografii dokumentarnej postulowały i ukierunkowały siłą rzeczy także rozwój i usprawnienie jej arsenału technicznego i fotochemicznego¹⁴³.

W zakresie usprawnień technicznych zdążano do poszerzenia możliwości penetracyjnych aparatu fotograficznego odnośnie do rzeczywistości trudno dostępnej lub niedostępnej ludzkiemu oku (jak np. świat zdjęć mikroskopowych, makroskopowych, rentgenowskich i w promieniach podczerwonych). Usprawnienia, te wiązały się z powiększeniem jasności i zestawu obiektywów, rozbudową osprzętu pomocniczego aparatu fotograficznego, znacznym zwiększeniem czułości oraz rozszerzeniem pasma wrażliwości materiałów światłoczułych na różne rodzaje promieniowania itp.

Ponadto dzięki znacznemu zmniejszeniu czasu ekspozycji, fotografia mogła pokusić się o „chwytanie na gorącym uczynku” zjawiska ruchu, o momentalne rejestrowanie wybranej bądź przypadkowej jego fazy („cięcie przez czas”), o „wyrwanie” jej (i utrwalenie) włamkach sekundy z przepływającego strumienia zdarzeń rzeczywistości. Odkrycie tej zdolności było dla fotografii szokiem – odsłaniało bowiem przed nią nowe perspektywy i uwalniało ją z więzów statyczności, przybliżało dynamicznemu nurtowi życia,

¹⁴² Termin ten wzięty jest tutaj w szerokim znaczeniu (które obejmuje wszelkie odtwórcze ujęcie rzeczywistości, pretendujące do bycia „świadectwem zdarzenia”, poprzez ujęcie go w jego niepowtarzalności i autentyczności). Określenie to jest zbiorcze (wspólne) dla wszystkich, wyróżnionych w tradycji, rodzajów fotografii dokumentarnej; ponadto abstrahuje ono od teorii posługujących się tym terminem (np. od teorii Garzdeckiego).

¹⁴³ Por.: U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 14-19.

czyniło bardziej autentyczną. Właściwość owego momentualnego utrwalania zdarzeń uznana została za jeden z najważniejszych atutów fotografii i czasami jest utożsamiana z jej istotą¹⁴⁴ (por. [fot. nr 19](#), [20](#), [21](#)).

Najbardziej obszerną dziedziną wykorzystującą autentyczność fotografii była prasa. Stanowiąc początkowo jedynie formę warsztatowego szkicu dla prasowej ilustracji drzeworytniczej – która to forma pełniła wtedy główną funkcję ilustratywno-dokumentarną w prasie – fotografia, dzięki udoskonaleniu możliwości „chwytania życia na go-rąco”, wyparła stopniowo drzeworyt i przejęła całkowicie jego funkcję informatywną i ilustracyjną tekstu prasowego. Obok rozwoju fotografii migawkowej (utrwalającej w sposób niepowtarzalnie sugestywny autentyczność i dynamiczność zdarzeń) drugą właściwością techniczną, która umożliwiła fotografii tak dużą ekspresję w dziedzinie dokumentu prasowego, było wynalezienie kliszy siatkowej (rastru). Użycie tej kliszy pozwoliło na oddanie w reprodukcji typograficznej niuansów walorowych obrazu fotograficznego (obcych drzeworytowi i innym technikom graficznym) w ramach procesu normalnego druku jednobarwnego.

Wprowadzenie fotografii do języka wypowiedzi prasowej nadało jej (fotografii) nowych wymiarów: nie tylko utrzymało i wzmocniło jej wymiar dokumentarny, lecz również sprawiło, że fotografia zaczęła masowo oddziaływać na czytelników prasy. Odtąd bowiem było to oddziaływanie nie tylko na wąskie grupy bywalców fotograficznych salonów wystawowych, ale objęło ono swoim zasięgiem również masowego odbiorcę – właśnie wspomnianego czytelnika prasy¹⁴⁵.

Inną formą społecznego oddziaływania na rozwój fotografii było powstanie kina. Najbardziej wyrazistym przykładem inspiracji fotografii przez kino (zwane wówczas często „fotografią ożywioną”) było wprowadzenie i upowszechnienie w pierwszym 20-leciu XX wieku fotografii stroboskopowej. Ten rodzaj fotografii podejmował w płaszczyźnie czysto fotograficznej – bez filmowego „uruchamiania” obrazu – problemy ruchu i mijania czasu. Utrwalając na jednej i tej samej klatce błony światłoczułej kolejne fazy ruchu przedmiotu (fazy o różnej rozpiętości czasowej), była fotografia stroboskopowa nie tylko rejestracją samego przedmiotu, lecz także dokumentem chwili¹⁴⁶. Podobnie wszelkie próby zestawiania zdjęć obok siebie w pewnym porządku treściowym i chronologicznym (reportaż fotograficzny), bądź nakładania ich na siebie (obrazów chwil nieraz dość odległych względem siebie, nawet o wiele lat, czyli pierwotnie sobie obcych) – wyrosły na

¹⁴⁴ Krytyk sztuki James Huneker nazywa fotografię „chwilą zatrzymaną w wieczności”. Wprawdzie owa „chwilowość” może odnosić się do fotografii w ogóle, do jej zdolności uchwytania wycinka zdarzenia rozgrywającego się w pewnym przedziale czasowym (z pominięciem rozpiętości tego przedziału, utożsamianego z czasem ekspozycji zdjęcia) – jednakże może być również rozumiana jako momentualność ujęcia. Przy pierwszym rozumieniu „chwili” dotyczyłaby ona raczej utrwalonej w fotograficznym obrazie treści zdarzenia; przy drugim rozumieniu natomiast akcent padałby raczej na fakt krótkotrwałości czasu, w którym przebiegała określona faza zdarzenia i w którym została ona błyskawicznie utrwalona na zdjęciu. Podobnie Władysław Tatarkiewicz wymienia momentalność jako właściwość przynależną fotografii, „która z natury swej jest uchwyceniem momentu”. (Zob.: W. Tatarkiewicz, *Fotografie i obrazy*, w: „Fotografia” 2 (6), 1977, s. 2n. lub w: *Parerga*, Warszawa 1978, s. 108n.)

¹⁴⁵ Por.: U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 22.

¹⁴⁶ Fotografia stroboskopowa w odróżnieniu od fotografii momentalnej (migawkowej) utrwalala ruch przedmiotu w pewnym wycinku czasu (resp. w serii momentów czasowych) w pojedynczym, statycznym obrazie fotograficznym. Była zatem swoistym „zageszczonym” obrazem wielu ujęć momentalnych na jednej odbitce fotograficznej. Rejestrowano w niej poszczególne (skokowe) fazy ruchu dzięki pulsującemu oświetleniu poruszającego się w ciemności przedmiotu światłem punktowym nań padającym, obrysowującym ów przedmiot konturowo (sylwetkowo). Przykładem fotografii stroboskopowej jest słynne zdjęcie pt. „Akt schodzący po schodach” wykonane przez Duchampa (zamieszczone w książce U. Czartoryskiej, *Przygody...*).

gruncie owych zabiegów fotograficznego sprostania dynamiczności kina, zawartej w jego filmowej projekcji ruchu.

PRZEMIANY Drugą grupę uwarunkowań rozwoju fotografii stanowiły
W SZTUCE przemiany w sztuce. Do najistotniejszych dla tego rozwoju należało
UWARUNKOWA obopólne oddziaływanie fotografii i kubizmu pomiędzy sobą. Z jed-
-NIAMI ROZWOJU nej strony zachodziło oddziaływanie fotografii na kubizm: ukazywała
FOTOGRAFII ona różne możliwości mnogości ujęć, odkrywała nieoczekiwane per-
spektywy przedmiotu, ujawniała zależność obrazowania od różnych okoliczności związa-
nych z przedmiotem i jego otoczeniem. Z drugiej strony Cezanne, Picasso czy Gris spo-
wodowali przesunięcie uwagi twórcy (związanej z motywem fotograficznym) z zewnętrz-
nych, czysto wizualnych warstw przedmiotu, na jego wewnętrzny, istotny w danej situa-
cji sens. Przydało to fotografii charakteru twórczego, interpretującego przedmiot, nie usu-
wając jednocześnie jej wartości odtwórczych, dokumentarnych¹⁴⁷.

Innym kierunkiem i programem artystycznym, który przyczynił się do zwiększenia atrakcyjności fotografii dokumentarnej i wpłynął na ukształtowanie się niektórych, jej nurtów, był futuryzm (Majakowski, Apollinaire, Leger). Związany z nim kult dynamiczności, ruchu, szybkości, techniki i maszyny podkreślał i wydobywał siłę wyrazu, zawartą w możliwościach fotografii dokumentarnej. Zdolność utrwalania dynamiczności ruchu i zmiany w ich momentalnych ujęciach, była zgodna z estetyką futurystów, gloryfikującą dynamiczność życia współczesnego. Stąd rozwój tematyki ruchu w fotografii – najpierw pod wpływem futuryzmu, a później konstruktywizmu w sztuce. Drugim założeniem estetycznym sprzyjającym rozwojowi fotografii dokumentarnej był kult techniki. Aparat fotograficzny jako „nowoczesna maszyna”¹⁴⁸ spełniał wszystkie wymagania, nakładane przez futurystów na przedmiot artystycznego działania: z jednej strony jako swoiste dzieło sztuki, z drugiej zaś jako narzędzie twórczości artystycznej¹⁴⁹.

Zasygnalizowane wyżej przemiany w sztuce pozwoliły określić również nowe programy i obszary zainteresowań samego malarstwa. Przede wszystkim odstąpiło ono ostatecznie od naśladowczego obrazowania rzeczywistości, co siłą rzeczy spowodowało, że – jak pisze Czartoryska – „fotografia pozostała sama bez walki na placu boju”. Po wielu latach wzajemnej konfrontacji artystycznej i ideologicznej w tym aspekcie „pomiędzy malarstwem i fotografią nastąpił ostateczny i nieodwołalny rozbrat”¹⁵⁰. Fotografia bogata w doświadczenia swoich dotychczasowych wzlotów i upadków, wyposażona w nowe i doskonalsze możliwości techniczne w zakresie obrazowania widzialnych i niewidzialnych (naocznie) rzeczywistości, uwolniona wreszcie od niepokojów o utrzymanie swojego (przynajmniej dotychczasowego) status quo na terenie sztuk plastycznych – wzbudziła w sobie nowe nadzieje i wiarę w potencjalne możliwości twórcze. Tak oto, po początkowo nieudolnych zmaganiach się z toporną techniką i prymitywną estetyką, „w ćwierć wieku

¹⁴⁷ Pewnym wynikiem oddziaływania wzajemnego na siebie kubizmu i fotografii było powstanie collage'u, polegającego na wmontowywaniu w dzieło plastyczne przedmiotów zewnętrznych, wobec niego (a między innymi fotografii lub jej fragmentów). Takie umieszczenie fotografii odtwarzającej daną rzeczywistość w otoczeniu czysto plastycznym, podkreślało jej dokumentalny charakter i kontrastowało odrębność dwóch sfer: malarsko-plastycznej i fotograficzno-dokumentalnej.

¹⁴⁸ Apoteozę tej maszyny o podwójnym obliczu wypowiedział w 1855 r. malarz-wizjoner Antoine Wiertz w słowach: „Przed kilkoma laty narodziła się nam duma naszej epoki, maszyna, która codziennie jest zdumieniem naszych myśli i postrachem naszych oczu. Nim stulecie dobiegnie kresu, maszyna ta będzie pędzlem, paletą, farbami, zręcznością, doświadczeniem, cierpliwością, chyżością, celnością, kolorowym, glazurą, wzorem, doskonałością, ekstraktem malarstwa (...)”. (Za: W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, w: *Twórcza jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 43). Podobną apoteozę wyrazili wobec fotografii futurysty, czyniąc ją fetyszem swej sztuki.

¹⁴⁹ Por.: U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 23-30.

¹⁵⁰ Tamże, s. 30.

później [tj. w latach 30-tych XX w. – E.F.] można już było – jak mówi Pawek – wynaleźć fotografię po raz drugi...”¹⁵¹.

RODZAJE Neorealistyczny zwrot tej „nowo wynalezionej” fotografii, przebiegający pod dominującym wpływem przemian w sztuce (jako swoista reakcja nań), wyraził się przede wszystkim w powstałym na terenie Niemiec kierunku „Neue Sachlichkeit”¹⁵² oraz niezależnie w jego (neorealizmu) amerykańskiej odmianie, reprezentowanej przez grupę fotografów skupionych wokół osoby Alfreda Stieglitza. Kierunki te wypracowały zestaw nowych w fotografii efektów wizualnych (nie bez pewnego wpływu założeń futuryzmu), znacznie poszerzając sam język fotografii i wytyczając nowe jej perspektywy, uwolnione odtąd od idei naśladownictwa malarstwa i dominacji jego estetyki. Kierunki te stanowiły przełom w dziedzinie stosowania nowych środków estetycznych w fotografii. Ze względu na ich wspólne lub komplementarne elementy programu artystycznego, omówimy je tutaj razem pod mianem „nowej fotografii przedmiotu”¹⁵³.

W obszernej dziedzinie fotografii dokumentarnej należy – jak się wydaje – wyodrębnić rozległy kierunek fotografii ilustracyjnej. Obejmuje ona takie – pokrewne co do sposobu ujmowania rzeczywistości – gatunki fotografii, jak: fotografia prasowa, propagandowa, reprodukcyjna, faktograficzna itp.

Ponadto uważamy za wskazane odróżnić od powyższych mocno rysującą się współcześnie w dziedzinie fotografii tendencję „Life Photography” (którą to nazwę przyjmujemy za znanym amerykańskim kierunkiem fotograficznym) i rozszerzaną na inne tego typu grupy artystyczne. Tendencja ta wyraża się w pewnego rodzaju interpretującym dokumencie (foto-reportażu) i reprezentowana jest zarówno przez całe grupy fotoreportażyistów (ze słynną „Magnum” na czele), przez zawodowych indywidualnych fotoreporterów (będących np. korespondentami wielkich magazynów ilustrowanych), jak również przez zwykłych nieprofesjonalnych fotografów (a nawet przypadkowych fotoamatorów), podejmujących w swej twórczości problematykę tego rodzaju fotografii. Wyrazem dokumentarnomoralnej roli „Life Photography” stały się słynne światowe wystawy fotografii, zorganizowane przez Steichena czy Pawka, ukazujące poprzez swoistą obrazową mozaikę aktualną i ponadczasową problematykę ludzkiego losu w jego zróżnicowanych kontekstach (zob. zamieszczone przykłady tego rodzaju fotografii – [fot. nr 23-32](#))¹⁵⁴.

¹⁵¹ ... „i większość jej twórczych możliwości – dodaje Ligocki – związać właśnie z tą dokumentacją” (tak dotąd wielokrotnie wyklinaną przez antagonistów). (A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 57). Powstrzymujemy się jednak od określenia naszego stanowiska wobec tego poglądu Ligockiego. Czy jest on słuszny, można by dopiero stwierdzić w świetle bliższych analiz dzieła fotograficznego, które w pewnym zakresie przeprowadzamy w trzecim rozdziale niniejszej pracy. Wydaje się ten pogląd być zbyt jednostronny i radykalny, choć nie pozbawiony zasadniczej słuszności w odniesieniu do istoty fotografii jako fotografii.

¹⁵² Określenia tego użył w 1924 r. Gustaw Hartlaub (dyrektor Galerii Sztuki w Mannheim) w odniesieniu do prac kilku niemieckich malarzy, którzy w reakcji przeciw ekspresjonizmowi obrali w swoich obrazach malarskich zdecydowany styl neorealistyczny. Nazwę tę wykorzystano następnie na określenie analogicznych tendencji neo-realistycznych w ówczesnej fotografii niemieckiej. (Zob.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 172).

¹⁵³ Z tradycji znany jest na oznaczenie tego programu termin „fotografia czysta”, przypisywany neorealistom ze względu na ich programowo deklarowaną „czysto fotograficzną fakturę formalną” każdego zdjęcia. Szczególnie często używali go w odniesieniu do programu neorealistów przedstawiciele fotografii piktoralnej (np. J. Bułhak). Rezygnujemy tu z tego terminu ze względu na jego interpretujące i często pejoratywne znaczenie w jego użyciu przez przedstawicieli malarskiej.

¹⁵⁴ W tej partii pracy chcemy prezentować najistotniejsze dla ukonstytuowania się i rozwoju fotografii dokumentalnej trendy. Nie pretendujemy do wyczerpania wszystkich tendencji, które pojawiły się na tym obszarze fotografii. Zamierzamy omówić jedynie te rodzaje fotografii dokumentalnej, które wniosły istotne nowe elementy obrazowania, widzenia plastycznego i wyrażania, w aspektach bogacących specyficzny język fotografii.

2.2.1. (A). Nowa fotografia przedmiotu¹⁵⁵

SZKOŁY: Podobnie jak w malarstwie reakcją na impresjonizm były koncepcje kubi-
 „PHOTO- zmu i futuryzmu, w których akcentowano szczególnie rolę przedmiotu –
 -SECESSION” tak w fotografii przezwyciężenie idei fotografii malarskiej (będące swoistą
 ORAZ reakcją na ekspresjonizm) dokonało się poprzez zwrócenie się w kierunku
 „NEUE nowych wymiarów przedmiotu. Tendencję tą zapoczątkowali niezależnie
 SACHLICHKEIT” od siebie dwaj twórcy, którzy stanęli również na czele grup artystycznych,
 uprawiających typ fotografii zwanej tu przez nas nową fotografią przedmiotu. Twórcami tymi byli: na terenie amerykańskim – Alfred Stieglitz (inspirowany przez fotografa przełomu – Paula Stranda) oraz na terenie niemieckim – Albert Renger-Patzsch; szkołami zaś odpowiednio: „Photo-Secession” oraz „Neue Sachlichkeit”¹⁵⁶.

Zdjęciem, które Gernsheim nazywa przełomowym na drodze do fotografii współczesnej, był „[Tylny pokład](#)” (fot. nr 12), wykonany przez Stieglitza w 1907 r. Zdjęcie to zawierało wiele cech prekursorskich wobec nurtu, który w kilkanaście lat później wykształcił swój nowy program artystyczny¹⁵⁷. Zrywało ono zdecydowanie z tak popularną w fotografii malarskiej poetyckością, nastrojowością i dążeniem do kompozycyjnej harmonii; jest (głównie z racji odkrycia nowego rodzaju przedmiotu fotografowania i sposobu jego obrazowania) symbolem niezawisłości fotografii od malarstwa.

Nie ma tu mowy o upiększaniu rzeczywistości. „[Tylny pokład](#)” jest rejestracją zwykłej rzeczywistości imigrantów płynących do Ameryki. Owo zainteresowanie życiem zwykłych ludzi, borykającymi się z nowymi warunkami stworzonymi przez bujnie rozwijającą się cywilizację, stało się również podstawą swoistego sojuszu fotografów i malarzy. Zamiast bowiem współzawodniczyć z tradycyjnym malarstwem, fotografia – jako technika opisująca, stwarzająca doskonale złudzenie dla oka – wkroczyła na nowy teren swych poszukiwań twórczych, na którym malarstwo nie mogło już jej dorównać, pozostawiając teren właściwy dla malarskiego obrazowania jemu samemu. Oto Stieglitz poprzez „nowe spojrzenie na przedmiot” odkrywa nieoczekiwane wartości autentycznej, niezafałszowanej rzeczywistości, ukazując ją w jej prawdzie. Tym razem jest to prawda społeczna (los imigrantów płynących do Ameryki); jednak w całym nurcie element prawdy i tożsamości przedmiotu będzie odgrywał najistotniejszą rolę w tym programie artystycznym. Znajdujemy w tym zdjęciu także ów moment, który stanowi o charakterystycznym (zarówno dla secesjonistów fotograficznych jak i dla przedstawicieli „Nowej Rzeczywistości”) rysie realistyczności obrazowania fotograficznego, (Ten sposób obrazowania zdecydował o tym, iż nurt ten nazwany został także „nowym realizmem”).

„ESTETYKA „Nowa Rzeczywistość” (zwana na terenie fotografii także „neorealizmem”
 MATERIALNOŚCI lub pejoratywnie „rzeczowością”, a na terenie plastyki również „Realizmem Magicznym” /przez Franza Roh’a/) powstała na początku lat 20-
 PRZEDMIOTU” tych w Niemczech, jako reakcja na ekspresjonizm oraz jako próba artystycznego rozrachunku z zaostrzającą się po I Wojnie Światowej sytuacją polityczną, społeczną i ekonomiczną. Miała ona swoje odbicie w różnych dziedzinach sztuki: plastyce (Otto Dix, George Grosz, Max Backmann i in.), filmie (np. *Symfonia wielkiego miasta* Waltera

¹⁵⁵ Podkreślmy to raz jeszcze: jest to fotografia nowego widzenia przedmiotu, a nie fotografia jego faktury (jak chcą niektórzy interpretatorzy w Polsce). Fakturowość jest jednym ze środków wyrazu stosowanych w tej fotografii – nie jest jednak jej elementem jedynym ani centralnym i nie może do takiej roli pretendować.

¹⁵⁶ «„Nowa Rzeczywistość” był to realizm obiektywny, neutralny i nie zdradzający stosunku do przedmiotu, rezygnujący z wyciągania wniosków i uogólnień, ograniczający się jedynie do obserwacji» (S. Sommer: *Moholy-Nagy i nowa rzeczywistość*, w: „Fotografia” 3 (45), 1957, s. 57). (Wkrótce wrócimy jeszcze do charakterystyki tego kierunku – szczególnie w aspekcie fotografii.)

¹⁵⁷ H. Gernsheim, *Creative...*, s. 34.

Ruttmann'a) oraz fotografii (László Moholy-Nagy, Man Ray, Anna Biermann i in.). W odróżnieniu od XIX-wiecznego naturalizmu¹⁵⁸ (mimo podobnego stosowania iluzjonistyczności) kładzie ona zdecydowany akcent na samym przedmiocie (w przeciwieństwie do syntetycznego traktowania go przez naturalizm, jako nierozdzielnej części większej całości) i dąży do wychwycenia prawdziwego oblicza przedmiotu jako takiego oraz wyniesienia z niego nowych wartości, skojarzeń i nastrojów¹⁵⁹. „Nowa Rzeczywistość” głosi potrzebę dotarcia do autentycznego przedmiotu oraz do jego tożsamości (do prawdy o nim). Odsłanianie przez piktoralistów piękno przedmiotu było dla neorealistów czymś drugorzędym i niekoniecznym. Kanony piękna wypracowane przez fotografię malarską raziły ich swoją naskórkowością efektów i zafałszowaniem. „Nowo odkryta fotografia” piękno przedmiotu widziała bowiem w innych momentach, nabudowujących się na realistycznym odsłanianiu nieznanych bądź nieuświadomianych dotąd wyglądo- wanego przedmiotu. Był to nowy, niespotykany jeszcze dotąd w fotografii rodzaj piękna. Przemówiło ono niezwykłym autentyzmem ukazanego w swej materialności przedmiotu, odsłaniało się w głębokiej sugestywności „zdjęć z bliska”, w fotograficznie ujawnianych detalach przedmiotu, w jego nieznanych wyglądach i perspektywach. Piękno fotografii malarskiej było pięknem formy i harmonii obrazu; piękno nowej fotografii przedmiotu zawierało się w odsłanianiu piękna materialności fotografowanych przedmiotów, w ich fakturze i bryłowatości. Był to istotny przełom w estetyce fotografii: „estetyka formy” została tu bowiem zastąpiona „estetyką materialności przedmiotu” (inaczej: „estetyką przedmiotu w aspekcie jego materialności”).

Ten swoisty „Zurück zu dem Objekt” zakładał maksymalne „otwarcie się” fotografa na przedmiot przy minimalnej jego ingerencji, interpretującą formalno-treściową zawartość przedmiotu. Przedmiot sam narzucał się fotografującemu swoją specyficznością i realizmowością. Nie wymagał od fotografa dodatkowych zabiegów techniczno-artystycznych, które miałyby podkreślić i wyeksponować wizję artystyczną fotografa kosztem wierności przedmiotowej. Wierność ta nakazywała stanowczo odrzucić jakikolwiek retusz, odręczne zmienianie treści obrazu, selekcję tonów czy inne tego rodzaju ingerencje w jego zawartość. Tak ważna u piktoralistów interpretacja indywidualna, mająca być furtką dla artystycznych poszukiwań fotografa, została tu zredukowana jedynie do czysto mechanicznego i optycznego oddziaływania na obraz (np. harmonizowanie obrazu wyborem sposobu wywoływania, doбором materiału pozytywowego, nadawanie wyrazistości obrazowi przez użycie ostro rysującego obiektywu itp.). Jeżeli miałyby się mówić przy tym o swego rodzaju „interpretacji” to tylko w tym sensie, że autor zdjęcia w konwencji neorealizmu dążył do jak najsugestywniejszego i ścisłego przedstawienia obiektywności przedmiotu i umożliwienia przedmiotowi swoistej samoprezentacji, przesadnego podkreślenia jego prawdziwości wyrazistą trójwymiarowością, ostrością itp. Przedstawiciel „Nowej Rzeczywistości” nie zdradzał swojego stosunku do przedmiotu, rezygnował z wyciągania wniosków i uogólnień – ograniczał się jedynie do obserwacji przedmiotu i rejestracji jego potocznie postrzeganego wyglądu¹⁶⁰. „Pozostawmy sztukę artystom – mówił Albert Renger-Patzsch – i usiłujmy za pomocą fotografii stworzyć zdjęcia, które mogą

¹⁵⁸ To właśnie m.in. ten rodzaj fotografii (pejoratywnie zwany fotografią „naukową”) spotkał się z namiętnym potępieniem ze strony Bułhaka i innych piktoralistów. Owe „bezduszne kopie rzeczywistości” były – jego zdaniem – twórcami zwykłego rzemieślnika i jako takie niegodne artyści. Znacznie już życzliwiej – acz również krytycznie – odnosił się Bułhak do obrazów tworzonych w konwencji estetyki niemieckiej, wypracowanej w programie fotograficznej „Nowej Rzeczywistości”, która to mimo hołdowania do kulturalizmowi nie sprowadzała go przecież do postaci niesławnego naturalizmu.

¹⁵⁹ Por.: A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 72.

¹⁶⁰ Por.: S. Sommer: *Moholy-Nagy...*, s. 57.

z powodu ich fotograficznej jakości stanowić same o sobie – bez zapożyczania od sztuki”¹⁶¹. Nie ma potrzeby – jego zdaniem – poszerzania granic fotografii, bowiem w zakresie powyższych zastrzeżeń (ograniczeń fotografii) kryją się olbrzymie rezerwy i możliwości dla twórczości fotograficznej. Przekraczanie tych granic, za cenę uzyskiwania wszelkich malarskich efektów, oznaczałoby rezygnację z niezwykłych jakości tego środka wyrazu, jaki reprezentuje fotografia¹⁶².

NOWA REALISTYCZNOŚĆ Wewnętrzną duchową siłą tych zdjęć była ich nowa realistyczność, nowa jej jakość, różna od realistyczności reprezentowanej przez naturalizm czy pseudoimpresjonizm. „Tajemnica dobrej fotografii, posiadającej wartość estetyczną, zawiera się w jej realizmie”¹⁶³ – głosił (niezależnie od Stranda) Renger-Patzsch. Nadanie właściwej rangi i docenienie tej specyficznej jakości fotografii (dotąd bądź programowo przewyższanej – jak w fotografii malarskiej; bądź estetycznie i artystycznie niefortunnie wylansowanej – jak w naturalizmie) stało się podstawową zasługą neorealistów. Zdjęcia ich, będące prostym wyrażeniem codzienności, obrazami zwykłych przedmiotów, sprzyjały odkryciu nowych rodzajów przedmiotu i ich głębokiego realistycznego piękna. Ukazane w zbliżeniach, w detalu, w niezwykłych perspektywach – odsłaniały nowe estetyczne wartości i ich (nieuświadomione dotąd) przedmiotowe jakości, uwydatniały niezwykłość tych przedmiotów właśnie w ich zwykłości ([fot. nr 13](#), [14](#), [15](#)).

MOMENT OBIEKTYWNOŚCI Elementem, który decydował w sposób istotny o owej „mocnej” realistyczności tego rodzaju fotografii – był wyraźnie zaakcentowany moment obiektywności fotografii. „Ta obiektywność jest ową istotą fotografii, zarazem jej zdobyczą i ograniczeniem. Zadaniem fotografa jest dostrzec jasno ograniczenia a jednocześnie potencjalne wartości swojego medium” – pisał Strand¹⁶⁴. Odkładając do rozdziału III bliższą analizę momentu obiektywności, należy tu wziąć pod uwagę, iż element ten występuje w różnym stopniu w każdym z omawianych typów fotografii. Jednakże tylko w typie teraz omawianym moment obiektywności jest głównym momentem artystycznych poszukiwań. W fotografii malarskiej owa obiektywność stanowi natomiast tylko pretekst do uchwycenia pewnej ogólnej idei artystycznej (jak np. w zdjęciu „[Dziewczęć](#)” – [fot. nr 8](#)). Z drugiej strony fotografia naturalistyczna traktuje ją w sposób czysto odtwórczy i niejako izomorficzny w stosunku do przedmiotu i jego otoczenia. Ta ostatnia obiektywność była wynikiem surowego nieanalitycznego spojrzenia na przedmiot, a przez to ustępowała wartością fotograficznego widzenia świadomemu spojrzeniu Nowego Realizmu.

OSTROŚĆ I WYRAZISTOŚĆ OBRAZU Charakterystyczną jakością nowej fotografii przedmiotu (podobnie jak w innych typach dystansujących się wobec pseudoimpresjonistycznych sposobów obrazowania) jest ostrość i wyrazistość obrazu fotograficznego (resp. sfotografowanego przedmiotu będącego tematem zdjęcia). Nie jest to jednak prymitywna ostrość fotografii naturalistycznej. Bazując bowiem na wypracowanych przez poprzedników elementach języka fotograficznego (np. w zakresie przedstawiania jak największej głębi ostrości obrazu bądź głębi ostrości ograniczonej, ukazywania bryłowości przedmiotu, czy subtelnej gamy jego walorów) neorealiści przetworzyli go realistycznie i wzbogacili. Przede wszystkim nadali momentowi „ostrości” właściwą dla niego – według fizjologii widzenia – funkcję należnościowego reprezentowania obrazu oraz wyodrębniania wybranego przedmiotu z otoczenia, akcentowania tego przedmiotu. Ponadto u neorealistów obraz został pozbawiony charakterystycznej dla piktoralnych fotografii „mgiełki”¹⁶⁵.

¹⁶¹ H. Gernsheim, *Creative...*, s. 172.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ P. Strand, „Camera Work“, Nos. 49-50, 1917.

¹⁶⁵ W fotografii dokumentalnej nawet zdjęcia obiektów czy krajobrazów zamglonych, zadymionych, o rozmytej wyrazistości itp., są traktowane jako „ostre” odbitki, przedstawiające rzeczywisty stan rzeczy w chwili

Przydało to neorealistycznym fotografiom znamion naturalności, charakteru obiektywności (wzmacniającej wrażenie obcowania z surogatem sfotografowanego przedmiotu), zwiększyło stopień autentyczności przedstawiania przez obraz; słowem, pozwoliło uzyskać ową deklarowaną przez nich „fotograficzną czystość” (fot. nr 13, 14, 15). W zaprezentowanych przykładach omawianego rodzaju fotografii, ostrość ta (całego obrazu jak i poszczególnych ważkich elementów jego zawartości) jawi się w postaci ich swoistej naocznej wyrazistości¹⁶⁶, przywołującej analogię z efektem lustrzanego odbicia. Jakości te pozwalają odbiorcy widzieć obraz w całym jego bogactwie szczegółów, w bogatej grze światłocienia i w fakturze poszczególnych przedmiotów, we wzajemnych ich usytuowaniach przestrzennych i w proporcjach. Przede wszystkim zaś są one podstawą, przeświadczenia (jeżeli nie pewności), iż ma się do czynienia z obrazami konkretnych przedmiotów, z wizualnym wycinkiem obiektywnej rzeczywistości, w jakiś sposób obecnej w swej konkretności w zawartości świata przedstawionego w fotograficznej odbicie. Oblepione gliną ręce formujące kształt glinianego naczynia (fot. nr 13), wnętrze rozpołowionej główki kapusty (fot. nr 14), finezyjne sploty strąka papryki (fot. nr 15) – zdają się przywoływać nieodparcie owo poczucie obcowania z realistycznym obrazem konkretności.

NOWY RODZAJ FOTOGRAFOWA -NEGO PRZEDMIOTU
 Nowa fotografia przedmiotu wzbogaciła ponadto zawartość fotografii (pod względem przekazywanych przez nią treści) o nowy rodzaj przedmiotu sfotografowanego. Przedmioty utrwalane przez neorealistów zaskakują bowiem swoją codziennością, zwykłością, niewyszukaniami. Wspomniane wyżej ręce garnkarza, rozpołowiona główka kapusty, strąk papryki, ale też np. niemal abstrakcyjny układ sfotografowanych z góry misek kuchennych, profil twarzy robotnika, śpiący Toulouse-Lautrec, rząd białych sztachet płotu, arterie żyłek liścia, czy wreszcie coś tak niepojętego dotąd jako temat zdjęcia, jak fotografia cienia mostu rzucanego na drogę poniżej... – oto wachlarz tematów, jakże obcy w wyborze i sposobie pokazania dla fotografii malarskiej, odrzucającej (wzorem innych artystów, spośród których może dopiero Van Gogh, malując stare rozlatujące się buty, stał się tym, który przełamał ową „wypielęgnowaną” tradycję) zwykle przedmioty poza nawias swoich zainteresowań, jako niegodne smaku artysty. Innym przykładem nowego rodzaju sfotografowanego przedmiotu były nieporozumowane zdarzenia uliczne, otaczający człowieka świat maszyn i pojazdów, architektura wielkich metropolii itp. – tematy fotografii szczególnie (i po raz pierwszy) podejmowane na gruncie amerykańskim. Gdy pseudoimpresjoniści szukali pośród jednostkowych przedmiotów wzorów ucieleśniających ideał piękna (jakby na wzór platońskich idei), neorealiści skoncentrowali uwagę widza na pięknie najzwyklejszego przedmiotu, będącego niejako na co dzień w zasięgu naszego wzroku. Ten swoisty program naocznościowej koncentracji uwagi fotografa (i perceptora fotografii) na zwykłym przedmiocie, pozwolił odkryć równoległe z jednej strony niezwykłość owego świata zwykłych przedmiotów, z drugiej natomiast uświadomić sobie ogromne możliwości i zdolności fotografii w penetracji konkretnej rzeczywistości, w przełamywaniu dystansu dzielącego podmiot od świata przedmiotów, w poznawaniu tego świata. Oto fotografia zaczęła odsłaniać swoje podwójne oblicze: z jednej strony zdawała się być narzędziem (i tylko narzędziem) tej naocznej analizy konkretności, z drugiej jednak strony zdawała się

fotografowania. Dla uniknięcia w takich sytuacjach zarzutu nieostrości zdjęcia, wprowadza się w kadr obrazu rodzaj przedmiotu odniesienia (np. sztafażu), czyli ostro zarysowanego fragmentu obrazu, umieszczonego zazwyczaj w pierwszym planie.

¹⁶⁶ Z wprowadzonych tutaj dwóch korelatywnych terminów „ostrość” i „wyrazistość”, przyjmujemy termin „wyrazistość” jako pierwotny, ze względu na jego bardziej naoczny charakter. Przedmiot sfotografowany może być ujęty „ostro”, mimo rozmycia jego szczegółów (resp. wyrazistości właśnie) we mgłę (jak to można zaobserwować np. w zdjęciu Bułhaka pt. „Drezno” – fot. nr 6) bądź ze względu na sztuczne zmiekczenie obrazu obiektywami (czy nasadkami) miękko rysującymi (jak ma to miejsce np. w zdjęciu „Profil” – fot. nr 7). „Wyrazistość” zatem jest bardziej związana z pojęciem „czytelności” szczegółów przedmiotu, z przejrzystością jego obrazu, z pewną naturalną (niestłumioną zewnętrznymi warunkami) kontrastowością jego jasnych i ciemnych płaszczyzn itp. (Pewne intuicje z tym związane wyraża również określenie tego rodzaju fotografii terminem „fotografia czysta”).

przekraczać te swoje czysto instrumentalne właściwości, okazując się swoistym, nieredukowalnym do innych, autonomicznym środkiem wyrazu i artystycznej wypowiedzi.

NOWY SPOSÓB PRZEDSTAWIANIA PRZEDMIOTU: Cechą wyróżniającą kierunek fotografii reprezentowany przez „Nową Rzeczywistość” i „Foto-Secejonistów” był ponadto nowy sposób przedstawiania przedmiotu sfotografowanego. Najważniejszymi składnikami tej płaszczyzny języka fotograficznego, którym się teraz zajmujemy, są: aperspektywiczność, zbliżenie (detal), fakturowość

przedmiotu, duża rozpiętość tonalna (spotęgowany kontrast), zaskakujący kąt widzenia przedmiotu, statyczność.

...APERSPEKTYWICZNOŚĆ FOTOGRAFICZNEGO OBRAZU: Aperspektywiczność polegała na zakwestionowaniu kompozycyjnej niezbędności wszelkiej (liniowej i powietrznej) perspektywy – tak istotnej w fotografii malarskiej. Prowadziło to w konsekwencji do swojej zamierzonej jednoplanowości i „płytkości” przestrzennej obrazu. Skrajnym tego przykładem jest zdjęcie Stranda, na którym biały płot jawi

się jako rytmiczny, przebiegający w płaszczyźnie odbitki fotograficznej na całej jej szerokości, zestaw białych plam sztachet; w innym wspomnianym już tu przykładzie pt. „Wiadukt” jest to prostopadły rzut cienia mostu, cienia widniejącego poniżej na powierzchni ziemi. Przeważnie perspektywa w tego typu fotografii jest zredukowana do pierwszego planu. Staje się tu ona co najwyżej zwykłą implikacją zasady geometrycznego odwzorowania przedmiotu w dominującym pierwszym planie (jak np. w zdjęciu papryki – [fot. nr 15](#)).

...ZBLIŻENIE (DETAL) PRZEDMIOTU: Szczególnie istotnym i związanym z nową koncepcją przedmiotu momentem fotograficznego ujęcia tego przedmiotu, jest moment zbliżenia (resp. detalu). W odróżnieniu od fotografii malarskiej, w której przedmiot główny umiejscawiany był w tzw. punktach silnych obrazu, tutaj sam przedmiot (lub jego powiększony do dużych rozmiarów fragment) narzuca

się niejako uwadze perceptora, „egzekwuje” skupienie jego uwagi na sobie. Przedmiot traci tu jakby swoją naturalną wielkość i jednoznaczność – zbliżenie pociąga bowiem za sobą wyizolowanie go z kontekstu innych przedmiotów, z kontekstu jego naturalnego otoczenia, a przez to powoduje utratę punktów odniesienia dla rozpoznania jego kształtu, wymiarów i jego tożsamości. Skrajnym tego przykładem jest detal (np. zdjęcie przekroju kapusty – [fot. nr 14](#) lub ręce garncarza, potraktowane jako detal człowieka – [fot. nr 13](#)). Takie wyizolowanie fragmentu przedmiotu i fotografowanie go w dużych zbliżeniach (tak, że ów fragment wypełnia cały obraz), powoduje w odbiorze o ego silne zaakcentowanie i uwydatnienie¹⁶⁷, a przez to – jak się wydaje – naznacza go szczególnie mocnym rysem realistyczności i obiektywności. Detal ów zdaje się „atakować” widza swoją treścią, „narzucać” mu własny punkt widzenia, „zaskakiwać” niezwykłością, pozorną obcością tego co ukazuje (z racji trudności jego rozpoznania). Ponadto złamanie dystansu (Pawek nazwie to relacją „intymności”) pomiędzy sfotografowanym przedmiotem (w tym przypadku: detalem przedmiotu) a podmiotem percepcji, powoduje też wyzwolenie się szczególnie dużej ekspresji takich (tj. ujmujących detal przedmiotu) zdjęć, poprzez naocznościowe ujawnienie „naskórkowej” fakturowości przedmiotu. Zdjęcia tego rodzaju zdają się nadawać przedmiotowi (resp. jego fragmentowi) status jakby „mocniejszego” istnienia w świecie ludzkiej percepcji, przywołują go z marginesu ludzkiej uwagi w jej bezpośrednią bliskość. Dokonuje się to za pośrednictwem utrwalonego obrazu, żyjącego odtąd swoją autonomiczną bytowością w fotograficznej odbitce. Tak oto „brzytwa Ockhama” została kolejny raz zignorowana – tym razem w treści i idei fotografii.

¹⁶⁷ Odpowiadałoby to specyficznemu spotęgowaniu roli punktów mocnych, właściwych dla zasad fotografii malarskiej. Role owych punktów mocnych spełniałaby w tego rodzaju fotografii cała płaszczyzna obrazu, koncentrująca uwagę perceptora na wybranym detalu przedmiotu ukazanym w obrazie.

...ODKRYCIE
FAKTURY
PRZEDMIOTU

Również istotnym elementem, o który został wzbogacony język fotografii, było odkrycie przez neorealistów faktury przedmiotu fotografowanego. Ta tzw. „fotografia czysta” akcentuje bardzo mocno ów moment w swoim sposobie obrazowania. Wraz z wyeksponowaniem struktury powierzchniowej przedmiotu ulega wzmocnieniu efekt realistycznego odwzorowania, wzrasta poczucie obiektywności i realistyczności przedmiotu fotografowanego oraz zaznacza się wyraźnie jego odrębność wśród innych przedmiotów.

Na przykładzie zdjęcia garniarza ([fot. nr 13](#)) można dostrzec, jak ujawnienie szeregu zróżnicowanych fakturowo i walorowo powierzchni, wiąże się z wydobywaniem bogactwa właściwości i jakości zmysłowych różnych brył i struktury ich materiału. W zdjęciu tym uwidacznia się ponadto specyficzny rys „fakturowości” przedmiotu będącego w ruchu. Ruch ten sugerują – gdyż trudno mówić o odwzorowaniu ruchu w ścisłym sensie w fotografii – koncentryczne kręgi, wyznaczone przez nierówności powierzchni wirującego przedmiotu.

Wydaje się, że moment faktury wraz z innymi zabiegami formalnymi, stosowanymi w tego typu fotografii (np. wyizolowanie przedmiotu z otoczenia, klarowność i statyczność kompozycji), współtworzy takie istotne wyznaczniki neorealizmu fotograficznego, jak: specyficzną realistyczność, obiektywność przedmiotu, wysoki stopień autentyczności i dokumentarności obrazu.

...”MOCNY
KONTRAST”

Neorealizm fotograficzny wprowadził ponadto do języka fotografii „mocny kontrast”, nadający jego obrazom szczególnie silnej ekspresji. W fotografii malarskiej rozpiętość tonalna obrazu nie mogła przekroczyć granicy wyraźnej czytelności szczegółów w zakresie światła i cienia. Neorealiści złamali te granice, wprowadzając na równych prawach do fotografii zarówno „papierową biel” jak i „smolistą czerń” jako nośniki określonych jakości estetycznych.

Dobrym przykładem tego rodzaju obrazu jest zdjęcie strąka papryki autorstwa Westona ([fot. nr 15](#)). Poprzez wysokokontrastowe skopiowanie obrazu, fotografowany przedmiot nabrał swojskiego „abstrakcyjnego” charakteru i zaskakującej plastyki kształtów. Zderzenie bryłowatości przedmiotu z jego „abstrakcyjnym” wyglądem i wyizolowanie z otoczenia, powoduje w rezultacie podatność tego zdjęcia na różnorodną interpretację treści w nim zawartej¹⁶⁸.

...ZASKAKUJĄCY
KĄT WIDZENIA
PRZEDMIOTU

Charakterystyczną również zdobyczą języka neorealizmu jest zaskakujący kąt widzenia przedmiotu. Westonowski „Strąk papryki” ([fot. nr 15](#)), czy inne jego podobne temu zdjęcie zatytułowane „Owoc pieprzu”, doskonale obrazuje ekspresję takiego formalnego zabiegu. Nieznane jakości zmysłowe tak ukazanego przedmiotu w zestawieniu z ujęciem go w zbliżeniu, wzmacniają efekt widzenia jego „trójwymiarowości” i kształtu, przywołują szereg pochodnych skojarzeń i analogii – słowem pozwalają ujrzeć przedmiot z innej perspektywy i uświadomić sobie piękno w niepowtarzalności jego formy i plastyki. Innym przykładem takiego zaskakującego kąta widzenia może być wspomniane już zdjęcie Stranda, ukazujące prostopadle sfotografowany rząd białych sztacht płotu – nietypowe ujęcie w dotychczasowej praktyce fotografii, nie liczące się z dotychczasowymi ustaleniami kompozycyjnymi i estetycznymi (których tak skrupulatnie przestrzegała fotografia malarska).

...STATYCZNOŚĆ
PRZEDMIOTU

Te formalne zabiegi w powiązaniu z przedstawieniem przedmiotu w jego statyczności, eksponują przedmiot fotografowany w jego materialności i faktyczności, uwypuklają realność jego istnienia, podkreślają jego niejako „mocne” osadzenie w rzeczywistości, sugerują jak gdyby bytową nieprzemijalność i niezniszczalność. Wydaje się bowiem, iż owa statyczność nie wynikała jedynie z technicznych ograniczeń ówczesnej fotografii (te zresztą były już w znacznej mierze przewyżnione, skoro istniały techniczne możliwości wykonywania niepozowanych zdjęć ulicznych czy zdjęć

¹⁶⁸ Por.: A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 108.

stroboskopowych), ale wyrażała określony kanon artystycznego programu nowej fotografii przedmiotu.

W takim sensie ten sposób obrazowania przedmiotu przedstawia istotnie nową rzeczywistość na polu fotograficznych penetracji zewnętrznego świata. Reperkusje tego programu są bowiem niesprowadzalne do żadnego z poprzednich i późniejszych nurtów na terenie fotograficznych poszukiwań.

PODSUMOWANIE NOWEJ FOTOGRAFII PRZEDMIOTU

Nowa fotografia przedmiotu główny akcent swego estetycznego programu kładła na odsłonięcie nieznanych dotąd ujęć przedmiotu fotografowanego, będąc szczególnie czuła na takie jego momenty, jak: realność, obiektywność, konkretność (w znaczeniu tego ostatniego jako: zwykłość, codzienność, naturalność). Odkryciem i novum tej fotografii była rehabilitacja przedmiotu jako takiego. Przez to fotografia, ta z jednej strony przeciwstawiała się radykalnie spekulatywizmowi estetycznemu fotografii malarskiej, z drugiej zaś wytyczała swoim programem nowe kierunki fotograficznej penetracji rzeczywistości. Cały ten bogaty nurt fotografii do dziś licznie reprezentowanej i upatrującej w rzeczywistości swoją główną płaszczyznę odniesienia – bazuje na wypracowanych przez neorealistów założeniach programowych.

2.2.2. (B). Fotografia ilustracyjna

MERYTORYCZNA ZAWARTOŚĆ FOTOGRAFII ILUSTRACYJNEJ

Najbardziej powszechny i niezorientowany programowo (tzn. nie mający charakteru grupy artystycznej) rodzaj fotografii dokumentarnej reprezentuje fotografia ilustracyjna. W odróżnieniu od dotychczas wyszczególnionych rodzajów fotografii dokumentarnej, czy od pozostałych typów fotografii, fotografia ilustracyjna nie tylko nie jest związana z jakąś konkretną fotograficzną grupą twórczą, ale także stanowi tematycznie bardzo niejednorodny, zróżnicowany wewnętrznie rodzaj fotografii. Fotografia ta obejmuje bowiem swoim zakresem wszelką szeroko pojętą fotografię użytkową (resp. fotografię stosowaną). Charakter fotografii ilustracyjnej ma zarówno portret pamiątkowy (np. [fot. nr 1](#)), prosta fotografia reklamowa, fotografia katalogowa, przemysłowa czy naukowo-techniczna (np. [fot. nr 64](#), [65](#), [66](#) oraz w ujęciu przedmiotowym [fot. nr 33](#), [34](#), [35](#)), fotografia wykorzystywana do celów militarnych, w kryminalistyce itp., jak również fotografia reprodukcyjna (służąca np. do upowszechniania wzorów wszelkiego rodzaju dzieł sztuki plastycznej czy do powielania dokumentów – przykładami te są [zdj. nr 38](#), [62](#), [63](#)), a wreszcie fotografia prasowa we wszelkich swoich odmianach (np. [fot. nr 17](#), [18](#), [20](#), [21](#)).

REPREZENTATYWNY STATUS FOTOGRAFII PRASOWEJ

Jakkolwiek każdy z wymienionych, wyżej zastosowań fotografii spełnia – przy mniejszych czy większych zastrzeżeniach – kryteria fotografii ilustracyjnej, najbardziej reprezentatywną i pożyteczną dla naszych rozważań jest tzw. fotografia prasowa¹⁶⁹. Z jednej

¹⁶⁹ Oczywiście ten termin nie dotyczy jedynie tej fotografii, która jest po prostu przedmiotem prasowego przekazu (może być nim bowiem wszelka fotografia), ale pozytywnie określa wyodrębniający się spośród wielu innych rodzajów fotografii. Fotografia prasowa z racji swego ścisłego powiązania z takim środkiem masowego przekazu jakim jest prasa (dzienniki, tygodniki ilustrowane itp.), spełnia również specyficzną, uwarunkowaną tym faktem funkcję. Jak określa to Wiliam Randolph Hearst, fotografia prasowa nie może być traktowana ani jako dzieło sztuki, ani jako urozmaicenie tekstu czasopisma – jest ona bowiem „informacją różniącą się tym od pisanej, że jest wizualną, obrazową”. (Zob.: S. Peters, *Ilustracja prasowa*, Kraków 1960, s. 42).

Tak rozumianą fotografię prasową odróżniamy od omawianej w następnym paragrafie tzw. „Life-Photography” (mimo zaliczania przez niektórych tej ostatniej – np. przez S. Panasa – do zakresu fotografii prasowej, bądź

bowiem strony jest ona pozbawiona pewnej charakterystycznej (a kłócącej się nieco z dokumentarnością) anonimowości wewnętrznej zawartości obrazu, polegającej na „zatarciu” określonymi fotograficznymi środkami wyrazu bądź na „przysłonięciu” brakiem właściwych, informacji wizualno-słownych czytelności obrazu, w aspekcie jego odniesień do konkretnego naocznościowo postrzeganego zdarzenia, rzeczywistości fotografowanej. (Anonimowość taka występuje np. w zwykłej, tzn. niestosującej jakichkolwiek wyrafinowanych technik fotograficznych, fotografii reklamowej¹⁷⁰). Z drugiej jednak strony fotografia prasowa graniczy pod względem ontycznego statusu z „Life-Photography”, niekiedy granicę tę przekraczając w sytuacji osiągnięcia pewnego stopnia abstrakcyjności (resp. ogólności, syntetyczności, typowości) przedstawionych zdarzeń na drodze fotograficznego obrazu.

PRZYKŁAD PRASOWEJ FOTOGRAFII GRANICZĄCEJ Z „LIFE-PHOTOGRAPHY”
 Przykładem takiego „granicznego” zdjęcia jest fotografia wykonana przez [Edmunda Chabowskiego]¹⁷¹, przedstawiająca postać (matkę?) pochyloną nad zmasakrowanym ciałem młodego mężczyzny. Zdjęcie to, odnoszące tytułem („[Wybrzeże, Grudzień 1970](#)”) do określonego miejsca i czasu, emanuje całym swoim kontekstem, dramatyzmem i jednostkową tragedią ukazanych w jego głównym planie osób (zob. [fot. nr 16](#)). Jednakże nie traci ono również owej dramatyczności po pozbawieniu go informacji zamieszczonej w tytule czy we współbrzmującym z nim i określającym treść obrazu tekście. Przeobraża się ono bowiem w pewną konkretyzację idei cierpienia, dramatu, śmierci, nabiera charakteru swoistej *Piety*: ponadczasowego symbolu cierpienia Matki wobec śmierci Syna. Zdjęcie to wykonano niewątpliwie ukradkiem, przez lukę powstałą pomiędzy stojącymi na pierwszym planie dwiema postaciami (żołnierzami? – wydaje się, iż jedna z nich trzyma w ręku karabin...), zwróconymi twarzami ku przedstawionej na dalszym planie (ale głównym w tym zdjęciu) scenie dramatu. Takie momenty jak nieostrość, niewyraźność tego zdjęcia (zapewne niezamierzona, przypadkowa, wynikała z sytuacji w jakiej było ono wykonywane), tło kostki bruku, samotność osób dramatu, zarys postaci w pierwszym planie zamykających, kadr tego zdjęcia... – w niezamierzony sposób eksponuje, podkreśla i uwydatnia tragiczność tej sceny, zachowując zarazem w jakimś sensie jej intymność. W takim oto kontekście konkretna informacja o przedmiocie zdjęcia (tytuł), leżąca u podstaw istoty fotografii ilustracyjnej jako jej zasadnicza funkcja (szczególnie zaś

terminologicznego utożsamiania tychże – np. przez J. Buszę). Wprawdzie przyznać przy tym należy, iż istnieją fotografie reprezentujące pogranicze tych obydwu rodzajów fotografii dokumentalnej oraz że nie sposób wyznaczyć jednoznacznych kryteriów ich odrębności (a więc ostrych granic pomiędzy nimi – tym bardziej, że np. pod terminem „fotografia prasowa” rozumie się często nie tyle odrębny rodzaj fotografii, co po prostu potocznie „fotografię powielaną na drodze publikacji prasowych”: a w ten sposób przecież może być powielany każdy typ fotografii). Niemniej zachodzą ważne różnice pomiędzy funkcjami tych rodzajów fotografii dokumentalnej, przemawiające za utrzymaniem ich wzajemnej dychotomii. Dla fotografii prasowej tą funkcją jest wspomniana wyżej funkcja informacyjna (w tym też sensie należy rozumieć nadrzędny dla niej termin „fotografia ilustracyjna”); dla „Life-Photography” natomiast jest nią funkcja wyrażająca się w moralnym przesłaniu dzieła fotograficznego.

¹⁷⁰ Zauważmy, że chociaż obydwa te rodzaje fotografii ilustracyjnej są nierozdzielnie związane z towarzyszącą im informacją słowną, to jednak fotografia reklamowa nie traci wskutek tego wspomnianej anonimowości. Wynika to z faktu, iż tekst związany z fotografią prasową posiada zawsze charakter opisowy (deskryptywny), ten zaś, który jest związany z fotografią reklamową ma charakter apelatywny („nie zależy mu” bowiem na konkretyzowaniu określonego zdarzenia lub przedmiotu, ale na zaproponowaniu go jako wzorca w ofercie handlowej). Zgoła odmienny charakter mają tytuły stosowane często w tzw. fotografii poetyckiej, stanowiącej – jak sądzą – swoisty rodzaj fotografii „subiektywnej” (traktuje o niej szerzej jeden z paragrafów tego rozdziału). Przypisanie bowiem konkretnemu obrazowi, wykonanemu w takiej czy innej technice, nadają mu perspektywę poetyckiej wizji, filozoficznej interpretacji, a także sugerują pole skojarzeń w odczytywaniu jego zawartości treściowej i poetyckiej. Przykładem takiego zdjęcia jest fotografia staruszki o twarzy poranej bruzdami zmarszczek, opatrzone podpisem „[Zmierch](#)” (zob. [fot. nr 22](#)).

¹⁷¹ Fotografię tą zamieścił „Tygodnik Powszechny” 11 (1677), 1981, s. 6.

u podstaw fotografii prasowej), staje się czymś drugorzędnym, nieistotnym, zbędnym. Konkretnie bowiem zdarzenie w perspektywie „Life-Photography” nabiera charakteru idei, przesłania, symbolu: przemawia więc do perceptorów ponadczasowymi znaczeniami wartości, które konkretyzuje.

ŚRODKI WYRAZU
FOTOGRAFII
PRASOWEJ:

Środki wyrazu, którymi posiłkuje się fotografia prasowa, bodaj naj-sugestywniej prezentują i konkretyzują idee fotografii jako fotografii oraz uwydatniają techniczne możliwości owego medium. Głównie też dzięki ekspresji środków wyrazu fotografii prasowej, fotografia w ogóle zawdzięcza swoją ogromną popularność i powszechną akceptację we współczesnej kulturze. Docierając w takiej postaci (zdjęcia prasowe) do masowego widza (tu: czytelnika prasy), fotografia zyskała przecie wszystkim wspomniany status informacji wizualnej, stanowiący niezwykle ważki element przekazu (dopełniający wobec słowa pisanego), na podstawie którego relacja słowna zyskiwała w jej odbiorze na obiektywności i autentyczności. Wzajemne dopełnianie się tych dwu rodzajów przekazu informacji (słownej i obrazowej) było możliwe dzięki temu, iż fotografia – nie mogąc oddać całego przebiegu zdarzenia w obrazie (tym bardziej gdy nie operowano serią zdjęć) – kładła od początku przede wszystkim nacisk na uchwycenie najbardziej charakterystycznego (a więc jak najbardziej informatywnego) dla przebiegu danego zdarzenia momentu (tu: chwili) nasyconego treścią naocznościową. Moment ów, odseparowany od całego kontekstu zdarzenia, był często jednak zbyt anonimowy, ahistoryczny, czytelny jedynie dla wąskiego grona odbiorców (świadków rzeczywistego zdarzenia bądź osób znających skądinąd jego kontekst). W takiej sytuacji następowało odwracanie powiązań i relacji: tekst (w postaci tytułu czy podpisu do zdjęcia) dopełniał główną informację wizualną, przekazywaną przez fotografię.

Zarysowane wyżej relacje pomiędzy tekstem i obrazem sugerują przewodnią ideę fotografii prasowej, ideę która wyznacza jej istotę i właściwą jej funkcję pośród innych rodzajów fotografii: rejestrację (dokumentację) i informację o zajściu zdarzeń rzeczywistości.

Informacyjny charakter fotografii prasowej (przejawiający się w wizualnej dokumentacji bieżących wydarzeń) warunkował również jej specyficzne środki wyrazu. Miały one „zatrzymać w fotografii intensywność danego momentu”, wyrazić kulminacyjny punkt zdarzenia (przebiegającego nieraz w ułamku sekundy), uchwycić momenty niespodzianki, zaskoczenia, sensacyjności w przebiegu zdarzeń¹⁷². Fotografia ta wykluczała jakiegokolwiek „reżyserowanie” zdarzeń przez fotografa, zbyt daleko posuniętą subiektywną ich interpretację i transformację formalną zdjęcia¹⁷³.

W związku z tą funkcją doraźnej informacyjności, fotografia prasowa zawiera w sobie takie szczegółowe dziedziny, jak: fotografia polityczna, fotografia bieżących wiadomości (news), fotografia sensacyjna, fotografia sportowa, fotografia rodzajowa itp. Jak i poprzednie tak i fotografia prasowa (resp. ilustracyjna) związana jest z pewnymi dokładniej ją charakteryzującymi momentami estetycznego wyrazu. Należą do nich przede wszystkim momenty: preferencji treściowej, rys momentualności (tu: chwilowości, błyskawiczności) ujęcia, moment przypadkowości ujęcia oraz ściśle związane z powyższymi momenty reprezentujące szczyt fizyczny i szczyt psychiczny „napięcia” zdarzenia. Całkowicie zewnętrznym wobec obrazu fotograficznego, ale bardzo istotnym i – jak się wydaje – ściśle związanym z naturą fotografii ilustracyjnej, jest moment desygnacji obrazu fotograficznego, wyrażający się w szczegółowym tytule zdjęcia.

¹⁷² Por.: S. Peters, *Ilustracja...*, s. 49-52.

¹⁷³ Dla niektórych teoretyków fakt ten świadczy na niekorzyść fotografii prasowej: ich zdaniem fotografia ta spłyca często tematykę, ukazując same nagie fakty bez ukazania kontekstu zdarzenia.

...PREFERENCJA
TREŚCIOWA

Preferencja treściowa w fotografii ilustracyjnej (a szczególnie w fotografii prasowej, jako jej najbardziej reprezentatywnym rodzaju) przybiera – jak w żadnym innym rodzaju fotografii dokumentarnej¹⁷⁴ – charakter zasadniczego momentu o niezwyklej estetycznej i pozaestetycznej doniosłości. Przejawia się ów moment w zdecydowanym położeniu akcentu na treść zdjęcia, na jego jednoznaczne odniesienie do rzeczywistości przedstawionej oraz na jednostkowy charakter tego przedstawienia. Forma zdjęcia (resp. jego kompozycja) jest w przypadku tego rodzaju fotografii czymś drugorzędnym i zasadniczo nieistotnym dla jej wartości i siły wyrazu. Udać to szczególnie w przypadku sytuacji dramatycznych, w których fotograf – chcąc zarejestrować ich przebieg – nie ma czasu na techniczne i kompozycyjne zabiegi. W takich sytuacjach, bez względu na jakość zdjęcia, najistotniejszym motywem jego wykonania i miernikiem wartości staje się rejestracja treści zdarzenia, utrwalenie w miarę możliwości (na ile zbieg okoliczności na to pozwoli) jego najbardziej dramatycznego momentu. Ilustruje to wyraziście zdjęcie Borisa Yaro zatytułowane „[The Assassination of Robert F. Kennedy, 5 VI 1968](#)” (fot. nr 17). „Jest to fotografia surowa i nieuprzedzona – pisze Douglas Davis – spełniająca to, co (...) stanowi naczelną zadanie tego środka przekazu: uchwycić bieżącą chwilę, bez względu na to jak nieatrakcyjnie [podkreślenie moje – E.F.]. To, że zdjęcie to nie jest całkowicie nieatrakcyjne, że pomimo jego słabości, z punktu widzenia zarówno modernistycznej jak i tradycyjnej estetyki, ma jednak pewną wizualną spójność i siłę, jest prawie wyłącznie funkcją jego treści. Centralna postać na zdjęciu to człowiek konkretny, znany nam wszystkim i reprezentujący określony punkt widzenia, określone stanowisko w kontekście politycznym (...). Zgroza wyzierająca z tej fotografii jest dokładnie właśnie tym: zgrozą zawartą w tragedii. Gdyby to był człowiek nieznan, fotografia ta byłaby po prostu straszna i niesmaczna, bliższa raczej nastrojowi, w jaki Diane Arbus często wprowadza swych przeciwników, aniżeli prawdziwie wielkiej grozie¹⁷⁵.”

Środki wyrazu owej preferencji treściowej nie posiadają z góry ustalonych kryteriów, rządzą nimi przypadek, tak jak przypadek warunkuje samą treść zdjęcia (jak ma to miejsce np. w [fot. nr 20](#)). Występująca bowiem w omówionej wyżej fotografii nieostrość zdjęcia i jego (wynikająca z niedoświetlenia negatywu) chropowatość walorowa, nie są efektami zamierzonymi, nawet jeżeli w pewnych, przypadkach potęgować one mogą efekt dramatyczności poprzez eliminowanie zbędnych szczegółów obrazu, kondensowanie treści itp.¹⁷⁶.

...RYS
MOMENTUAL-
NOŚCI
UJĘCIA

Często natomiast występującym i raczej zamierzonym środkiem wyrazu tej fotografii (tego rodzaju fotografii) jest „migawkowość”, wyrażająca rys momentalności ujęcia. Sprzęt fotograficzny stosowany przez fotoreporterów, w którym wiodą prym lampa błyskowa, bardzo czułe filmy oraz aparaty fotograficzne o dużej jasności obiektywu i znacznej automatyzacji, pozwalają na uzyskiwanie bardzo krótkich czasów ekspozycji nawet w trudnych warunkach świetlnych. Umożliwia to fotografowi błyskawiczne wykonanie zdjęcia (tzw. „strzału fotograficznego”), którego efekt będzie zależny przede wszystkim od sytuacji

¹⁷⁴ W przypadku „Life-Photography” mimo dużego akcentu na treść zdjęcia, nie występuje tak wyraziste powiązanie tej preferencji z jednostkowością jego odniesienia do przedmiotu zdjęcia (zachodzi tu raczej zjawisko odwrotne: jednostkowy obraz konkretnej rzeczywistości reprezentuje treści ogólne, ogólnoludzkie wartości, wyabstrahowane zjawiska...). Z kolei w przypadku „nowej fotografii przedmiotu” preferencja treści przybiera raczej charakter eksponowania materialności przedmiotu i również nie eksponuje owego jednostkowego odniesienia takich fotografii.

¹⁷⁵ (D. Davis, *Fotografia jako kultura*, w: „Fotografia” 2 (18), 1980, s. 22). W tym ostatnim stwierdzeniu tkwi intuicja różnicy pomiędzy konkretną fotografią ilustracyjną a uogólniającą „Life-Photography”.

¹⁷⁶ Świadczą o tym takie zdjęcia, jak (zamieszczone w książce H. Latosia pt. *Okiem cyklopa*): nieznanego autorów „Scena z egzekucji ulicznej w Bydgoszczy we wrześniu 1939 r.” (s. 51), „Oświęcim” (s. 124) i zamieszczone w tej pracy zdjęcie pt. „[Śmierć na manewrach](#)” (fot. nr 20), czy słynne zdjęcie Roberta Capy «Dzień „D”» (s. 135).

w jakiej się znalazł fotoreporter i od jego refleksu. Ów refleks właśnie i sprzyjająca sytuacja odegrały taką rolę w uchwyceniu żartobliwego gestu papieża wobec fotoreportera, w załączonym zdjęciu René Leveque (fot. nr 18 – w oryginale wielokolorowe), „na którym Papież Jan Paweł II w przystępie ujmującej autoironii i dyskretnej kpiny z chmary fotografów imituje ich manipulacje obiektywami, spoglądając na nich przez zwinięte w rurki dłonie przytknięte do oczu”¹⁷⁷. Migawkowość pozwala odkrywać i utrwalac fotograficznie np. spontaniczne gesty i mimikę fotografowanych osób, ukazując ich w ten sposób niejako żywiej i plastyczniej a tym samym prawdziwiej; pozwala odkrywać w sfotografowanej fazie zdarzenia nieoczekiwane sytuacje i kulminacyjne momenty, często umykające normalnej ludzkiej percepcji; ukazuje zjawiska niedostrzegalne ludzkim okiem z racji krótkotrwałości ich przebiegu (jak ma to miejsce w zdjęciu Harolda Edgartona, przedstawiającego „mleczną koronę” rozpryskującej się kropli mleka – zob. fot. nr 19) itp. Migawkowość jest zatem środkiem wyrazu leżącym u podstaw nie tylko atrakcyjności fotografii prasowej, ale także jej wartości prawdziwości, znaczenia i nieraz funkcji, jaką ta fotografia spełnia w dokumentacji bieżących wydarzeń¹⁷⁸.

...MOMENT PRZYPADKOWOŚCI UJĘCIA

W innym sensie niezwykłym (w porównaniu z powyższymi ujęciami momentualnymi) – bo obrazującym m o m e n t p r z y p a d k o w o ś c i – migawkowym ujęciem jest zdjęcie nieznanego autora pt. „Śmierć na manewrach” (fot. nr 20). Autor uchwycił w nim bowiem przypadkowo kulminacyjny moment (tu: chwilę) śmierci czterech żołnierzy, którzy przez pomyłkę weszli na pole minowe podczas manewrów. Migawkowość (jako środek wyrazu) przejawia się tu z kolei w ukazaniu niezwykle dramatycznej fazy ruchu: uświadamiamy sobie, odczytując to ze zdjęcia i wyobrażając sobie aż nadto wyraziście, następne fazy tego ruchu i grozę zdarzenia... Ten i temu podobne przykłady uświadamiają, iż fotografia prasowa jest sztuką ułamka sekundy. „Jest to poszukiwanie wyrazu ludzkich poczynań w stale zmieniających się formach życia oraz punktów kulminacyjnych. Fotodziennikarz musi zatrzymać w fotografii intensywność danego momentu”¹⁷⁹. Jak dużą rolę spełnia w tym czynnik przypadkowości, widać to na powyższym przykładzie: autor zdjęcia, chcący wykonać pamiątkowe zdjęcie swych kolegów uczestniczących w manewrach, nie przypuszczał przecież, jak tragiczną chwilę utrwali na swojej fotografii po naciśnięciu migawki...¹⁸⁰.

...PUNKTY KULMINACYJNE ZDARZENIA

Wspomniane w powyższym cytacie punkty kulminacyjne zdarzenia (s z c z y t f i z y c z n y a j e s z c z e b a r d z i e j s z c z y t p s y c h i c z n y) okazują się być owymi momentami wymiernymi, które najbardziej wpływają na wartość zdjęcia prasowego. Tropienie przez fotografa takich właśnie momentów w zdarzeniu, jest najbardziej charakterystyczną cechą i kryterium odróżniania fotografii prasowej a także jej najbardziej sugestywnym środkiem wyrazu. Warunkują one bowiem faktyczną wartość estetyczną tej fotografii, przez budowanie dramaturgii zdarzenia

¹⁷⁷ (Tekst i zdjęcie za: S. Magala, *World Press Photo '81*, w: „Fotografia” 2 (26), 1982, s. 39n.) Zdjęcie to uzyskało pierwsze miejsce w kategorii „Osobistości” w corocznym konkursie Światowej Fotografii Prasowej '81.

¹⁷⁸ Wrócimy jeszcze do analizy momentu migawkowości (resp. momentualności) w innych partiach tej pracy.

¹⁷⁹ S. Peters, *Ilustracja...*, s. 49.

¹⁸⁰ Jak stwierdza Ligocki, w fotografii przypadek tworzy niemal zawsze istotny składnik procesu twórczego. „Już samo pojawienie się przed okiem fotografa zjawisk o cechach nadających się do syntetycznego i ekspresyjnego zorganizowania ich warstwy znaczeń najczęściej jest dziełem przypadku. Twórcze działanie fotografa polega wówczas na dostrzeżeniu tych cech i na takim przetłumaczeniu ich na sformułowania plastyczne zdjęcia, by cechy te a zwłaszcza ich celowe powiązanie, wystąpiły jak najbardziej wyraźnie i sugestywnie”. Wiąże się z tym możliwość powstawania całkiem przypadkowych dzieł sztuki fotograficznej (zjawisko zresztą nieobce również innym sztukom), gdy jakiemuś „pstrykaczowi” uda się dostrzec i uchwycić tego rodzaju zjawisko i wyrazić je z pewnym minimum technicznej sprawności fotograficznego obrazowania. Owo ryzyko przypadkowych dzieł sztuki fotograficznej stanowi wprawdzie pewną wadę tej drogi fotografii na obszar sztuki – póki jednak droga ta wydaje się jeśli nie jedyna to najważniejsza, ryzyko to jest mniejszym złem niż próby jego usunięcia kosztem negowania podstawowych cech fotografii. (Za: A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 42)

i ujawnianie dynamiczności jego przebiegu. Rola punktów kulminacyjnych jest ponadto istotna w fotografii (szczególnie w fotografii prasowej) z racji tego, że fotografia posiada więcej (w porównaniu np. z filmem) – jak twierdzi Ligocki – miejsc niedookreślonych, tj. mniej pokazuje, a więcej pozostawia wyobraźni widza. Sprawia to, iż widz (perceptor) musi sobie w wyobraźni zrekonstruować inne nie utrwalone fazy przebiegu zdarzenia a domyślać się nieujawnionych możliwości wyglądownych fazy utrwalonej na zdjęciu¹⁸¹. Ukazanie zdarzenia w jednym z jego punktów kulminacyjnych (fizycznym lub psychicznym) jest zatem zarówno zabiegiem służącym wydobyciu wartości estetycznych (oddanie dramaturgii, dynamiczności i faktyczności zdarzenia w efektownej fazie kulminacyjnej), jak również zabiegiem nadania obrazowi fotograficznemu maksymalnej komunikatywności i wypełnienia go informatywną treścią (przez ukazanie fazy najbardziej przełomowej dla kierunku następowania tego zdarzenia, wymowy i przebiegu) (zob. [fot. nr 21](#)). Zdjęciem dobrze ilustrującym te aspekty mogłoby być np. zdjęcie katastrofy na torze wyścigowym, w którym fotoreporter uchwycił moment koziołkowania samochodu w powietrzu (szczyt fizyczny zdarzenia) i pełne przerażenia gesty ludzi na widowni na poboczu drogi, wskazujące (co czytelnik gazety może naocznościowo wyobrazić sobie z dobrze uchwyconego momentu fazy wypadku i doznać wstrząsu z powodu grozy wydarzenia), że samochód spadnie na widownię (szczyt psychiczny zdarzenia)¹⁸².

...MOMENT
FRAGMENTARYCZ
-NOŚCI UJĘCIA

Moment fragmentaryczności ujęcia (tj. wyrażanie fragmentem całości zdarzenia) jest wprawdzie z jednej strony technicznym ograniczeniem ale i – z drugiej strony – szczególną estetyczną i dokumentarną zaletą fotografii prasowej. Pierwsze wynika z natury fotograficznej rejestracji, nie ukazującej ani pełnego kontekstu zdarzenia, ani pełnej iluzji ruchu¹⁸³ – jako takie odnosi się więc do każdego rodzaju i typu fotografii. Drugie natomiast jest konsekwencją – właściwej dla fotografii prasowej – obrazowej „kondensacji” przebiegu zdarzenia. Fotograf dokumentujący określone zdarzenie stara się bowiem utrwalić jego znaczące momenty, tj. takie, które zawierają informacje najbardziej istotne dla zrozumienia zasadniczej dla przebiegu zdarzenia fazy oraz zrozumienia jego natury¹⁸⁴. Zdjęcie takie jest wówczas pewnego rodzaju obrazowym reprezentantem całego zdarzenia; jest właśnie tego zdarzenia dokumentem (tym bardziej, że występuje ono zazwyczaj z określającym jego kontekst tytułem – jak ma to miejsce np. w [fot. nr 17](#)). Jako dokument, odnosi ono przede wszystkim do treści przez siebie przekazywanej (zasadniczo pomijając jej aspekt formalny) – właśnie ilustruje fakt zajścia określonego zdarzenia. Wyrażanie fragmentem całości zdarzenia w zasadzie zachodzi w każdym z zamieszczonych zdjęć fotografii prasowej. Np. zdjęcie ofiary zamachu (Roberta Kennedy’ego) odzwierciedla w pełni dramatyczność tego faktu, tak że nie jest w zasadzie konieczne dla wzmocnienia wymowy tej informacji fotograficzne określenie kontekstu i przebiegu całego zdarzenia (nawet, gdyby istniały inne zdjęcia, ukazujące ów fakt z różnych aspektów). W aspekcie dokumentarno-estetycznym jest to specyficzne określanie ogółu przez szczegół obrazu danego zdarzenia.

¹⁸¹ Tamże, por. na s. 34-42.

¹⁸² Opis przykładu za: Ligocki, tamże, s. 35.

¹⁸³ Fotografia może technicznie sugerować ruch w obrazie na drodze: a) sukcesywnego fotografowania kolejnych wybranych faz ruchu; b) ujęcia najbardziej istotnego dla przebiegu zdarzenia momentu ruchu; c) stosowania impresjonistycznego efektu zamazania przedmiotu będącego w ruchu (np. [fot. nr 28](#)); d) ukazania przedmiotu będącego w ruchu ostro na nieostrym, horyzontalnie „rozmażanym” tle otoczenia; e) wyboru szczytowego punktu ruchu.

¹⁸⁴ Jest to zazwyczaj punkt kulminacyjny zdarzenia, ten bowiem moment najczęściej jest wykorzystywany jako zawierający największy ładunek emocjonalny i treściowy. Fakt ten znajduje także swoje szczególne potwierdzenie w aspekcie... komercyjnych cen tego rodzaju dokumentów, podbijanych przez redakcje wielkich potentatów prasowych w zależności od atrakcyjności ujęcia (utożsamianego często właśnie z kulminacyjną fazą przebiegu danego zdarzenia).

...ROLA
TYTUŁU ZDJĘCIA

Fragmentaryczną obrazową informację zawartą w fotografii (w obrazie fotograficznym) uzupełnia głównie tytuł zdjęcia: określa centralne tło zdarzenia (miejsce, okoliczności), podaje nazwiska głównych osób w nim uczestniczących, umiejscawia w czasie... – słowem, werbalnie konkretyzuje i nadaje zdjęciu poprzez taki zabieg (sztuczny przecież wobec obrazu fotograficznego) status informacji (resp. dokumentu) historycznej.

Niewątpliwie moment wyrażony tytułem zdjęcia, z racji wprowadzania w kontekst obrazu fotograficznego elementu należącego do innego języka niż język wizualny tego obrazu, jest najbardziej obcym i kontrowersyjnym elementem w ejdetyce dzieła fotograficznego. Jednakże element ten jest dla fotografii ilustracyjnej momentem tak istotnym, iż jego pominięcie spowoduje – jak się wydaje – zafałszowanie w analizie ejdetycznej istoty tego rodzaju fotografii. (Niezatytułowanie np. [fot. nr 18](#) i [21](#) sprawia, iż zdają się one oscylować pomiędzy rodzajem fotografii prasowej a rodzajem „Life-Photography”; do interpretacji w duchu tej ostatniej skłaniać bowiem może bardziej ogólne potraktowanie zawartości tych zdjęć.)

Szczegółowy tytuł (w odróżnieniu od tytułów-haseł występujących w „Life-Photography” czy w fotografii poetyckiej) przyporządkowany takiej fotografii osadza ją bowiem w rzeczywistości konkretnej i jednocześnie odnosi jednoznacznie do przedmiotu sfotografowanego. Jak jest to w wielu przypadkach istotne, widać choćby na przykładzie fotografii astronomicznej czy mikroskopowej, w których wyłącznie tytuł zdjęcia w odbiorze postronnego perceptora (nie będącego specjalistą w danej dziedzinie) nadaje mu charakteru fotografii ilustracyjnej¹⁸⁵. Dokumentarny charakter zdjęć ilustracyjnych, niejako naturalnie tkwiący w zawartości wizualnej obrazu (z racji jego iluzorycznego przyporządkowania określonej wycinkowi sfotografowanej rzeczywistości na drodze procesu sfotografowania), nie pozwala jednak odczytać z samej zawartości obrazu kontekstu ukazanych zdarzeń. Jako taka, fotografia ma tendencję (przy braku tytułu) do uogólniania i wyabstrahowywania znaczeń zawartości danego obrazu. Tytuł zdjęcia niejako „sprawdza go na ziemię”, oczyszcza z możliwych naleciałości interpretacyjnych oraz ukierunkowuje właściwą (lub pożądaną – jak ma miejsce np. w propagandzie politycznej) jego interpretację. W ten sposób również utwierdza on (tytuł) status takiej fotografii jako swobodnego dokumentu przedstawionych w niej zdarzeń. „Gdy tytuł i podpis mają podobnie silny ładunek emocjonalny, jak fotografia – pisze Peters – wówczas powstaje nowa całość, która nie jest tylko sumą obrazu i słowa”¹⁸⁶.

PODSUMOWANIE:
FUNKCJA
WIERNOŚCI
I JASNOŚĆ
FOTOGRAFII
ILUSTRACYJNEJ

Należy na koniec zwrócić uwagę, że fotografia ilustracyjna, w swojej typowej postaci fotografii prasowej, skupia w sobie najbardziej ekstremalne i znaczące cechy fotografii jako fotografii. Jej zasadniczą funkcją jest bowiem maksymalna wierność wobec przedmiotu (zdarzenia, sytuacji) sfotografowanego. Element interpretacji jest zatem w tej fotografii jak najbardziej niepożądany albo nieistotny. Fotografia w tym rodzaju pełni jedynie rolę przezroczystego – na ile jest to możliwe – przekaznika zastanej rzeczywistości (medium quo). Charakter uogólnienia, jaki zdarza się niekiedy w tego rodzaju fotografii, podnosi jej wartość, nie jest jednak celem samym w sobie i nie stanowi o jej specyfice (w odróżnieniu od np. „Life-Photography”).

¹⁸⁵ O tej „ważności” tytułu zdjęcia ilustracyjnego świadczą również potencjalne możliwości i faktyczne przykłady fałszerstw fotografii dokumentalnych poprzez zmianę czysto informacyjnego charakteru tytułu zdjęcia na charakter interpretujący albo po prostu fałszujący okoliczności zdarzenia sfotografowanego (nadużycie stosowane często np. w propagandzie politycznej).

¹⁸⁶ S. Peters, *Ilustracja...*, s. 62.

Obok funkcji wierności, istotną naocznościową cechą fotografii ilustracyjnej (resp. fotografii prasowej) jest jasność prezentacji zawartości (treści) fotograficznego obrazu. Objawia się ona w stosunkowo największym (w porównaniu z innymi rodzajami i typami fotografii) stopniu iluzoryczności obrazów, wykonanych w konwencji tego rodzaju fotografii. Podczas gdy w innych rodzajach fotografii iluzoryczność nie stanowi ani głównej (jak w fotografii malarskiej – co wynika z jej założeń kompozycyjnych), ani specjalnie akcentowanej (jak w fotografii eksperymentalnej – stosującej techniki powodujące w różnym stopniu redukcję jej stopnia wyrazistości w obrazie) wartości fotograficznej rejestracji (nawet w „Life-Photography” – najbliższej graniczącej z fotografią ilustracyjną – nie jest ona bezwarunkowo przestrzegana w aspekcie jak najwyższego stopnia jej wyrazistości, skoro fotografia ta może nieraz dopuszczać pod swój szyld zdjęcia znacznie „stonowane” pod tym względem; przykłady tego rodzaju można chociażby znaleźć w katalogu wystawy Steichena pt. „The Family of Man” w postaci fotografii obrazujących niektóre techniki tonorozdzielcze, stosowane w fotografii eksperymentalnej) – w fotografii ilustracyjnej egzekwowana jest ona (iluzoryczność) wspomnianym programem (resp. funkcją) wierności obrazowania rzeczywistości w procesie fotografowania. Przy czym im większy stopień iluzoryczności obrazu, tym bardziej spełnia on oczekiwania programu fotografii ilustracyjnej (co jest choćby podyktowane wymogami poligraficznej reprodukcji – prasa bowiem bywa zazwyczaj największym odbiorcą tych zdjęć i swoistym ich mecenasem).

Jasność w tego rodzaju fotografii wiąże się również ze sposobem prezentacji treści fotografowanego zdarzenia. Nie chodzi tu zatem tylko o iluzoryczne ukazanie „naskórka przedmiotów”, ale ponadto i przede wszystkim o proste, jak najmniej komentujące oddanie istotnego momentu (chwili) zdarzenia (resp. natury przedmiotu), utrafiające w jego istotę fotograficzne ujęcie. Wchodzi tu zatem w grę takie przedstawienie treści, aby ujawniała się ona w sposób: jak najpełniejszy (przy niezbędnym zwartym jej skadrowaniu w obrazie), jak najbardziej komunikatywny (zatem ujmujące istotę zdarzenia, główną dla ukazania tej istoty jego fazę), naocznościowo łatwo czytelny (a więc ukazujące przedmioty pod typowym kątem i w miarę standardowej perspektywie widzenia, nie powodujących zbytnich deformacji czy udziwnień pod tym względem), jako bezpośrednio desygnująca ukazane przedmioty (czyli odsłaniająca ich faktyczność, typowość, niepowtarzalność, charakterystyczne i powszechnie znane cechy tychże) itp.¹⁸⁷.

2.2.3. (C). „Life-Photography”

„DRUGIE ODKRYCIE FOTOGRAFII”¹⁸⁸, które dokonało się – jak stwierdza Karl Pawek – w latach 1920-1930, związane było pośrednio m.in. z pojawieniem się pierwszej generacji wielkich fotoreporterów prasowych,

¹⁸⁷ W podsumowaniu fotografii ilustracyjnej zaznaczmy jeszcze na koniec, iż wyróżnione elementy języka fotografii ilustracyjnej nie oznaczają wcale wyłącznej ich przynależności do tego rodzaju fotografii. Jak już podkreślaliśmy, nie sposób wyznaczyć wyraźnych ostrych granic poszczególnych rodzajów fotografii, ani też wyznaczyć ściśle środków wyrazu jedynie przynależnych do danego rodzaju (typu) fotografii i wyczerpujących jednocześnie zestaw tych środków wyrazu. Oznacza to, że poszczególne typy fotografii bazują nie tylko na wypracowanych przez siebie i sobie właściwych środkach wyrazu, ale również wykorzystują rozwiązania swoich poprzedników. Stąd w analizie poszczególnych typów fotografii ograniczamy się jedynie do omówienia tych elementów języka danej fotografii, które bezpośrednio od niej biorą początek, bądź przez nią zostały najszerzej wykorzystane, pomijając (z racji omówienia ich przy charakterystyce innego typu) wszelkie inne środki wyrazu, zaadaptowane jedynie wtórnie do danego typu fotografii.

¹⁸⁸ „Drugie odkrycie fotografii” charakteryzuje się aktywnym stosunkiem fotografa do rzeczywistości, złamaniem dystansu, jaki miała wobec rzeczywistości dawna fotografia i jaki ma sztuka. «W wyniku drugiego odkrycia – pisze Pawek w przedmowie do swej książki – kamera odtwarza przedmiot również w jego wewnętrznych, duchowych, historycznych, społecznych, racjonalnych, irracjonalnych, osobistych

dostarczających materiału zdjęciowego dla ówczesnych magazynów ilustrowanych (ze słynnym amerykańskim „Life” na czele). Fotografie ich, będące obrazową rejestracją bieżących ówczesnie wydarzeń społecznych czy ilustracjami różnych aspektów egzystencji jednostek ludzkich, zapisem indywidualnych i powszechnych dramatów, prezentacją nieznanymi odległymi zakątków świata, ale także wszelkich ciekawych zdarzeń i zjawisk (np. sportowych, kulturowych) itp. – zapoczątkowały owo wizualne opisanie świata, które upowszechniło nowy typ kultury – kultury masowej – bazującej w dużej mierze na obrazie fotograficznym. Zaczęto uświadamiać sobie już wówczas ogromną siłę zdjęć reporterskich, wartość ich niezwyklej ekspresji wizualnej oraz ich nośność treściową.

Zdjęcia owe pierwsi fotoreporterzy traktowali przede wszystkim użytkowo, wykorzystując ich ekspresję i dokumentarność do ilustrowania tekstów codziennej prasy oraz w ilustrowanych magazynach, w których to reportaż fotograficzny stawał się głównym nośnikiem informacji. Nie tylko pomijano w tych zdjęciach wartości plastyczne, nie tylko nie akcentowano ich i nie czyniono głównym celem, ale starano się, aby przesunąć ów akcent na ich zawartość treściową. To przesunięcie akcentu zaczęło wkrótce uświadamiać masowemu odbiorcy tych reportaży (prasa), że fotografia reprezentuje i jest zdolna ukazywać nowe, nieznanne dotąd wartości, doniosłe przede wszystkim poznawczo (ale i artystycznie), poprzez swoją niezwykle sugestywność, ekspresję i autentyczność¹⁸⁹. Stały się powszechnie znane ówczesnie (pod koniec lat 20-tych i dalszych) słynne fotoreportaże Ericha Salomona, czy zdjęcia założycieli (w 1947 r.) sławnej grupy fotoreportażu artystycznego „Magnum”¹⁹⁰: Roberta Capy z wojny domowej w Hiszpanii, dramatycznych zdjęć Henri Cartier-Bressona z Chin, Davida Seymoura, G. Rodgera, Wenera Bischofa i in.¹⁹¹ (zob. [fot. nr 31](#), [32](#)).

i kolektywnych wymiarach. Daje to nam nowy aspekt przedmiotów. W obliczu tych nastawionych na prawdziwe życie zdjęć („Life-Photographie”) ...fotografia zyskuje „fenomenologiczny wymiar”» (za: L. Grabowski: *Pawek – Totale Photographie*, w: „Fotografia” 12 (114), 1962, s. 283n.). (Zaznaczmy przy tym, iż wyróżniony przez nas rodzaj fotografii dokumentalnej określany terminem „Life-Photography” oznaczamy tu cudzysłowem, dla odróżnienia tego zaadaptowanego do naszej typologii terminu określającego program i wytwory jednej z grup fotografów amerykańskich (Life-Photography).)

¹⁸⁹ Przy tym wartości te reportaż fotograficzny starał się przekazywać wyłącznie na drodze „mowy obrazów”, unikając komentarza słownego w postaci tytułu zdjęcia. Karl Pawek uważa wprost, iż reportaż fotograficzny który potrzebuje wyjaśnień w słowach jest dziełem chybionym. „Samodzielna wypowiedź prasowa, reportaż fotograficzny – pisze Lech Grabowski – wymaga nie byle jakiej ostrości spojrzenia. Musi być syntetyczny, skrótowy w swej wymowie – taki jak język naszych czasów (...). Musi odnaleźć i wykorzystać ten jedyny moment, w którym zagęściły się cechy najbardziej typowe i tak je pokazać, aby zamknąć całą prawdę zdarzenia, a nie przypadkowy fragment, mało mówiący wycinek. Musi umieć dostrzec fakty najważniejsze i dokonać selekcji – aby uzyskać całkowitą jasność obrazu. Może to uczynić w jednym obrazie lub rozbić go na ciąg wielu ujęć związanych ze sobą organicznie. Poza faktem, za zdaniem musi umieć dojrzeć zjawisko”. (L. Grabowski, *Wśród polskich mistrzów kamery*, Warszawa 1964, s. 56n.)

¹⁹⁰ Grupa twórcza założona przez H. Cartier-Bressona, R. Capę, D. Seymoura i G. Rodgera, „która przerodziła się w międzynarodową agencję fotoreportażu artystycznego z siedzibami w Paryżu i Nowym Jorku oraz przedstawicielami w wielu innych krajach. Agencja ta dostarcza zdjęć wielkim magazynom ilustrowanym, wydaje albumy, organizuje wystawy (...). Na członków Magnum przyjmowani są najwybitniejsi przedstawiciele fotografii reporterskiej z całego niemal świata”. (Za: H. Latoś, *1000 słów...*, s. 164). Na wzór „Magnum” w 1958 r. powstała szwedzka grupa „Dziesięciu”, do których należą m. in.: Hammarskjöld, Hans Malmberg, Paul Nils Nilsson, Georg Oddner czy Lennart Olson.

¹⁹¹ Pierwsze fotoreportaże powstały jednak o wiele wcześniej. Jednym z najwcześniejszych jest seria 6 zdjęć Aloïsa L cherer’a (fotografa monachijskiego), która uwieczniła transport i podniesienie wielkiej statuy „Bawaria” w Monachium w 1850 r. Innym, nie mniej słynnym, jest foto-wywiad przeprowadzony w 1886 r. przez Nadara i jego syna z wielkim naukowcem M.E. Chevreul’em w stulecie jego urodzin. (Por.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 102 i 112).

STEICHENA
I PAWKA
FOTOREPORTAŻ
O CZŁOWIEKU

Najbardziej reprezentatywnymi i klasycznymi już przykładami reportażu artystycznego (jak go niektórzy nazywają – np. Lech Grabowski) jest z jednej strony słynna wystawa objazdowa Edwarda Steichena pt. „Rodzina człowieka” („The Family of Man”) oraz z drugiej strony polemizująca z nią tzw. Światowa Wystawa Fotografii Karla Pawka pt. „Kim jest człowiek” („Was ist der Mensch”) i dalsze wystawy tegoż: „Kobieta” („Die Weib”), „W drodze do raju” („Unterwegs zum Paradies”), czy najnowsza „Dzieci tego świata”. Wystawy te powstały poprzez selekcję zdjęć spośród przesłanych przez fotoreporterów z całego świata (pod kątem ogólnie sprecyzowanego tematu) i ułożenie ich w pewien szczegółowy ciąg problemowy, ukazujący w „mowie obrazów” kolejne aspekty określonego w tytule wystawy zagadnienia.

Tym co je wiąże ze sobą jest *człowiek* ukazany w przeróżnych kontekstach, w różnych aspektach życia i zachowania, w różnych niuansach jego ludzkiej egzystencji i doli. Raz będzie to człowiek ukazany w zwykłym przebiegu jego życia, zinterpretowanym optymistycznie i z pewnym patosem (jak u Steichena – [fot. nr 23](#)). Innym razem (u Pawka) interpretacja wydobywa dramatyczność i tragiczność omyłek ludzkiego życia; człowiek jest ukazany tutaj poprzez konfrontację jego ekstremalnych doświadczeń: agresji i miłości, zniewolenia i szczęścia, głodu i przesyty, radości i rozpacz, pogardy i miłosierdzia itd. (zob. [fot. nr 24](#), [25](#), [27](#), [28](#), [29](#)).

Seryjny układ zdjęć, składający się na daną wystawę, wyraża swoistą ideę, będącą odpowiedzią na pytanie zasygnalizowane tytułem wystawy. Jednakże każde z poszczególnych składających się na nią zdjęć, jest z jednej strony reprezentantem ducha całej wystawy, zaś z drugiej konkretyzuje pewne jednostkowe zdarzenie o charakterze socjologicznym czy kulturowym, mieszcząc jednocześnie w sobie doniosły ładunek dramatu życia¹⁹² (zob. [fot. nr 24](#), [25](#)).

Także każde z poszczególnych zdjęć jest nośnikiem swoistych cech formalnych, typowych dla kierunku reportażowego fotografii. Główne z tych cech, to: dynamiczność ujmowania zdarzeń w ich przebiegu i momentualności oraz „autentyczność chwytanym na gorąco” wydarzeń¹⁹³. Zwłaszcza ta druga cecha wydaje się istotnie konstytuować pojęcie reportażu fotograficznego. Obydwie zaś cechy formalne tej fotografii wiążą się z takimi podstawowymi – już wyżej przez nas omawianymi – założeniami całego tego nurtu, jak realizm i prawdziwość obrazowania. Tutaj szczególnie wynika to z preferowania fotografii nieprzygotowanej od strony przedmiotu, robionej z zaskoczenia, niepozowanej (np. [fot. nr 26](#) i [27](#)).

„WYKORZY-
-STANIE
MOŻLIWOŚCI
SKŁADNI
FOTOGRAFICZ-
-NEGO JĘZYKA”

Wydobycie dynamiczności w zdjęciach wykonywanych w konwencji fotoreportażu oraz ukazanie kontrastów treściowych występujących pomiędzy światami przedstawionymi w nich, tudzież podkreślenie różnego rodzaju dramatów ludzkich – słowem, naznaczenie całego zestawu owych fotografii głębokim i wyraźnie zarysowanym podtekstem

¹⁹² Jak się wydaje, do tego nurtu sprowadza się także bogato reprezentowana obecnie fotografia, będąca rejestracją wydarzeń o dużej nośności społecznej i politycznej, nazwana w Polsce „fotografią socjologiczną” (za: J. Busza, w: „Kultura” 11, 1981). Zbieżną bowiem z „fotografią życia” jest jej naczelną zasadą głosząca, iż „zawsze jedynym autorytetem tej fotografii jest rozumiana [podkreślenie moje – E.F.] rzeczywistość realna”. (Oczywiście chodzi o rzeczywistość społeczną lub kulturową).

¹⁹³ „Reportaż nie może być statyczny – pisze Lech Grabowski. – Musi chwytać nastrój chwili. Jeden gest, jeden moment charakterystyczny tłumaczyć ma na język ogólniejszy. Powinien zamknąć odprysk mijającego czasu w obraz, aby później dać świadectwo tego, co się działo. (...) W gruncie rzeczy nie chodzi przecież o doskonałość poszczególnego zdjęcia, ale o dobry reportaż. Poszczególne natomiast zdjęcia muszą być ciekawe. Ciekawe to w reportażu znaczy dobre” (zob.: L. Grabowski, *Wśród...*, s. 61). Jakże trafną ilustracją tych tez mogłyby stać się dwa zdjęcia, tak pozornie odległe czasowo i tematycznie, a przecież tak – w skojarzeniach jakie wywołują – ze sobą powiązane wymową gestów rąk dwojga dzieci... (zob. [fot. nr 29](#) i [30](#)).

filozoficznym – było możliwe (jak sugeruje Pawek) dzięki „wykorzystaniu możliwości składni fotograficznego języka”¹⁹⁴.

O trafności tej koncepcji zdają się świadczyć przekonywująco nowe jakości, ujawniające się przy zestawieniu zdjęć w pewien reportażowy scenariusz. Owe jakości ujawniają się jako nabudowane na relacjach walentnych społecznie i ideologicznie. Choć zaznaczają się one już w poszczególnych składnikach reportażowej serii, to jednak dopiero w kontekście całego zestawu zdjęć ujawnia się naczelna idea dramaturgiczna wystawy i jej synteza.

HOLISTYCZNY Specyfika stosowanego w tym rodzaju fotografii ujawnia się przede
CHARAKTER wszystkim w jego holistycznym charakterze, w możliwościach przekazy-
JĘZYKA wania za jego pośrednictwem takich idei i treści, które trudno (a nawet
„LIFE- nie sposób) jednoznacznie przekazać za pośrednictwem jednostkowej fo-
-PHOTOGRAPHY”: tografii.

W imię owych wartości, których zdolność przekazu (odsłaniania) w języku fotografii może okazać się istotnym argumentem na rzecz fotografii jako dzieła sztuki i jej specyfiki – wydaje się celowym wyodrębnienie tu owych elementów fotograficznego języka, nawet za cenę zerwania z dotychczasowym jednostkowym (autonomicznym i poza-kontekstowym) traktowaniem każdego obrazu fotograficznego i każdego egzemplarza jego odbitki (kopii) w analizie¹⁹⁵.

W kontekście takiego nastawienia, do elementów języka fotograficznego – posiadających ów holistyczny charakter – zaliczyć należy: seryjność, kontekstowość, kontraktowość, kontrast treściowy, kontrast formatu oraz zwińczającą je swoistą syntezę fotoreportażu – ekspresję moralną „Life-Photography” (szczególnie w jej steichenowskim i pawkowskim wydaniu)¹⁹⁶.

...FUNKCJA Odkrycie s e r i i w fotografii – sięgające początków pierwszych repor-
SERII ZDJĘĆ taży fotograficznych – oraz przystosowanie jej do środków wyrazu fotograficznego języka, odsłoniło nowe obszary dla fotografii w zakresie rejestracji faz i następstwa zdarzeń, nadawania dramaturgii i ekspresji fotograficznej wypowiedzi, umożliwiło pełniejszą prezentację idei sytuacji przedstawionej itp. Seria zdjęć wiąże się z przedstawianiem zazwyczaj tego samego zdarzenia, które owa seria ukazuje w kolejnych fazach jego przebiegu. Pozwala to na przeprowadzenie za pośrednictwem fotograficznych obrazów (w zależności od częstotliwości ich rejestrowania) reporterskiej relacji z poszczególnych faz zdarzenia, bądź zobrazować znaczące dla zrozumienia jego przebiegu (czy jego istoty) momenty¹⁹⁷.

¹⁹⁴ (Za: A. Ligocki, *Fotograficzne...*, s. 106). K. Pawek uznał to właśnie za główny cel swoich słynnych wystaw fotograficznych. W przedmowie do wystawy „Czym jest człowiek” tak to uzasadniał: „Wierzę, że w mowie fotografii istnieją nie tylko słowa, ale również zdania [...]. Założeniem tej wystawy było moje dążenie wykorzystania możliwości składniowych mowy fotograficznej, a zatem nie ma ona pokazywać dobrej fotografii, dobrej fotografii i jeszcze raz dobrej fotografii – ale przedstawiać nam wizualny esej” (za: WOJT [krypt.], *Lustro dziecięcego losu*, w: „Trybuna Ludu” 72, 1981).

¹⁹⁵ Oczywiście to nie wyklucza i nie wzbrania odrębnego traktowania każdego zdjęcia, będącego składnikiem takiego czy innego typu serii fotograficznej. Wymaga to jednak ś w i a d o m e g o (owych zubożeń fotograficznej wypowiedzi) abstrahowania od idei tego typu reportażu.

¹⁹⁶ Obok tych elementów, charakteryzujących reportaż fotograficzny jako cykl zdjęć, zaznaczyć należy bardzo istotną, nieraz zasadniczą rolę tła w niektórych (ujętych jednostkowo) zdjęciach „Life-Photography”. Ów element języka reportażu pełni o wiele istotniejszą rolę niż w innych rodzajach fotografii: nie tylko dopełnia temat główny zdjęcia, ale po prostu współtworzy reportażowy charakter zdjęcia (jak ma to miejsce w zamieszczonym zdjęciu Wiesława Prażucha ([fot. nr 26](#)), ukazującym scenę na tle – jak łatwo się domyśleć – dyskusantów londyńskiego Hyde Park’u). Natomiast zupełnie zbędnym – w odróżnieniu od fotografii ilustracyjnej – w tego rodzaju fotografii jest podpis zdjęcia. Karl Pawek wprost twierdzi w tej kwestii, iż reportaż który potrzebuje wyjaśnić w słowach – jest dziełem chybionym.

¹⁹⁷ Przykładem serii tego typu jest seria zdjęć Ruth Orkin (USA) zamieszczona w *The Family of Man* (s. 40), przedstawiająca fazy rozwoju gry mimiki i gestów dzieci grających w karty i nieświadomie odtwarzających

Samo fotografowane zdarzenie, zależnie od jego bardziej jednostkowego czy bardziej złożonego, długotrwałego i rozległego charakteru (jak np. zdarzenie, jakim był strajk w Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980 r.) – wyznacza typ serii i określa jej węższy bądź szerszy charakter. Zwróćmy uwagę, iż w węższym znaczeniu seria jest raczej pozbawiona syntetycznego (nastawionego na wydobycie w całokształcie zdarzenia momentów znaczących, przełomowych i istotnych) charakteru i jako taka wykorzystywana jest raczej do analitycznej dokumentacji przebiegu zdarzenia. W szerszym znaczeniu (reprezentowanym np. w pawkowskich wystawach fotografii) składające się na serię ujęcia mają bardziej syntetyczny wydźwięk, obrazują i konkretyzują pewną ogólnoludzką ideę – słowem ukazują zdarzenie mniej diachronicznie, ale za to wszechstronniej, z różnych stron, aspektów i kontekstów go prezentując¹⁹⁸.

...PREZENTACJA KONTEKSTOWOŚCI ZDARZENIA Z seryjnością w szerszym znaczeniu wiąże się również cecha kontekstowości przedstawiania. O ile w serii związanej z pewną „ideą prowadzącą”, idea ta posiada charakter oczywisty i z zewnątrz niejako wyznacza dobór zdjęć, o tyle w kontekstowym przedstawianiu idea (często o metaforycznym charakterze) wyłania się na podstawie celowego, oddolnego ich doboru. Poprzez sugerowanie analogii treściowej poszczególnych egzemplarzy zestawu, uzyskuje się swoisty efekt wzajemnego dopełnienia zdjęć i wyłonienia z wnętrza ich zawartości treściowej pewnej idei, będącej metaforycznym wyrazem uogólnienia filozoficznego, wizji czy refleksji. W takim rozumieniu „kontekstowość” staje się jednym ze znaczących elementów składni języka fotografii, bazującej na serii zdjęć. Dobrym przykładem na to jest seria „Klatka”¹⁹⁹ (zob. jedno ze zdjęć tej serii – [fot. nr 24](#)), obrazująca różne typy zamknięcia i zniewolenia człowieka²⁰⁰.

...MOMENT KONTRAPUNKTYCZNOŚCI Do zakresu składniowego języka fotografii zaliczyć należy również moment kontrapunktowości. Zestawienie obrazów fotograficznych na zasadzie kontrapunktu powoduje szczególnie mocne ich wzajemne zaakcentowanie i przeciwstawienie treściowe. Owo wzajemne powiązanie odzwierciedla się najczęściej w takich relacjach, jak przyczynowo-skutkowa i kontrastująca, zachodzących na poziomie treściowych znaczeń tych fotografii²⁰¹. Najczystsza postacią kontrapunktowego zestawienia wydaje się być zestawienie kontrastujące. Adekwatnie ilustrują je załączone zdjęcia, z których jedno przedstawia w sposób pośredni (poprzez planszę reklamy) pewien przejaw konsumpcyjnego luksusu (spotęgowanego właśnie faktem ukazania go przez pryzmat reklamy), a drugie w sposób wstrząsająco bezpośredni umierające z głodu dziecko na rękach misjonarza (zob. zestawienie [fot. nr 25](#)).

(naśladujących) mimikę i gesty dorosłych graczy. (Zob.: *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time [...] created by Edward Steichen [...]*, New York [po 1955 r.]).

¹⁹⁸ Można wskazać w tym miejscu na serię „Śmierć” w K. Pawka „W drodze do raj” (zdjęcia od nr 191 do 201). Nie występuje tutaj (charakterystyczny przy węższym rozumieniu seryjności) moment powiązania czasowego oraz związek pomiędzy zdarzeniami i osobami utrwalonymi na zdjęciach. Elementem wiążącym je jest wspólna idea uzasadniająca całą serię – w tym wypadku idea rytuału śmierci w jego kontekście kulturowo-egzystencjalnym.

¹⁹⁹ Zob. katalog wystawy K. Pawka pt. *Unterwegs zum Paradies*, München 1973, zdjęcia od nru 301 do 320.

²⁰⁰ Metaforę „Klatki” współkonstytuują tak zdawałoby się różne treściowo obrazy, jak: człowiek za kratami więzienia, ludzie sfłoczeni w wagonie kolejki podziemnej, kobiety oczekujące na klientów w ekskluzywnym domu publicznym, wyraz nienawiści rasowej na twarzy żołnierza, poddany całujący but władcy (zob. zamieszczoną w „Aneksie” [fot. nr 24](#)), drobne sylwetki ludzkie przytłoczone gigantycznymi portretami Lenina i Stalina itp.

²⁰¹ Przykładem zestawienia przyczynowo-skutkowego może być seria zdjęć ukazujących przejawy i skutki agresji człowieka wobec człowieka. (K. Pawek, *Unterwegs...*, zdjęcia od nru 170 do 184).

Ten typ kontrapunktyczności zakłada dwojaką interpretację zależności czasowych związanych z tymi zdarzeniami. Z jednej strony abstrahuje ona od związków czasowych, zachodzących pomiędzy konkretnymi zdarzeniami, resp. momentami (tu: czasami) ich rejestracji. Z drugiej strony wskazuje na ich czasową jednoczesność i kontekstowy związek w aspekcie aktualności zjawisk w danej epoce historycznej (np. [fot. nr 29](#) i [30](#)). (Takie przedstawienie swoistego „rysu epoki” sugeruje posługiwanie się pewnego rodzaju „teraźniejszym” czasem abstrakcyjnym.)

...KONTRAST TREŚCI I FORMATU ORAZ EKSPRESJA MORALNA W „LIFE-PHOTOGRAPHY” Tego rodzaju zestawienia (częste w „Life-Photography”) wykorzystują dla wzmocnienia ekspresji zdjęć kilka różnych zabiegów formalnych łącznie. Takimi elementami języka są wymienione przez nas wyżej: kontrast treściowy, kontrast formatu oraz – na płaszczyźnie filozoficznej interpretacji – ekspresja moralna zdjęcia²⁰². Omawiany ostatnio przykład ([fot. nr 25](#)) również oddaje te elementy.

Kontrast treściowy uwidacznia się tutaj na przykładzie jaskrawej dysproporcji, istniejącej pomiędzy przesytym a śmiercią głodową, bogactwem a nędzą, kultem konsumpcji a czcią dla godności ludzkiej.

Ekspresja tego rodzaju zdjęć (zestawionych zazwyczaj ze sobą w bezpośrednim sąsiedztwie) zostaje wzmocniona przez użycie kontrastu formatu. Polega on tutaj na subtelnym przeciwstawieniu sobie dużego rozmiaru (formatu) zdjęcia, przedstawiającego krzykliwą reklamę konsumpcyjnego stylu życia, zdjęciu niewielkich rozmiarów afirmującemu godność ludzkiego życia. Ten kontrast formatu wskazuje w sposób odwrotny – jakby z pewną smutną ironią – na hierarchię wartości przejawiającą się we współczesnym świecie. To co wielkie (formatem) okazuje się być małowartościowe (mimo to natrętne i przytłaczające w swoistej autoreklamie); to co małe (rozmiarami) jest w rzeczywistości (aksjologicznej) wielkie (porównaj wspomniane zestawienie zdjęć – [fot. nr 25](#)).

Ostatnim, charakterystycznym dla tego typu fotografii, momentem językowym jest „ekspresja moralna”. Stanowi ona nabudowaną w pewien sposób na wymienionych poprzednio elementach syntetyczną jakość wymowy ideowej, będąc rodzajem oskarżenia, sygnału, alarmu, apelu itp. Ekspresja moralna ujawnia się w jednostkowych zdjęciach „Life-Photography”, ale swój najpełniejszy wyraz uzyskuje w typowej dla tego kierunku formie zestawów zdjęciowych (fragmentem takiego zestawu są omawiane wyżej fotografie, zamieszczone [pod numerem 25](#)).

PODSUMOWANIE: Wszystkie elementy języka fotograficznego „Life-Photography” są MORALNE podporządkowane głęboko humanistycznemu celowi, którego założeniem jest (jak pisze Pawek w przedmowie do swojej pierwszej wystawy), aby ludzie opuszczający ją „nie myśleli więcej o fotografii, PRZESŁANIE - NACZELNĄ FUNKCJĄ ale o człowieku”, środki prowadzące do tego celu są tutaj różne. „LIFE-PHOTOGRAPHY” W „The Family of Man” polegają one na harmonijnym zrównoważeniu akcentów wizualnych, wyrażających los człowieka, jego dole

²⁰² Elementem często wzmacniającym wymowę i ekspresję poszczególnych fotografii i ich zestawu jest – tytuł i podpis. Tekst najczęściej osadza wydarzenie przedstawione na zdjęciu w konkretnym kontekście, wzmacniając jego określoność, a przez to jego wymowę i dramatyzm. Sprawa podpisu jest szczególnie ważna w fotografii ilustracyjnej (omówionej wcześniej przez nas), tutaj zaś należy zwrócić uwagę na rolę tytułu, nazywającego poszczególne zestawy zdjęć. Spełnia on tu rolę hasła wywoławczego i wyznacza perspektywę filozoficzną całego cyklu tematycznego. W odniesieniu do poszczególnych zdjęć jego rola zatem nie jest tak istotna jak w fotografii ilustracyjnej. Z tego też względu znajdujemy w albumie K. Pawka pt. *Dzieci tego świata* uwagę Pawka, iż „przypisy mają nie tyle uzupełniać wymowę fotografii, ile zwracać uwagę na same fakty”. (Zob. wkładkę do polskiej wersji katalogu wystawy K. Pawka; K. Pawek, *Dzieci tego świata*, 4 Światowa Wystawa Fotografii, Hamburg 1980/81).

i niedole. W wystawach Pawka natomiast dominuje zamiar wywołania emocjonalnej reakcji szoku u widza („uderzenia w dołek” – jak mówi autor tych wystaw). Obydwa rodzaje środków są jednak nastawione na naczelny cel, jakim jest moralne przesłanie dzieła fotograficznego²⁰³. Ono to (moralne przesłanie) wyznacza podstawową funkcję tej fotografii, realizującą się w swoistym „apelu moralnym” (wypowiadany środkami wizualnymi) wobec perceptora, skłaniającym go do zajęcia określonej (negatywnej bądź pozytywnej – zależnie od sytuacji przedstawionej) postawy moralnej wobec danego zdarzenia (resp. zjawiska).

Oprócz powyższej funkcji (zasadniczej dla tego rodzaju fotografii) pełni ona również – wyznaczoną charakterem typu fotografii dokumentarnej (do której „Life-Photography” przynależy) – istotną funkcję poznawczą. Wprawdzie funkcja ta wydaje się być w „Life-Photography” faktycznie podporządkowana naczelnej funkcji przesłania moralnego, ale – zależnie od zajętej przez perceptora postawy – może również wybijać się ona bardziej na plan pierwszy, kosztem przysłaniania naczelnej funkcji tego rodzaju fotografii. („Life-Photography” może być wówczas „odczytana” jako typowa fotografia ilustracyjna). Jednak przy „normalnej” percepcji takiej fotografii (nieredukującej funkcji przesłania moralnego) dostarcza ona wiarygodnego, choć najbardziej zinterpretowanego – pośród dwu pozostałych odmian fotografii dokumentarnej – rodzaju poznania. W „Life-Photography” odsłaniany jest bowiem wymiar rzeczywistości fotografowanej, związany z wartościami moralnymi. Poprzez swoistą interpretację dokumentalisty, „Life-Photography” uogólnia na przykładzie konkretnych przedmiotów i sytuacji, zjawiska odznaczające się powszechnością przeżyć ludzkich. Poznanie w tej fotografii ma charakter wartościujący; jego zadaniem jest bowiem nie tylko odkrywać, ale i apelować i wstrząsać sumieniem. Jako taka, „Life-Photography” jawi się w postaci swoistego dokumentu moralnego oblicza epoki, którą obrazuje²⁰⁴.

Poznawczą funkcję fotografii dokumentarnej w mniejszym bądź w większym stopniu realizują oczywiście również dwa pozostałe, wyżej omówione, jej (fotografii dokumentarnej) rodzaje. (Fotografia ilustracyjna spełnia niewątpliwie ową funkcję najpełniej). Prezentują one (fotografia ilustracyjna szczególnie) bardziej „surowe”, mniej zinterpretowane poznanie, a przez to są najczęściej (przede wszystkim one) kojarzone z typem fotografii dokumentarnej.

2.3. FOTOGRAFIA „ABSTRAKCYJNA”²⁰⁵

GENEZA
POWSTANIA
FOTOGRAFII
„ABSTRAKCYJNEJ”

Typ fotografii „abstrakcyjnej” – w odróżnieniu od innych tu omawianych – nie miał nigdy charakteru wyraźnie odznaczającej się tendencji twórczej w dotychczasowych dziejach fotografii, nie wiązał się też ze ściśle określoną szkołą fotograficzną, grupą twórczą czy nawet z konkretną jednostką, która by go szczególnie reprezentowała. Fotografia „abstrakcyjna” uprawiana była bowiem zazwyczaj na marginesie poszukiwań twórczych niektórych fotografów (np. Moholy-Nagy’a), bądź

²⁰³ To uzasadnia traktowanie tych dwu koncepcji tematycznych (Steichena i Pawka) jako dopełniających się wzajemnie (a nie wykluczających się – jak chcieliby niektórzy je interpretować).

²⁰⁴ (A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 44). W tym sensie pełni ona („Life-Photography”) z jednej strony rolę swoistego „apelu do serc i sumień”, z drugiej zaś stanowi rodzaj ekspiacji za grzechy tego świata – ludzi wobec bliźnich i wobec siebie samych. Ukazując bowiem (obok dobra) również zło w całej jego faktyczności i brutalności, ujawniające się w czynach jednych i cierpieniach innych ludzi – zdiera maskę samozadowolenia i braku poczucia winy tego świata za istniejący stan rzeczy, stawiając widza tych zdjęć również wobec nagiej prawdy o nim samym... (odczytuje on w nich bowiem jakby wizualne echo owych Słów: „Zaprawdę powiadam wam: Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, Mnieście uczynili. (...) Wszystko, czego nie uczyniliście jednemu z tych najmniejszych, tegoście i Mnie nie uczynili”).

²⁰⁵ Zob. przypis nr 44.

stanowiła praktyczny materiał naukowy ludzi nauki zaadoptowany wtórnie do dziedziny plastyki. „Dokumenty z obserwatoriów astronomicznych – pisze U. Czartoryska – czy wypraw geologicznych urzekały środowiska artystyczne już od kilkudziesięciu lat, przedrukowywano je na łamach pism poświęconych sztuce tylko dlatego, że ukazywały świat w innym wymiarze, z nieznanym artystom perspektyw”²⁰⁶.

PIERWSZA DROGA
DOCHODZENIA
DO „ABSTRAKCJI”
W FOTOGRAFII

Owe nieznanne wymiary i perspektywy zdjęć naukowych²⁰⁷ szczególnie silnie ujawniły się w niezwyklej ekspresji zdjęć mikro-, niektórych zdjęć makro- i teleskopowych. Ogromne rozpiętości „skali” występujące pomiędzy rzeczywistymi przedmiotami a ich obrazami zarejestrowanymi w tych zdjęciach, pozwalają percepcji szczególnie łatwo oderwać się – przy pominięciu komentarza słownego – od warstwy semantycznej tych zdjęć i rozpatrywać je jedynie w warstwie wyglądu (układ walorów, faktura powierzchni itp.) oraz ich plastycznych i estetycznych wartości ([fot. nr 34](#)). Umożliwił to fakt sprowadzania wielkości mikro- i teleskopowych do normalnych wielkości percepcyjnych obserwatora zdjęcia. Ta łatwość zerwania ścisłego związku pomiędzy obrazem a odpowiednim przedmiotem rzeczywistości²⁰⁸ (a raczej zerwania naocznej czytelności tego związku) daje możliwość redukcji warstwy semantycznej tego typu zdjęć oraz podstawę specyficznego wyabstrahowania obrazu, uzyskanego na drodze fotograficznego odtwarzania rzeczywistości jak każde inne zdjęcie (zob. [fot. nr 33](#) i [35](#)).

DRUGA DROGA
DOCHODZENIA
DO „ABSTRAKCJI”
W FOTOGRAFII

Podobnie dzieje się w wypadku zdjęć obrazujących nawet przedmioty zupełnie prozaiczne, dostrzegalne gołym okiem, ale wykonane w takim zbliżeniu lub w tak niezwyklej perspektywie (np. z góry), iż percepcja nie jest w stanie w ogóle lub jednoznacznie ów przedmiot rozpoznać (np. [fot. nr 36](#) i [37](#)). Taki sposób obrazowania stanowi (obok wyżej wyodrębnionej) drugą drogę²⁰⁹,

²⁰⁶ U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 155.

²⁰⁷ Na „atrakcyjność” plastyczną owych zdjęć (wykonywanych przecież w celach naukowych i technicznych) i możliwość ich twórczego spożytkowania na terenie sztuk plastycznych, zwrócił uwagę przedstawiciel Bauhausu László Moholy-Nagy. (Być może z tego powodu uważany jest przez niektórych za ojca fotografii abstrakcyjnej). «Zdjęcia astronomiczne, spektrograficzne i podobne uderzyły go rozkładem plam czarno-białych. „Bezosobowość” tego rodzaju działalności fotograficznej i jej ściśle rzeczowy charakter nie zdradzający indywidualności wykonawcy skłoniły Moholy-Nagya do wygłoszenia programu mającego na celu wyrwanie fotografii z impasu, w jakim się znalazła, ograniczając się praktycznie w owym okresie do naśladownictwa malarstwa i grafiki». „Teza nowoczesnej fotografii sformułowana przez Moholy-Nagya da się sprowadzić do pokazania w drodze fotografowania przedmiotów jeszcze nie widzianych lub tak nie widzianych”. W ten sposób Moholy-Nagy znacznie odbiegł na terenie fotografii od podstawowej zasady „Nowej Rzeczywistości” (której był czołowym przedstawicielem w dziedzinie plastyki i architektury), zasady sprowadzającej się do ścisłej obiektywności, przedstawiania rzeczy takimi, jakimi są one w rzeczywistości. (Zob. St. Sommer: *Moholy-Nagy i nowa rzeczywistość...*, s. 57).

²⁰⁸ Jest to oczywiście jedynie pozorne zerwanie, bowiem w fotografii (ze względu na jej specyfikę obrazowej rejestracji) nie jest ono możliwe w pełni tego słowa znaczeniu. Mimo nieczytelności dla laika zdjęcia mikroskopowego pozbawionego komentarza słownego, pozostaje ono przecież mniej czy bardziej czytelne dla specjalisty z dziedziny dotyczącej fotografowanego przedmiotu.

²⁰⁹ Nie możemy tu zgodzić się z A. Ligockim, który do tego drugiego typu fotografii „abstrakcyjnej” przyporządkowuje przede wszystkim twórczość charakterystyczną dla Moholy-Nagya. Jakkolwiek wśród tworzonych przez Moholy-Nagya nietypowych obrazów fotograficznych można wskazać wiele takich, które spełniają podstawowe kryterium fotografii „abstrakcyjnej”, to jednak jego słynnych fotogramów i luksografii (także rayogramów i luksografii Man Raya) i innych tego typu obrazów wykonywanych bez pośrednictwa aparatu fotograficznego wprost na papierze światłoczułym – wbrew Ligockiemu – nie można zaliczyć do dzieł fotografii „abstrakcyjnej”, uwzględniamy je natomiast wśród zakresu typu fotografii eksperymentalnej. Spełniają one bowiem bardziej założenia ideowe eksperymentalnej twórczości fotograficznej, aniżeli fotografii „abstrakcyjnej”. Z drugiej jednak strony należy stwierdzić, iż ich status jednoznacznej przynależności nie daje się tak łatwo określić. W aspekcie percepcji wydają się być one nawet bardziej

którą można dochodzić do „abstrakcji” (resp. quasi-abstrakcji) na terenie fotografii. Jak na pierwszej, tak i na tej drodze nie następuje faktyczne zerwanie fotograficznych więzi z rzeczywistością. Mimo zatarcia się czytelności „abstrakcyjnego” obrazu, mimo trudności lub niemożliwości upostaciowienia przedmiotu (ukrytego pod warstwą przedstawionych w obrazie fotograficznym jego niezwykłych wyglądków) – obraz taki jest nadal przedstawieniem (ekwiwalentnym) konkretnego fragmentu rzeczywistości. Odsłania on po prostu z nieskończone bogatego zbioru jej wyglądków jeden z nich: z pozoru nieznan, nieczytelny, lecz faktycznie równie realny i autentyczny jak ów, który jest ukazywany w pełnym świetle iluzorycznego przedstawiania (np. w fotografii reportażowej). Fakt ten świadczy na rzecz tezy o ontycznej odrębności pomiędzy fotografią „abstrakcyjną” (mowa o quasi-abstrakcyjności) a malarstwem abstrakcyjnym, wbrew analogii pomiędzy nimi na płaszczyźnie naocznej percepcji ich obrazów (porównaj [fot. nr 33](#), [35](#) i [37](#) z reprodukcją abstrakcyjnego obrazu malarskiego nr [38](#)). (Wszakże z tego naocznościowego punktu widzenia przeprowadzamy niniejszą typologię.)

PENETRACYJNE A PLASTYCZNE WARTOŚCI FOTOGRAFII MIKRO-, MAKRO- I TELESKOPOWEJ	Fotografia mikroskopowa od początków swego zaistnienia związana była ze światem nauki, stanowiąc swoisty instrument pracy naukowców. Ludzie nauki niemal z chwilą powstania fotografii, przewidując docenili wartość technicznych możliwości nowego medium. Świadczy o tym choćby fakt, że już w 1839 r. – a więc w roku oficjalnego uznania wynalazku fotografii – Göppert z Wro-
--	--

clawia wykonał pierwsze dagerotypowe zdjęcia mikroskopowe.

Fotografia mikroskopowa nie jest ograniczona w swoich zdolnościach penetracyjnych mikroświata jedynie do granicy optycznej widzialności mikroprzedmiotu (powiększenie rzędu ok. 2500-razy), ale przekracza tę granicę w zakresie przyrody nieożywionej (głównie przy ukazywaniu struktury metali i innych materiałów) dzięki ogromnej skali powiększeń mikroskopu elektronowego (sięgających, nawet – jak w zdjęciu M.J. Buergera przedstawiającym atomy pirytu, widziane za pośrednictwem mikroskopu elektronowego²¹⁰ – rzędu... 20 000 000 razy), umożliwiającą fotografowanie nawet cząstek, elementarnych i atomów. Transformacja takich mikroobiektów do normalnych wymiarów ludzkiej percepcji, bez możliwości rozpoznania przedmiotu fotografowanego, daje w rezultacie efekt swoistej „abstrakcji”, wyrażającej bogactwo i wartości plastyczne struktury

zbliżone do malarstwa abstrakcyjnego, aniżeli podobnie potraktowane (percepcyjnie) zdjęcia mikroskopowe, makroskopowe itd. Jest to abstrakcyjność – w naocznym porównaniu jej ze zdjęciami quasi-abstrakcyjnymi – jakby bardziej „przedmiotowa”, chociaż nie w zupełności bezprzedmiotowa (co w odniesieniu do fotografii, nawet rejestrującej tylko fluktuacje światła i cienia, nie może być konsekwentnie i zgodnie z istotą fotografii stwierdzone; te bowiem – światło i cień – mogą być potraktowane również jako pewne przedmioty rzeczywistości, „uprzedmiotowione” choćby przez fakt fotograficznej rejestracji fragmentu rzeczywistości, który współtworzą). Na pierwszy rzut oka zatem należałoby owe fotogramy itp. zaliczyć do fotografii abstrakcyjnej (już bez znaku cudzysłowu), bezprzedmiotowej, jakościowo różnej od fotografii quasi-abstrakcyjnej (byłoby przy tym konieczne tu mówić o nowym typie fotografii abstrakcyjnej, a nie tylko o odrębnym rodzaju quasi-abstrakcyjnej fotografii). Jednakże takie zinterpretowanie tego rodzaju obrazów (jako fotografii bez przedmiotowych) wprowadziłoby tu – jak sądzimy – istotną sprzeczność, wynikającą z zanegowania istoty fotografii. Ta bowiem z istoty swojej jest obiektywną rejestracją rzeczywistości przedmiotowej (resp. świata realnego). W świetle tego albo fotogramy (Moholy-Nagy’a) i rayogramy nie są fotografiami (nie realizują istoty fotografii), albo – jak już zaznaczaliśmy – owe światła i cienie tworzące w swym zróżnicowaniu obraz należy potraktować właśnie przedmiotowo. Jako taki zaś w zasadzie można by sprowadzić ten rodzaj fotografii do typu fotografii „abstrakcyjnej” (tj. do tego, który w tej pracy wyróżniamy). Jednakże ze względu choćby na enigmatyczny charakter tych fotografii i szczególnie podatność na upoetyczniającą interpretację i subiektywną wypowiedź fotograficzną – zaliczamy je do typu fotografii eksperymentalnej.

²¹⁰ Zdjęcie to zamieszczone jest w książce (wkładka z fotografiami b.-cz.): H. Latoś, *1000 słów...*

mikro-przedmiotu²¹¹. Z innej strony patrząc, fotografia taka nie gubi owego (wspomnianego wyżej) kontaktu z rzeczywistością, przez co stanowi ona dokument faktyczności istnienia i autentyczności przedmiotu.

W fotografii teleskopowej, w której ów zabieg „abstrakcji” bazuje z kolei na redukcji skali kosmicznych wymiarów obiektów wszechświata do percepcyjnych wymiarów człowieka – ta nieczytelność (dla laika) przedmiotów przedstawionych może również powodować skupienie uwagi perceptora przede wszystkim na wartościach plastycznych obrazu. Wprawdzie w przypadku tego typu zdjęć istnieje – jak się wydaje – szerszy margines czytelności przedmiotów przedstawionych (jak np. w przypadku niektórych powszechnie znanych zdjęć, ukazujących obrazy księżycy lub obrazy ziemi widzianej z Kosmosu), niemniej wiele takich zdjęć pozwala traktować się jako zdjęcia quasi-abstrakcyjne (np. zdjęcia mgławic gwiazdnych, komet, protuberancji słonecznych, kosmicznych obłoków pyłowych – zob. [fot. nr 34](#) – itp.).

Stosunkowo najszerszy margines czytelności zdaje się występować w przypadku zdjęć makroskopowych (szczególnie zdjęć obiektów przyrodniczych) – jednakże ów „świat miniaturowych cudów, kraina liliputów widziana oczami olbrzyma”²¹² może również zaskoczyć (szczególnie w dużych powiększeniach fragmentów małych obiektów) bogactwem „abstrakcyjnych” form i kształtów (np. zdjęcie budowy oka owada). Fotografia ta obywa się bez pośrednictwa mikroskopu, a jednak ukazując obiekty lub ich detale (które jesteśmy w stanie obserwować na co dzień gołym okiem, np. cząstki pękniętego minerału, przełom metalowej sztaby, tłuste plamy oleju na wodzie, mieszanie się różnych płynów pomiędzy sobą – zob. [fot. nr 37](#)), ujmuje je w tak nietypowych wymiarach, że odsłania nowe, nieoczekiwane aspekty ich budowy i treści. W tego typu fotografiach stosunkowo łatwiej zachodzi uprzedmiotowienie (postaciowanie) przez perceptora wyglądom przedstawionych na zdjęciu. Jednak ze względu na odkrywczosć ujęcia, dziwność przedstawiania i nasycenie bogactwem nieznanymi szczegółów – fotografie te dają w pewnym stopniu okazję do quasi-abstrakcyjnej interpretacji²¹³.

Fotografia „abstrakcyjna” wprowadziła do słownika języka fotografii kilka nowych fenomenów i właściwości. Najważniejsze z nich to: „przedmiotowość” czyli trudność postaciowania (uprzedmiotawiania) wyglądom zawartych w zdjęciu; dwuwymiarowość (płaskość) świata przedstawionego; zanikanie różnicy pomiędzy tłem a tematem; statyczność obrazowania; redukcja iluzoryczności rzeczywistości do dwuwymiarowej ekwiwalencji świata przedstawionego w fotograficznym obrazie; niedookreślenie przedmiotu w obrazie.

Owe elementy języka fotografii „abstrakcyjnej” – podkreślmy to raz jeszcze – znajdują swoje uzasadnienie oczywiście jedynie w aspekcie naocznościowego oglądu obrazu fotograficznego. Nie świadczą one absolutnie o istnieniu (co nie znaczy, że stanowczo wykluczają owo istnienie) zasadniczych różnic ontycznych pomiędzy fotografią „abstrakcyjną” a typem fotografii dokumentarnej; fotografia „abstrakcyjna” bowiem w swym przedmiotowym odniesieniu realizuje ów typ (fotografii dokumentarnej) w jej zasadniczym rodzaju – fotografii ilustracyjnej (jest bowiem najczęściej rezultatem stosowania fotografii do badań naukowych i ich

²¹¹ Na przykład zdjęcia cząstek elementarnych (będące przecież jedynie rejestracją śladów ich ruchu w tzw. wodorowej komorze pęcherzykowej) przypominają grafiki abstrakcyjne.

²¹² H. Latoś, *Okiem cyklopa*, Warszawa 1972, s. 221.

²¹³ Fotografia ta – w odróżnieniu od mikroskopowej i teleskopowej – zazwyczaj zachowuje iluzoryczność trójwymiarowego przedstawiania. Nie wnika ona bowiem tak głęboko w strukturę przedmiotu jak fotografia mikroskopowa oraz nie zatraca głębi przestrzeni, przez ujmowanie jej w gigantycznym skrócie perspektywicznym, jak w fotografii teleskopowej. Bazując zasadniczo na ukazywaniu powierzchni przedmiotów trójwymiarowych makroświata, ułatwia zinterpretowanie ich jako trójwymiarowych dzięki widzialności efektu światłocienia na przedmiocie fotografowanym.

dokumentacji). (Przy takim „przedmiotowym” podejściu i z racji, iż fotografia „abstrakcyjna” jawi się jako rodzaj fotografii ilustracyjnej – przy odpowiednio „dokumentującym” podpisie percepcja wyraźnie oscyluje pomiędzy „abstrakcyjnością” form a konkretnością przedmiotów ukazanych w zdjęciu – można by potraktować fotografię „abstrakcyjną” jako przypadek graniczny fotografii dokumentarnej). Mniemamy, iż potraktowanie w tym przypadku fotografii „abstrakcyjnej” jako autonomicznego typu fotografii, znajduje swoje uzasadnienie w wyżej wspomnianych racjach oraz w perspektywie potrzeb dla przyszłej analizy ejdetycznej odpowiednio reprezentatywnego i zróżnicowanego materiału empirycznego rodzajów i typów fotografii.

„A p r z e d m i o t o w o ść” stanowi najbardziej charakterystyczną cechę języka fotografii „abstrakcyjnej”. Nabudowuje się ona na nieznanym (w swym nietypowym ujęciu) zobrazowaniu przedmiotów w fotograficznym obrazie. Zderzenie się perceptora z takimi jakościami zmysłowymi w fotograficznym obrazie sprawia, iż perceptor ma trudności (nieraz jest to całkowita niemożność) realistycznego postaciowania (uprzedmiotawiania) wyglądom (resp. „odczytywania” relacji ekwiwalencji przedmiotów przedstawionych w fotograficznym obrazie ze światem realnie istniejącym). Percepcja ludzka odznacza się wprawdzie stałą skłonnością do uprzedmiotawiania, jednak stanąwszy po raz pierwszy wobec zestawu wyglądom, jakości i form prezentowanych przez taką fotografię, jak np. [«Okolica „czerwonej plamy” Jowisza» \(fot. nr 33\)](#) – doznaje trudności w konstytuowaniu określonego przedmiotu. Ta nieokreśloność albo „oscylacja” odbioru zdjęcia „abstrakcyjnego”, uniemożliwiająca jednoznaczne zinterpretowanie obiektu, jest charakterystyczną cechą dzieła abstrakcyjnego (wszelkiego – np. malarstwa abstrakcyjnego)²¹⁴. Wobec tej cechy uwaga perceptora skupia się zasadniczo na takich elementach fotografii jak: struktura, kontrast, walory, plastyka obrazu itp. (odzwierciedlają te momenty również inne zamieszczone przykłady: fotografii mikroskopowej – [fot. nr 35](#), fotografii mającej za przedmiot obiekty ujęte z nieznanego bądź nietypowego punktu widzenia – [fot. nr 36](#), fotografii zbliżonej do makroskopowej – [fot. nr 37](#)).

Przy tej całej amorficzności fotografia „abstrakcyjna” zachowuje jednak ścisły związek z rzeczywistością. „Abstrakcyjność” tego typu fotografii nie wynika bowiem z jej oderwania się od rzeczywistości, ale łączy się ze szczególną transformacją naturalnego widzenia tej rzeczywistości. Środkami tej transformacji są techniczne uwarunkowania związane z coraz głębszą i rozleglejszą penetracją rzeczywistości przez naukę, z którą to penetracją fotografia jak najściślej związana.

D w u w y m i a r o w o ść (płaskość) świata przedstawionego w większości tego typu zdjęć zawarta, upodabnia je do fotografii będących reprodukcjami płaskich, dwuwymiarowych obiektów (zob. [fot. nr 38](#), [60](#), [64](#)). Główną przyczyną „nieobecności” trzeciego wymiaru w tego typu fotografii jest brak momentu światłocienia, niezbędnego dla jego (trzeciego wymiaru) ukonstytuowania się w percepcji. Brak ten wynika z nienaturalnej perspektywy widzenia, w jakiej świat przedstawiony w tych zdjęciach jawi się perceptorowi. W fotografii mikroskopowej ([fot. nr 35](#)) perspektywa ulega denaturalizacji z powodu podświetlenia przedmiotu fotografowanego (preparatu mikroskopowego), skutkiem czego światło wpada prostopadle do obiektywu, dając w efekcie spłaszczenie obrazu. Zasadniczo także w fotografii teleskopowej (kosmicznej) ta perspektywa ulega swoistej redukcji – zarówno za sprawą ogromnych, kosmicznych odległości i wielkości przedmiotu (obektu) fotografowanego, jak również z racji rysowania obrazu światłem pochodzącym

²¹⁴ Zdjęcie tego typu nabiera charakteru jednoznacznej przedmiotowości po opatrzeniu go podpisem wyjaśniającym jego treść. Dokonuje się to jednak w supozycji naukowej lub popularyzatorskiej.

od samych przedmiotów fotografowanych (planety, gwiazdy, komety, księżyc itp.) (por. [fot. nr 33](#) i [34](#))²¹⁵.

Od strony percepcyjnej ta dwuwymiarowość (płaskość) uwarunkowana jest zderzeniem się perceptora z nowym typem wrażeń wizualnych, będących wynikiem transformacji tych przestrzeni na płaszczyznę zdjęcia. Ta dziwność i nietypowość percepcji nie pozwala w dużej mierze na zinterpretowanie układu walorów w kategoriach trójwymiarowości. Taki zaś (tak widziany w odbiorze) obraz fotograficzny niejako naturalnie „ciąży” ku abstrakcyjnej jego interpretacji, sugerującej nierzeczywistą proveniencję jego zawartości i pozafotograficzny charakter (stąd jego odnoszenie per analogiam do malarstwa abstrakcyjnego, charakteryzującego się podobnymi momentami – zob. [fot. nr 38](#), będącego fotoreprodukcją takiego malowidła).

...BRAK
ZRÓZNICOWANIA
OBRAZU
FOTOGRAFICZ
-NEGO
NA
TŁO I TEMAT

Na zatarcie wyrazności osi tło - temat wpływa w tej fotografii nieostrość granic walorowych, należących do zawartości zdjęcia. Na przykład w zdjęciu przedstawiającym okolice „czerwonej plamy” Jowisza²¹⁶ ([fot. nr 33](#)), amorficzność i płynność kształtów w dużym stopniu utrudnia koncentrację percepcji w jakimś zdecydowanym punkcie zdjęcia. Amorficzność kształtów – często prezentowana w zdjęciach tak teleskopowych jak mikroskopowych oraz niewystępowanie w nich zróżnicowania planów – wywołuje u perceptora niezdecydowanie w określaniu (odbiorze) świata przedstawionego jako pewnej całości. Świat ów jawi się jako niejednoznaczny i obcy²¹⁷. „Abstrakcyjność” tej percepcji wiąże się ze zbyt małą ilością informacji, w porównaniu z tą jaka jest potrzebna, aby perceptor mógł jednoznacznie zinterpretować relacje należące do zawartości świata przedstawionego. Podstawowym symptomem tej niejednoznaczności jest wspomniana nieostrość osi temat-tło.

...STATYCZNOŚĆ
FOTOGRAFII
„ABSTRAKCYJNEJ”

Statyczność fotografii „abstrakcyjnej” – w odróżnieniu od statyczności np. fotografii malarskiej lub „nowej fotografii przedmiotu” – nie jest konsekwencją założeń programowych, ale wynika ze specyfiki obrazowania w tego typu fotografii. Dynamiczność przedmiotu fotografowanego nie może się ujawnić, skoro sam ów przedmiot zdjęcia nie pozwala się upostaciować na „tle” jakości zmysłowych odbitki fotograficznej. Tym bardziej, z tego powodu, nie sposób rozpoznać, iż przedmiot znajduje się

²¹⁵ Można zauważyć, że owa płaskość nie zawsze występuje w wymienionych przypadkach przedmiotów fotografii teleskopowej jest ona bezsporna w przypadku obiektów wysyłających światło własne, a mniejsza np. przy fotografowaniu powierzchni Księżyca (występuje tutaj światło boczne, odbite, oddające plastykę pokrytej kraterami powierzchni). Płaskość nie zachodzi również w zasadzie w fotografii makroskopowej z racji przynależności jej przedmiotów rejestracji do naturalnego otoczenia człowieka (a więc z racji fotografowania ich w zastanym, plastycznym oświetleniu słonecznym). Natomiast w przypadku zdjęć gwiazd, komet czy mgławic – obraz ich zatracą ową plastykę światłocienia (a przez to i wrażenie trójwymiarowości); świecą one bowiem światłem własnym a nie odbitym, jak np. Księżyc. Efekt trójwymiarowości może ponadto wystąpić w niektórych zdjęciach wykonanych przy pomocy mikroskopu elektronowego. Mikroskop taki jest w stanie oddać przy dużym powiększeniu plastykę powierzchni polerowanej płytki aluminiowej (zob. przykład takiego zdjęcia zamieszczonego w książce U. Czartoryskiej, *Przygody...*).

²¹⁶ ...wykonanym przez statek kosmiczny „Voyager 1” (USA). Jest to zatem również przykład zdjęcia wykonanego nie na drodze decyzji twórczej człowieka, ale za pośrednictwem automatu. Jakkolwiek zdjęcie to wykonane zostało w celach naukowych, nie jest wykluczone, iż ono również (jak wiele jemu podobnych) mogłoby znaleźć się na wystawie obrazującej estetyczne wartości obrazów fotograficznych. Wynika z tego zatem, że nie tyle decyzja twórcza co „estetyzująca” interpretacja perceptora takiej fotografii, warunkuje jej odbiór, jako estetycznie wartościowego dzieła fotografii (w tym przypadku fotografii abstrakcyjnej).

²¹⁷ Abstrahuje się w tej analizie od wszelkich informacji o świecie przedstawionym, pochodzących spoza zdjęcia. Związanie percepcji tego typu zdjęć z informacją wnoszoną np. przez tytuł, zmienia bowiem funkcję tej percepcji z estetycznej na informacyjną.

w określonej dynamicznej fazie ruchu (analogicznie np. do zdjęcia sportowca, z którego po dynamicznym układzie ciała, z absurdałnego wobec prawa ciężenia „zawieszenia” go w powietrzu itp. wnioskujemy, iż ów sportowiec został sfotografowany w określonej, kulminacyjnej fazie skoku).

W omawianej wyżej fotografii malarskiej – programowo statycznej – zaobserwować można przynajmniej rodzaj potencjalnej dynamiczności. Wynika ona z układu przedmiotów w świecie przedstawionym obrazu, które to przedmioty rozpoznane w swojej istocie, mogą przecież ulegać w świecie realnym zmianom, przemieszczać się względem siebie czy oddziaływać na siebie. („Ślad” owej potencjalności, nastawiony na realizację naturalnej dynamiczności, wyrażany jest w statycznym obrazie fotograficznym [będącym „zatrzymaniem” przebiegu strumienia zdarzeń rzeczywistości na określonej fazie utrwalonej w fotografii] poprzez specyficzne napięcie wizualne, którego wektor skierowany jest ku „aktualizacji” tego zdarzenia na drodze wyobraźni perceptora zdjęcia). Inną podstawą dynamiczności może być zinterpretowanie obrazu fotograficznego w kategoriach formalnych (kontrast planów, proporcji, ostrości, wyrazistości itp.). U podstaw tej dynamiczności leży pełna iluzoryczność świata przedstawionego, odzwierciedlającego świat realny – a przez to zawierającego w sobie naoczny pierwiastek dynamiczności.

W fotografii „abstrakcyjnej” rzecz się ma inaczej, z racji poddania przestrzeni trójwymiarowej rygorom płaszczyzny (w tej fotografii, jak w żadnej innej, szczególnie) i uczynienie jej (przestrzeni) percepcję niemożliwą (bądź poważnie ograniczoną), ze względu na brak wszelkich iluzorycznych odniesień do rzeczywistości (nierozpoznawalnej na drodze zwykłej percepcji zdjęcia, niewzbogaconej zewnętrzną wiedzą o jego przedmiocie). W sposób szczególny ów efekt statyczności obrazu zostaje wzmocniony przez fakt wyizolowania mikroprzedmiotu z jego otoczenia, pozbawienia go przynależnego mu kontekstu. Mikroprzedmiot ujmowany jest tu zazwyczaj bowiem w jakimś jego fragmencie, który obejmując jedynie jego (mikroprzedmiotu) część, ogranicza percepcję do poznania określonego szczegółu z pominięciem jego odniesienia do całości obiektu (zob. [fot. nr 35](#)). W ten sposób wyizolowany fragment zostaje odrębnie „uprzedmiotowiony” przez tę fotografię, „oderwany” od całości przedmiotu fotografowanego i od jego związków ze światem realnym. Towarzyszy temu zazwyczaj owa redukcja dynamiczności obrazu – przedmiot taki jawi się jako nie zawierający symptomów ruchu, życiowej energii rozwoju, potencjalnego napięcia sugerującego określone uczestnictwo w zdarzeniu itp., słowem jako „naznaczony” statycznością właśnie.

...REDUKCJA NIETYPowość ujęcia przedmiotów rzeczywistości fotografowanej –
 ILUZORYCZNOŚCI właściwa dla drugiej drogi dochodzenia do „abstrakcji” w makro-
 RZECZYWISTOŚCI tografii i w „normalnej” fotografii nietypowo obrazującej²¹⁸ – po-
 W FOTOGRAFII zwala tak podporządkować przestrzeń trójwymiarową wymogom
 „ABSTRAKCYJNEJ” płaszczyzny, iż następuje swoista transformacja momentów wizual-
 nych, właściwych dla „języka” przestrzeni, na momenty należące do „języka” płaszczyzny
 (przy braku również iluzorycznego złudzenia trzeciego wymiaru). W ten sposób każdy
 element przestrzeni ma swój odpowiednik (ekwiwalent) na płaszczyźnie, który zarówno
 go reprezentuje, jak i organizuje ową płaszczyznę kompozycyjnie²¹⁹. Zarazem jednak na
 odzwierciedlanych w fotografii tego typu jakościach wizualnych nie nabudowuje się cha-
 rakterystyczny („trójwymiarowy”) moment iluzoryczności obrazu rzeczywistości.

²¹⁸ W fotografii mikroskopowej i teleskopowej niezwykłość, sugerująca w efekcie „abstrakcyjność” fotografii, nie jest niezwykłością ujęcia ale płynie z niezwykłości (obcości dla perceptora) samego przedmiotu (jakim może być np. zdjęcie teleskopowe odległej galaktyki albo mikroskopowy obraz tkanki rakowej). Samo ujęcie (sfotografowanie) nie odbiega tu (poza druzgórzednymi niuansami technicznymi) od zwykłej rejestracji fotograficznej przedmiotu należącego do percepcyjnej perspektywy podmiotu fotografującego.

²¹⁹ Por.: Z. Dłubak, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna?*, w: „Fotografia” 7-9 (73-75), 1959, s. 369 (tj. nr 8/74/).

Zachodzi tu bowiem swoiste „odrealnienie” przedmiotu sfotografowanego z racji takiego nietypowego przedstawienia go w obrazie, iż w ten sposób uzyskany zestaw określających go jakości zmysłowych na płaszczyźnie zdjęcia zatracą zdolność iluzorycznego informowania o jego naturze i tożsamości. (Przykładem takiego zdjęcia jest zamieszczona fotografia, wykonana przez L. Moholy-Nagy’ a, ukazująca widok z wieży radiowej zarejestrowany w niemal prostopadłej perspektywie – [fot. nr 36.](#))

Trudność uprzedmiotowienia i postaciowania zawartości fotografii tutaj omawianej, jest podstawą kolejnej właściwości percepcji tej fotografii, jaką stanowi niedookreślenie przedmiotu w obrazie (fotograficznym). Sprawia ono, że o charakterze świata przedstawionego w tego typu fotografii decydować musi wyobraźnia oraz ciąg skojarzeń percepcyjnego. Trudność „zaczepienia” percepcji o jakiegokolwiek – typowe dla fotografii realistycznej – dane przedmiotowe i określone sprawia, iż świadomość percepcyjnego w sposób jakby odruchowy schodzi na płaszczyznę interpretacji abstrakcyjnej, odrealniającej zawartość fotografii. To naturalne ciążenie ku abstrakcyjności, wyraża się w zdominowaniu ujęć tej fotografii przez takie czysto formalne jakości estetyczne, jak: gra walo-rów, dowolność skojarzeń, ciekawość form itp. Ten rodzaj ujęć stwarza analogie łączące fotografię „abstrakcyjną” z malarstwem abstrakcyjnym (por. [fot. nr 33](#) i [37](#) z [fot. nr 38](#), będącej reprodukcją obrazu abstrakcyjnego), a także daje podstawę do uznania zasadności wyodrębnienia w zakresie twórczości fotograficznej zjawisk określonych terminem «fotografia „abstrakcyjna”»²²⁰.

PODSUMOWANIE:
FUNKCJA
WTÓRNEGO
UPRZEDMIOTAWIANIA
ZAWARTOŚCI
OBRAZU
„ABSTRAKCYJNEJ”

Tak jak w fotografii malarskiej główną rolę odgrywa funkcja artystyczności, zaś w fotografii dokumentarnej funkcja poznawcza (resp. funkcja autentyczności przedmiotowej), w fotografii „abstrakcyjnej” główną rolę odgrywa funkcja wtórnego uprzedmiotawiania zawartości obrazu. Polega ono na takiej transformacji wyglądu przedmiotu fotografowanego, iż tracą one swoje naturalne powiązanie z tym przedmiotem i usamodzielniają się w płaszczyźnie obrazu²²¹. Ta właśnie transformacja podatna jest na jak

²²⁰ Przedstawiona wyżej charakterystyka tych zjawisk, pozwala stwierdzić ich odrębność i nieredukowalność do innych typów fotografii. Termin «fotografia „abstrakcyjna”» ma pokrycie w rzeczywistości, o ile jest ona – w sposób analogiczny do malarstwa abstrakcyjnego – określana w aspekcie percepcyjnym naocznościowym, w oderwaniu zaś od jej realnego i przedmiotowego podłoża. Zdajemy sobie oczywiście sprawę, iż takie ustawienie problemu naraża nas na podobny zarzut, jaki wyrazimy w dalszych partiach tej pracy w stosunku do prób redukcji analiz dzieła fotograficznego (wszelkiego typu) wyłącznie do analiz estetycznych. Takie selektywne analizy (abstrahujące od istotnych związków fotografii z rzeczywistością) – jak ogólnie brzmi zarzut – w konsekwencji mogą w pewnym sensie sprowadzać status ontyczny dzieła fotograficznego do statusu dzieła malarskiego. Wydaje się jednak, iż w przypadku fotografii „abstrakcyjnej” – przynajmniej w jednym z jej znaczeń – ów zarzut nie funkcjonuje. Rozróżnić bowiem należy dwie sytuacje, w jakich określa się fotografię „abstrakcyjną”. Pierwszą, gdy zdjęcie przedstawiające np. mikroskopowy obraz atomów pirytu eksponuje się wyłącznie w aspekcie plastycznym – zatajając jego faktyczne związki z rzeczywistością. Druga sytuacja polega na przedstawieniu np. tego samego zdjęcia z podaniem informacji o jego genezie przedmiotowej. Ogląd estetyczny w tym ostatnim przypadku bazuje na wymiarze „abstrakcyjności” zdjęcia oraz na świadomości realnego, acz trudno uchwytnego przedmiotu tego zdjęcia. W związku z tym fotografia „abstrakcyjna” w pierwszym znaczeniu może być potraktowana (od strony percepcji) jako swoisty surogat malarstwa i jako taka podpadać pod wyżej sformułowany zarzut. Unika natomiast owego zarzutu sytuacja druga – nie ogranicza się bowiem jedynie do wyizolowanego oglądu estetycznego, lecz posiada (uwzględnia) stałe odniesienie (fotografii) do rzeczywistości. (Ze względu na to fotografia „abstrakcyjna” nie zawiera ściśle elementu abstrakcyjności, jest zawsze quasi-abstrakcyjna. Zaznaczamy to – jak już wspominaliśmy o tym – opatrzeniem cudzysłowem odnośnego przymiotnika w nazwie «fotografia „abstrakcyjna”».)

²²¹ Ową szczególną sytuację percepcyjną w przypadku fotografii „abstrakcyjnej” należy ukazać w dwóch różnych przypadkach. W pierwszym przypadku zachodzi fakt zacierania się realistycznej naocznościowej

gdyby wtórne uprzedmiotowienie (resp. zinterpretowanie), które jest wynikiem subiektywnej wizji perceptora²²². Niewątpliwie owa podatność wtórnego uprzedmiotawiania sprawiła, iż ten typ fotografii jest tak często uprawiany przez fotografów poszukujących w niej swoistej „dokumentacji przeżyć artysty”²²³ – artystycznego wypowiedzienia się za jej pośrednictwem²²⁴. Można stwierdzić (za Kracauerem), iż „w zdjęciach tego rodzaju równowaga między empatią i spontanicznością jest dość chwiejna. Fotograf, wykonując je, nie podporządkowuje swych impulsów kreacyjnych realistycznym intencjom, lecz pragnie z równą siłą dać wyraz jednym i drugim. Ożywiają go, zapewne nieświadomie, dwa sprzeczne pragnienia – pragnienie uzewnętrznienia wewnętrznych wyobrażeń i pragnienie ukazania zewnętrznych kształtów. Aby te pragnienia pogodzić, fotograf korzysta z przypadkowych zbieżności form i obrazów. Z tego wynika dwuznaczność tych fotografii, będących czasem prawdziwym *tour de force*”²²⁵.

Dodajmy, iż podatność tego typu fotografii na owo wtórne uprzedmiotowienie warstwy wyglądów przedstawionych na zdjęciu sprawia, iż fotografie „abstrakcyjne” są również doskonałym materiałem na interpretację „upoetyczniającą”, a więc na zabieg artystyczny nakładający nań (najczęściej przy pomocy odpowiedniego poetyckiego komentarza słownego zawartego w tytule zdjęcia) pewne dodatkowe, zamierzone z góry wartości estetyczne. Jednakże, jak się wydaje, jedyna nowatorskość takiego zabiegu – w porównaniu z wolną grą skojarzeń plastyczno-poetyckich perceptora wobec nieskomentowanego podpisem zdjęcia „abstrakcyjnego” – polega jedynie na tym, że następuje w takim przypadku świadome ukierunkowanie interpretacji owego wtórnego uprzedmiotawiania (a więc zawężenie marginesu swobody interpretacyjnej) i narzucenie perceptorowi w pewnym przewidzianym marginesie określonych przeżyć poetycko-wrażliwych. Nie wydają się być to ani środki wyrazu, ani wartości jakościowo nowe, które uzasadniałyby – wspomniane we wstępie – wyodrębnianie typu fotografii „poetyckiej” w interesującym nas tu aspekcie.

„czytelności” warstwy wyglądów (tj. kojarzenia owej warstwy wyglądów wzrokowych z przedmiotami świata realnego – o ile wiedza czy poczucie, iż mamy do czynienia z fotografią, takiego nastawienia w percepcji nie narzuca) – z racji naruszenia określonego dystansu percepcji, „zakodowanego” w obrazie danego przedmiotu. (Wszak kolejne powiększenia coraz to mniejszych fragmentów przedmiotu fotografowanego, to jakby kolejne przybliżenia oczu perceptora do powierzchni owego przedmiotu, w wyniku czego traci on /perceptor/ coraz bardziej ogólny obraz przedmiotu na rzecz obrazu jego coraz mniejszych i szczegółowszych fragmentów). W drugim przypadku na tle treści wrażliwych i warstwy wyglądów, perceptor konstytuuje wprawdzie określony (mniej czy bardziej realny) przedmiot, ale ma on (przedmiot) bardzo luźny bądź żaden związek z konkretnym przedmiotem, który faktycznie został w całości lub we fragmencie zarejestrowany w fotografii. Jak widać na tej podstawie, nie zachodzi tu sytuacja właściwa faktycznie obrazowi abstrakcyjnemu (malarskiemu), który jest określany jako „pozbawiony przedmiotów przedstawionych przez wyglądy”.

²²² Do sprawy tej powrócimy przy okazji omawiania fotografii „subiektywnej”, gdyż zachodzi tu jak gdyby odwrotna zależność. O ile w fotografii „subiektywnej” twórca (i perceptor) „dopasowuje” przedmiot przedstawiony do swojej wizji artystycznej, o tyle w fotografii „abstrakcyjnej” nakłada on swoją wizję subiektywną (podczas percepcji danego zdjęcia) na podatny na to obraz fotograficzny.

²²³ Zob.: Z. Dłubak, *Czy istnieje...*, s. 422.

²²⁴ Zbigniew Dłubak widzi tę funkcję fotografii „abstrakcyjnej” następująco: „[...] operując przedmiotem rzeczywiście istniejącym, utrwała go ona w ten sposób, że wyzyskuje tylko jego formę, gubiąc zupełnie znaczenie użytkowe, potoczne. Przedmiot, a właściwie jego forma dostrzeżona przez artystę a uniezależniona jak gdyby od swego materialnego podłoża, działa swobodnie na wyobraźnię i kieruje nią przez skojarzenia. Dokumentalne zanotowanie przez fotografię formy przedmiotu wiąże się ściśle z dokumentarnym zapisem przeżyć artysty, i te dwa momenty nie dadzą się tak wyraźnie rozgraniczyć, jak subiektywny i obiektywny zapis w fotografii publicystycznej”. Jednakże w fotografii „abstrakcyjnej” „[...] udokumentowanie formy przedmiotów nie jest rezultatem takiego procesu jak w fotografice graficznej, gdzie stosunek artysty do przedmiotu można określić jako konstrukcyjny: tu (w fotografice) stosunek ten jest obserwacyjno-wrażliwy” (tamże).

²²⁵ S. Kracauer, *Język...*, s. 40.

2.4. FOTOGRAFIA EKSPERYMENTALNA²²⁶

PREKURSORY FOTOGRAFII EKSPERYMENTALNEJ:
L. MOHOLY-NAGY
IMAN RAY

Początki i narastanie tendencji eksperymentatorskich w dziedzinie fotografii najczęściej wiązane są z nazwiskiem Laszlo Moholy-Nagy'a, przedstawiciela Bauhausu, który zapoczątkowując nowe sposoby wypowiedzania się na terenie fotografii (zrywające ostatecznie ze środkami wyrazu naśladowującymi malarstwo) „stworzył podwaliny pod nowoczesne pojęcie sztuki fotograficznej”²²⁷. Wachlarz wypracowanych przez niego sposobów wypowiedzi fotograficznej obejmował zarówno obrazy powstałe bez użycia aparatu fotograficznego wprost na materiale światłoczułym (jego słynne Fotogrammy – [fot. nr 39](#) i [40](#) – oraz rayogramy Man Raya – [fot. nr 41](#) – tworzone w technice luksograficznej), jak i powstałe przy użyciu aparatu, ale tworzone przez stosowanie rejestracji np. faktury przedmiotów, ze szczególnym uwzględnieniem działania światła na ich powierzchniach, przedmiotów przerysowanych bądź ujętych w dużych skrótach perspektywicznych, przejaszczonych cieni i kontrastów, obrazów mikro- i makroskopowych, obrazów negatywowych traktowanych jako ostateczny obraz, obrazów powstałych przy pomocy obiektywów szerokokątnych, odbić w krzywych lustrach, fotomontaży i fotoplastyki²²⁸. Dzięki tym eksperymentatorskim rozwiązaniom plastycznym Moholy-Nagy wpłynął nie tylko na wielu ówczesnych fotografów²²⁹, ale i zapoczątkował dyskusję na temat specyficznych form wypowiedzania się w fotografii, która to dyskusja pchnęła fotografię na nowe tory poszukiwań twórczych. Wprawdzie owych poszukiwań nowych form wypowiedzi na terenie fotografii, mających charakter

²²⁶ Urszula Czartoryska operuje w przypadku tego typu fotografii terminem „fotografia kreacyjna” lub „fotografia pracowniana”. Jakkolwiek terminy te zawierają pewne intuicje, częściowo zgodne z naturą procesu powstawania tego typu fotografii, rezygnujemy z ich użycia. Wydaje się bowiem, iż szczególnie pierwszy termin wprowadza wiele nieporozumień. Jego zwolennicy zdają się zapominać, iż każda fotografia (również fotografia dokumentalna) zawiera w sobie momenty kreacji. Wynika to nie tylko z faktu, iż każde zdjęcie nosi w sobie znamiona właściwej dla procesu fotografowania transformacji (przetwarzania obrazu rzeczywistości na jej obraz fotograficzny), ale także z faktu, iż każde zdjęcie naznaczone jest również pierwiastkiem indywidualności (indywidualnego widzenia twórczego) jego wykonawcy. (Każdy fotograf inaczej interpretuje fotografowaną rzeczywistość, a zatem inaczej kreuje ją, zależnie od sposobu jej widzenia). „Pojęcie to zastosowano głównie – pisze Latoś – w celu oddzielenia fotografii twórczej (tj. kreacyjnej) od czysto odtwórczej (inaczej: dokumentarnej), będącej zwierciadlanym (...), niezindywidualizowanym odbiciem przedmiotu. W tym rozumieniu całą fotografię podzielić można na kreacyjną (twórczą) i odtwórczą” – jak tego chce np. Juliusz Garztecki – „rzecz tylko w tym, że granicy pomiędzy nimi nie da się dokładnie sprecyzować, gdyż jej umiejscowienie zależy od indywidualnych odczuć i przekonań artystycznych zarówno twórców, jak i odbiorców” (zob.: H. Latoś, *1000 słów...*, s. 89). Dodajmy, iż tak rozumianą odtwórczość da się co najwyżej uzyskać w przypadku fotografii reprodukcyjnej – a więc dotyczącej kopiowania płaskich oryginałów graficznych, dokumentów, rysunków, tekstów, zdjęć, obrazów malarskich itp. Ten rodzaj fotografii nie wyczerpuje jednak zakresu pojęcia fotografii dokumentalnej. Fakt ten zaś zdaje się mocno podważać zasadność powyższego rozróżnienia...

Zastosowany przez nas termin „fotografia eksperymentalna” (zgodnie również z rozróżnieniami Otto Benders, wyrażonymi w artykule pt. *Zmiany stylu w fotografii*, w: „Poto-Prisma”...), według zawartych w nim intuicji, wydaje się obejmować wszelkie działania na polu fotografii charakteryzujące się – jak pisze Dłubak – konstrukcyjnym stosunkiem artysty do przedmiotu, traktującym obraz fotograficzny jako materiał wyjściowy do dalszych jego przekształceń w duchu własnej wizji artystycznej lub mocno nasycającym obraz fotografowanej rzeczywistości zindywidualizowanymi pierwiastkami subiektywnego jej widzenia (np. przedmioty fotografowane w zdeformowanej perspektywie, obrazy przenikające się wzajemnie). (W sprawie ustalenia terminologiczno-merytorycznych zob. również przypis nr 46 i 47 oraz zdjęcie Obrąpalskiej pt. „Tancerka” /[fot. nr 47/](#).)

²²⁷ S. Sommer: *Moholy-Nagy i nowa rzeczywistość...*, s. 57.

²²⁸ Tamże, s. 58.

²²⁹ Pod wyraźnym wpływem Moholy-Nagy'a byli: we Francji Man Ray (twórca analogicznych do Photogramm'ów – rayogramów); w Niemczech: Anna Biermarin, Lissitzky, Peterhaus; w ZSRR: Radzenko, Debabow, Szercew (tamże).

eksperymentatorski, można dopatrzeć się już w początkach naszego wieku – bądź w postaci futurystycznych programów twórczych²³⁰, bądź jako przykłady swoistej „fotografii przyszłości” uprawianej wówczas marginesowo (a istniejących w wielości odmian fotograficznych stylów, typów i tendencji twórczych po dzień dzisiejszy) – niemniej dopiero w badaniach Moholy-Nagy’a poszukującego swoistego „języka światła”, w „zabawach” Man Raya z nowym fotograficznym tworzywem oraz w poszukiwaniach innych zwolenników tego typu środków fotograficznego wyrazu²³¹ owe tendencje twórcze zaznaczyły się w sposób bardziej zdecydowany.

REPREZENTA
-TYWNY
STATUS
FOTOGRAFII
SUBIEKTYWNEJ

Niewątpliwie owe tendencje dały podstawę Otto Steinerfowi – twórcy w ramach fotografii eksperymentalnej rodzaju tzw. fotografii subiektywnej – do „rozpoznania tego rodzaju fotografii w wielości jej odmian, wyizolowania i naukowego oznaczenia” oraz sformułowania idei i programu utworzonej przez niego w 1949 r. grupy twórczej „Photo-form”. Założenia programowe tej grupy znalazły swój wyraz w sformułowaniach plastycznych trzech wystaw (w latach 1951, 1954 i 1958 w Kolonii) wspomnianej fotografii subiektywnej („Subjektive Fotografie”)²³² i pod tym hasłem zostały stopniowo szeroko spopularyzowane w całej Europie Zachodniej.

Była to kolejna reakcja na obiektywność fotografii dokumentarnej (zwłaszcza na rzekomy brak kreacyjności i subiektywności w „Life-Photography”), nawołująca do zmiany praktycznego nastawienia w stosunku do zadań fotografii: „fotografia ma ukazywać nie samą rzeczywistość, lecz sposób widzenia tej rzeczywistości przez fotografa”²³³. Jako taka ma być swoistym dokumentem, ale dokumentem... indywidualnego widzenia przedmiotu, jego subiektywnej interpretacji – słowem twórczością „(...) posiadającą cechy widzenia osobistego. Obraz tworzy człowiek z pomocą kamery – powiadano – a nie sama kamera. A ponieważ widzenie człowieka jest zjawiskiem złożonym, ponieważ na obraz w umyśle ludzkim w drodze skojarzeń niejako nakładają się obrazy inne, więc obraz fotograficzny subiektywny jest też przeważnie wielością obrazów ułożonych w stosunku do siebie w myśl jakichś praw subiektywnych, logiki czy estetyki. Każdy z obrazów składanych jest elementem

²³⁰ U. Czartoryska wskazuje, iż już w 1916 r. amerykański fotograf ze środowiska „Photo-Secession” Alvin Langdon Coburn (tworzył zdjęcia chwytające błyski światła w lustrach – w „vortoscopie”) „w swoim programie wyraził wszystko, co zaważyło na dalszym rozwoju fotografii improwizowanej”. (Zob. bliżej na ten temat: U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 58n.)

²³¹ Np.: Anglika Francisca Bruguiere’a; Szwajcarka Christiana Schad’a; Polaków: Dłubaka, Pawłowskiego, Obrąpalskiej itd. Dodajmy, iż wyłączamy z tego zestawienia – podane przez U. Czartoryską – nazwisko Karola Hillera, z racji stosowania przez niego techniki (heliografia) posługującej się jedynie procesem fotograficznym na etapie kopiowania ręcznie wykonanego negatywu. Jak staramy się to bliżej uzasadnić przy omawianiu zjawiska metafotografii, powstawanie tego typu obrazów „fotograficznych” można zasadnie powiązać jedynie – w płaszczyźnie ontycznej – ze statusem fotograficznej reprodukcji (w tym przypadku mającej za przedmiot ów ręcznie wykonany w negatywie obraz pewnego dzieła plastycznego).

²³² Ów niezbyt fortunny termin „fotografia subiektywna” (większe lub mniej wyraźne znamiona subiektywności twórcy nosi bowiem każde prawdziwe dzieło sztuki – w tym również dzieło fotograficzne) znalazł w Polsce ponadto odpowiedniki w terminach „fotografia nowoczesna” lub „fotografia poszukująca” (od nazwy Wystawy Fotografów Poszukujących z 1971 r.). W sprawie fotografii subiektywnej K. Pawek pisze wprost: „Fotografia posiada swą wielką godność i znaczenie tylko wówczas, gdy jest zwierciadłem tego, co obiektywne. Nie ma subiektywnej fotografii. Poza granicami swej technicznej zasady jest pozbawiona sensu” (za: A. Ligocki, *Fotograficzne...*, s. 125). Mimo tego, z racji silnego zakorzenienia się terminu „fotografia subiektywna” w tradycji i krytyce fotograficznej, nie rezygnujemy z użycia go w niniejszej pracy. Zaznaczmy tylko, iż nie miał on – szczególnie na polskim terenie – jedynie wąskiego znaczenia (określającego program grupy twórczej Steinerta), ale również był używany szeroko na określenie poszukiwań twórczych nowych grup fotografów, wyrosłych wprawdzie na gruncie założeń twórczych steinertowskich fotografów subiektywnych, ale wzbogacających ów program o nowe elementy indywidualnej ekspresji twórczej. (Dla podkreślenia owej pozornej subiektywności tej fotografii, stosujemy czasami ów termin ujęty w cudzysłów /fotografia „subiektywna”/.)

²³³ H. Latoś, *1000 słów...*, s. 92n.

integralnym, a ich wielość, hierarchia i układ pozwala na rozpoznanie subiektywnego widzenia, jakie miał twórca obrazu”²³⁴. Jednakże ze względu na zmienność owego indywidualnego widzenia, uzależnienie go od stanów psychicznych, umysłowych, emocjonalnych, skojarzeniowych itp., jakie przejawia określony człowiek wobec przedmiotu, obraz fotograficzny tego przedmiotu jest również zmienny i zróżnicowany, prześwietlony niejako osobowością jego twórcy, nasycony jego prywatną niepowtarzalnością²³⁵ – nie od razu jest więc łatwy do odczytania i zinterpretowania (zob. np. [fot. nr 40, 42, 43, 47, 48](#)).

Zsubiektywizowane przedstawianie przedmiotów w obrazie fotograficznym przysporzyło szeregu nowych, indywidualnych środków wyrazu, wzbogacając język fotografii o zaskakujące i nieraz szokujące w rozwiązaniach plastycznych formy ekspresji wizualnej. Otwarty program fotografii subiektywnej nie narzucający fotografowi ustalonych rodzajów formalnej wypowiedzi ani granic jej poszukiwań – wyzwolił bowiem w twórczości jej zwolenników bogaty ciąg indywidualnych rozwiązań plastycznych co do sposobu widzenia otaczającej rzeczywistości. Zdradzają one często – jak pisze Latoś – „mniej lub bardziej wyraźne inspiracje zaczerpnięte z nowoczesnych kierunków malarskich? ekspresjonizmu, kubizmu, futuryzmu, konstruktywizmu, lub nowych: konceptualizmu, wizualizmu, czy taszyzmu”²³⁶, jednak zawierają na pewno również szereg rozwiązań niepowtarzalnych, właściwych jedynie fotografii i nieupodabniających się do żądanych innych podobnych rozwiązań plastycznych współczesnego malarstwa.

BOGACTWO	Nie sposób wymienić pełnego zestawu środków wyrazu i elementów
ROZWIĄZAŃ	języka fotografii eksperymentalnej – czy to reprezentowanej przez
PLASTYCZNYCH	Moholy-Nagy’ a i Man Raya, przez fotografów polskich przełomu lat
JĘZYKA	trzydziestych i czterdziestych, czy wreszcie przez fotografię subiek-
FOTOGRAFII	tywną i inne grupy i rodzaje tej fotografii. Wypada tu zwrócić uwagę
EKSPERYMEN-	jedynie na środki wyrazu typowe oraz rozwiązania plastyczne wła-
-TALNEJ	ściwe dla subiektywnej „deformacji” sposobu widzenia fotografowa-

nej rzeczywistości w tym typie fotografii.

Przede wszystkim należą do tego zestawu słynne f o t o g r a m y Moholy-Nagy’ a (wykonywane bez pośrednictwa aparatu fotograficznego) – a więc obrazy nie przedstawiające potocznych wyglądów otoczenia, ale ukazujące ślady refleksów świetlnych, odbitych od przedmiotów i tworzących skalę tonów światła i cienia, rejestrujące ruchy światła i jego natężenie, stany skupienia materii itp. ([fot. nr 39, 40](#)), Jako takie stanowiły one (według Moholy-Nagy’ a) rodzaj naukowego diagramu rejestracji światła bądź służyły jako materiał do dalszych

²³⁴ M. Szulc, *Fotografia...*, s. 16.

²³⁵ Pewnym potwierdzającym uzasadnieniem programu tego rodzaju fotografii, jak się wydaje, są owe „psychofizyczne procesy zachodzące podczas widzenia – które wpływają niewątpliwie silnie na wybór motywu, dostrzeżenie jego własności wizualnych – jednym słowem na tę nieraz ułamki sekundy trwającą decyzję twórczą, każącą w określonym momencie nacisnąć na sprężynę migawki i utrwalić na błonie filmowej określone zjawisko oraz zorganizować właściwe warunki tego utrwalenia, ale resztę załatwia już obiektywna i beznamiętna kamera”. (Cytat za: A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 95). Mimo tego elementu mechanicznej rejestracji obrazu przez kamerę, wydaje się niewątpliwym faktem, iż jest to jednak rejestracja obrazu już nasyconego indywidualnymi pierwiastkami widzenia i ujęcia fotografowanego obiektu, że jest to wprawdzie obiektywna i beznamiętna rejestracja, ale rejestracja czegoś wcześniej już subiektywnie uformowanego s p o s o b e m w i d z e n i a go przez fotografa.

²³⁶ (H. Latoś, *1000 słów...*, s. 93). Z tego względu w odniesieniu do niektórych rozwiązań tej fotografii można by – jak się wydaje – sugerować ich przyporządkowanie do typu fotografii malarskiej, tyle że opartej na wzorach plastycznych współczesnego malarstwa. Niemniej brak n o r m a t y w n y c h zaleceń takiego naśladownictwa estetyki współczesnego malarstwa i grafiki (jak to było np. za Bułhaka) w otwartym programie fotografii „subiektywnej” oraz czysto fotograficzne potraktowanie efektów stosowanych technik specjalnych (mimo, że sugerujących owo naśladownictwo) nie uzasadnia możliwości włączenia tej fotografii do typu fotografii malarskiej i pozwala obronić tożsamość i autentyczność tego rodzaju środków wyrazu jako właściwych typowi fotografii eksperymentalnej.

plastycznych kreacji (w połączeniu np. z fotomontażem – jak ma to miejsce w fotogramie za-tytułowanym w stylu fotografii poetyckiej: „Zeus także ma swoje kłopoty”²³⁷). Podobnie powstały – wprost na światłoczułym papierze – r a y o g r a m y i l u k s o g r a f i e, stanowiące ślady świetlne półprzezroczystych lub nieprzezroczystych przedmiotów kompozycyjnie ułożonych wprost na światłoczułej emulsji papieru fotograficznego, „Te białe cienie na czarnej powierzchni były wyzwaniem rzuconym realnemu światu, w którym przyjęto widzieć czerń jako cień, a biel jako światło. Były jakby czymś nierzeczywistym, odwoływały się u widza do zmysłu abstrakcji (...)”²³⁸, zaskakiwały układami łamiącymi utarte prawa kompozycji ([fot. nr 41](#)).

Jakkolwiek tego typu obrazy nie przedstawiały potocznie spostrzeganej rzeczywistości – nie ułatwiając zatem zinterpretowania cieni odwzorowanych, przedmiotów – to jednak w swej najbardziej podstawowej idei spełniały warunek fotograficznego medium: będąc rejestracją śladów światła bądź odbitego od przedmiotów, bada modyfikowanego ich układem, były automatycznie dokumentacją „rysowanej światłem” rzeczywistości.

Inną grupę form wypowiedzi fotografii eksperymentalnej stanowią t e c h n i k i f o t o m o n t a ż o w e stosowane bądź w postaci fotomontażu negatywowego²³⁹, bądź w postaci fotomontażu pozytywowego (będącego rodzajem fotograficznego collage’u²⁴⁰). Przykładami zdjęć fotomontażowych są fotografie: Fridericka Sommer’a „[Max Ernst](#)” (fotomontaż negatywowo), Otto Steinerta „[Para we troje](#)” (fotomontaż pozytywo), nieznanego autora „[Motocyklista](#)” (typowy collage fotograficzny) (zob. [fot. nr: 42, 43, 48](#)). Fotografie tego typu, z racji swoistej fuzji różnych fragmentów świata realnego w jeden obraz fotograficzny, stanowią rodzaj wyodrębnionej w pierwszym rozdziale niniejszej pracy metafotografii²⁴¹. Stosowano ten rodzaj wypowiedzi często z racji zdolności ukazywania szeregu złożonych relacji wiążących przedstawione w obrazie osoby, z racji wprowadzania elementów dramatycznych w zawartość obrazu, z racji nastroju czy tworzenia w obrazie charakterystycznego (np. dla surrealizmu) elementu zaskoczenia w pozornie nonsensownym zestawieniu różnych przedmiotów ukazanych w obrazie.

Równie częstymi zabiegami formalnymi jest stosowanie w fotografii eksperymentalnej wszelkiego rodzaju n i e z w y k ł y c h i d e f o r m u j ą c y c h perspektyw ([fot. nr 44](#)) w ukazywaniu rzeczywistości (przez fotografowanie obiektów w dużych skrótach perspektywicznych, uzyskiwanych np. w zdjęciach robionych obiektywami szerokokątnymi) oraz z n i e k s z t ą ł c e ń (uzyskiwanych np. na drodze fotografowania przedmiotów w krzywych zwierciadłach, podtapianie emulsji wywołanego negatywu itp.). Odkrywają one nowe wartości plastyczne przedmiotów, nowe widzenie bryłowości typowych przedmiotów, uczą nieznanymi perspektyw widzenia i dostrzegania nowego rodzaju piękna.

Z kolei zdjęcia o z a m a z a n y c h k o n t u r a c h przedmiotu, sugerujące jego dynamiczny ruch i rejestrujące etapy jego przemieszczania się w pewnym przedziale czasowym, uczą widzenia

²³⁷ Fotogram ten zamieszczony jest w: U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 68.

²³⁸ Cytat i przykłady za: U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 63n.

²³⁹ Fotomontaż negatywoowy może mieć dwojaką postać: 1) obrazów powstałych z kopiowania za pomocą powiększalnika na światłoczuły papier dwu lub więcej nałożonych na siebie negatywów, bądź przez rzutowanie ich fragmentów zmontowanych w jeden obraz w zamierzoną całość kompozycyjną; 2) obraz uzyskiwany w aparacie fotograficznym przez kilkakrotne fotografowanie na tej samej klatce negatywu, np. portretu twarzy osoby na czarnym tle jej sylwetki.

²⁴⁰ „U podstaw fotomontażu – pisze Czartoryska – leży groteskowy collage dadaistyczny, parodystyczna plansza, „ulotka”, dowcip obrazkowy. Chodziło w nim o znalezienie nowego języka obrazkowego zawierającego zarazem element poetycki, adekwatnego do charakteru nowej cywilizacji. Tym językiem mógł stad się [właśnie] fotomontaż, jak głosili w 1918 r. w swoim manifestie pierwsi jego autorzy – Georg Grosz, John Heartfield, Hanna Hoch i Roaul Hausmann” (U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 99). Z kolei „to właśnie konstruktywizm w dużej mierze określił formułę stylową fotomontażu, jego program sprecyzowało kilku teoretyków, m.in. Jan Tschihold (autor pracy *Die Neue Typographie*) i Moholy-Nagy (w: *Malarei, Photographie, Film*). Technika fotomontażu weszła w służbę typografii, która stanowiła bodaj najpopularniejszą dyscyplinę uprawianą przez konstruktywistów” (tamże, s.101-103).

²⁴¹ W kwestii natury tego typu zdjęć zobacz poniżej paragraf niniejszego rozdziału dotyczący metafotografii.

zjawiska ruchu w fotografii – są swoistym przełamywaniem statyczności obrazu fotograficznego, próbą znalezienia fotograficznych sposobów ukazywania substytutu ruchu i subiektywnego widzenia jego przebiegu²⁴². (W tej właśnie konwencji zostało wykonane zaprezentowane tu zdjęcie z dziedziny „Life-Photography” pt. „[Marko i jego pies](#)”, autorstwa Jukka Vuokola – [fot. nr 28](#).)

Fotografia eksperymentalna stosuje również jako ekspresyjny środek wyrazu, zdjęcia ukazujące obraz w negatywie oraz tzw. pseudosolaryzację²⁴³ ([fot. nr 45](#)). Wprowadziły one do języka fotografii nowe efekty plastyczne w postaci odwróconej (całkowicie lub częściowo) skali tonalnej obrazu, powodującej wrażenie zmiany stosunków przestrzennych i nadającej mu nietypowego nastroju (wywołanego zachwianiem czytelności przedmiotów przedstawionych lub ich fragmentów w odwróconej konwencji odczytywania znaczeń światła i cienia w fotografii).

Często spotykanymi również technikami w fotografii eksperymentalnej są techniki rastrowe i ziarniste, które mają za zadanie (przez nadanie obrazowi pożądanej, ale sztucznej faktury) spotęgować zdolności ekspresyjne obrazu (np. w omawianym przy innej okazji zdjęciu „[Zmierch](#)” – [fot. nr 22](#)). Z tego względu stosowane są najczęściej w portrecie współczesnym. Podobnie rzecz ma się z technikami high key („obraz o bardzo jasnej tonacji, z lekko zarysowanymi liniami i płaszczyznami w cieniach”) i low key („niski klucz”, przeciwieństwo powyższego „wysokiego klucza”, oznacza obraz fotograficzny „z przewagą ciemnych tonów z lekko zaznaczonymi tylko światłami”) oraz wszelkimi technikami mocnych kontrastów (efektów czarno-białych bez tonów pośrednich). Dodając obrazom nowych elementów plastycznych, nadają się one do owej wspomnianej interpretacji indywidualnego, subiektywnego widzenia przedmiotu, leżącej u podstaw motywacji tworzenia tego typu zdjęć²⁴⁴.

Bogactwo tych różnego rodzaju wypowiedzi fotograficznych nie wyczerpuje bynajmniej pełnego zestawu środków wyrazu fotografii eksperymentalnej. Są tu jeszcze możliwe (i faktycznie stosowane) zestawienia różnych środków wyrazu w jednym obrazie²⁴⁵, układy seryjne, plastyczno-przestrzenne itp. Operują one w zasadzie bardziej lub mniej zmodyfikowanym obrazem przedstawiającym otaczającą rzeczywistość, nastawionym na treść i jej subiektywny przekaz (Gernsheim traktuje je jako należące do fotografii subiektywnej w węższym znaczeniu²⁴⁶). Istnieje jednak wiele technik współczesnej fotografii, w której rysunek przedmiotu, a nie treść odgrywa dominującą rolę. Zachowują one swój fotograficzny status jakby na zasadzie rejestrowania szkieletu czy konturu przedmiotów rzeczywistości i w tym aspekcie są z nią powiązane. Jednakże efekty zewnętrzne, które reprezentują te zdjęcia, upodabniają je bardzo sugestywnie do grafiki, co sprawia, iż wielu teoretyków odmawia im miana

²⁴² Fotografia nieraz przejawiała „kompleks kina”, starając się go przewycięzać bądź na drodze zdjęć stroboskopowych, zdjęć seryjnych (ukazujących rozwój jakiegoś zdarzenia w pewnym przedziale czasowym), bądź wreszcie na drodze wspomnianych zdjęć „zamazanych”.

²⁴³ Zjawisko to znane jest również pod nazwą efektu Sabattiera, albo błędnie pod nazwą solaryzacji. Polega ono na „częściowym odwróceniu wartości tonalnych obrazu fotograficznego w wyniku krótkiego naświetlenia (światłem rozproszonym) już częściowo wywołanego materiału światłoczułego (po ukazaniu się zarysów obrazu) i poddawaniu go dalszemu wywoływaniu. W wyniku takiego zabiegu zamiast negatywu (jeśli zabiegowi poddano negatyw) otrzymuje się częściowy obraz pozytywowo, a na granicy światła i cieni powstają jasne obrzeża (linie)”. Podobna sytuacja (odwrotna) zachodzi w przypadku pozytywu. (Za: H. Latoś, *1000 słów...*, s. 236). Zjawisko to określane jest najczęściej terminem „pseudosolaryzacja”.

²⁴⁴ Dodajmy, iż taką rolę w tego typu fotografii w zamierzeniach swych twórców spełniają nawet zdjęcia oscylacyjne, wzory światła rzutowanego punktowo na papier światłoczuły (podobnie jak Photogrammy) i tworzącego (z racji wprawienia np. punktowej latarki w jakiś rodzaj ruchu wahadłowego, oscylacyjnego) z układu świetlnych linii pewną plastyczną figurę. Tego rodzaju fotografie określane są terminami „Luminograph” czy „Rhythmogramm”.

²⁴⁵ Mogą to być takie „chwyty techniczne”, jak np. kombinacja pojedynczej i wielokrotnej ekspozycji, kolorowe negatywy nałożone na siebie, zestawienie odbitek pozytywowych i negatywowych w jeden obraz, sitodruk wykonywany z kilku negatywów, a także inne bardziej wyrafinowane techniki mieszane.

²⁴⁶ Por.: H. Gernsheim, *Creative...*, s. 196-207.

fotografii, a wciela w pojęcie tzw. grafiki fotograficznej²⁴⁷. Chodzi tu o wszelkie techniki grafizmu fotograficznego, izohelie, izoprinty, reliefy, zdjęcia ekwitonalne i inne tego rodzaju specjalne techniki tonorozdzielcze (zob. np. [fot. nr 45, 46](#)). Stanowią one bogate źródło efektów plastycznych, właściwych (o ile nie stawały się manierą) dla programu wspomnianej fotografii subiektywnej (szczególnie w jej szerszym rozumieniu – jak chce Gernsheim).

WAŻNIEJSZE MOMENTY ESTETYCZNE FOTOGRAFII EKSPERYMENTALNEJ: Bogactwo wypracowanych przez fotografię eksperymentalną środków wyrazu oraz ich tak różne efekty plastyczne, pozwalają jedynie ogólnikowo scharakteryzować momenty estetyczne właściwe dla tego typu fotografii. Należą tu przede wszystkim takie momenty, jak: ailuzoryczność, simultaniczność różnych fragmentów rzeczywistości zobrazowanej, deformacja potocznego widzenia rysunku obrazu tj. ekspresja wyglądom zdeformowanej rzeczywistości zobrazowanej, negatywowa transformacja tej rzeczywistości, fotograficzna syntetyczność itp.

...AILUZORYCZNOŚĆ OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO -NEGO Ailuzoryczność obrazu fotograficznego dotyczy przede wszystkim fotografii tego rodzaju, jak fotogramy Moholy-Nagy'a, ale także fotografii smug świetlnych, powstających przy poruszaniu się punktów świetlnych ([fot. nr 39, 40, 41](#)). Ailuzoryczność nie oznacza jedynie aprzedmiotowości, charakterystycznej dla fotografii „abstrakcyjnej”. Gdy bowiem w tamtej warstwie wyglądom reprezentuje przecież realne przedmioty rzeczywistości, dające się zidentyfikować (choćby przez specjalistę), to w przypadku fotogramów (Moholy-Nagy'a) taka reprezentacja w podobnym sensie przedmiotowym raczej nie występuje. Ślady świetlne przedstawione w owych fotogramach (zob. szczególnie [fot. nr 39](#)) nie są śladami (resp. obrazem) jakiegokolwiek przedmiotu rzeczywistości – są co najwyżej rozkładem różnorako przetransformowanych cieni i światła tych przedmiotów (ich wzajemną grą plastyczną), załamanych na powierzchniach różnych przedmiotów, cieni i światła wzajemnie się przenikających i sumujących a następnie dopiero skierowanych wprost (bez pośrednictwa aparatu fotograficznego) na światłoczuły papier. Jednak skojarzenia, jakie układ owych światła i cieni budzi (mimo ailuzorycznego ich charakteru), dają się odnieść do „przedmiotów wyimaginowanych”, przyporządkowywanych im na drodze różnorakiej subiektywnej interpretacji, skojarzeń i sugestii. Nie są to jednak konkretne przedmioty realne. Wyglądy tego rodzaju fotografii nie mają bowiem faktycznie przedmiotowych odpowiedników, choćby takowe sugerowały, światło bowiem (i jego brak – cień), poprzez jego rozkład na przedmiocie, może „wydobywać” jakiś realny przedmiot z mroku – nie może go jednak realnie tworzyć na zasadzie zarejestrowanego fotograficznie rozkładu swoich fluktuacji, załamanych i odbitych od różnych powierzchni przedmiotów w postaci swoistej gry światła i cienia²⁴⁸. W tej sytuacji

²⁴⁷ Z racji jednak konsekwentnego dochowywania przez niektóre z tego typu technik wierności obrazowi zarejestrowanej rzeczywistości – choćby mniej czy bardziej zredukowanego do zarysu konturów przedmiotu – nie sposób rozstrzygnąć problemu przynależności tego typu zdjęć, bez uzyskania na drodze analizy ejdetycznej odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące istoty fotografii. Roboczo jedynie możemy wykluczyć z zakresu fotografii i podciągnąć pod pojęcie grafiki fotograficznej te obrazy, które naruszają ów ścisły związek z rzeczywistością przez zawieranie w sobie elementów rysunku (jak np. fotonity Dederki), powstałych z ręcznie malowanych negatywów, z działania rozpryskiwanych chemikaliów na papierze światłoczułym itp. (Zob. również dotyczący tej sprawy odpowiedni ustęp § 3 rozdziału 1 tej pracy, zarysowujący problem tzw. „grafiki fotograficznej” – s. 23). Nie znaczy to jednak, iż status zdjęć z zakresu tzw. grafizmu fotograficznego i innych wymienionych tego typu tworów, uznajemy za równy z „normalnym” zdjęciem fotograficznym, Z racji bowiem ich faktycznego czy pozornego upodobnienia się do dzieła grafiki, stanowią one rodzaj p r z y p a d k ó w g r a n i c z n y c h fotografii. Omawiamy je przy końcu niniejszego rozdziału.

²⁴⁸ Inną sprawą jest fakt, że fotografia przez rejestrację owych fluktuacji światła w swoisty sobie sposób (w supozycji meta-przedmiotowej – a więc w postaci „przedmiotu” fotograficznego obrazu) tego

trudno w ogóle mówić zarówno o faktycznej przedmiotowości tego rodzaju obrazów, jak i ich iluzoryczności. Ilustrują to wyraźnie zamieszczone reprodukcje fotogramów L. Moholy-Nagy'a oraz rayogramu Man Raya ([fot. nr 39](#), [40](#), [41](#)).

Z racji tej podatności na subiektywną interpretację, a iluzoryczność okazała się środkiem wyrazu (i momentem estetycznym) szczególnie adekwatnym dla oczekiwań plastycznych fotografii eksperymentalnej.

...SYMULTANICZ- Symultaniczność fragmentów rzeczywistości zachodzi w przy-
NOŚĆ padku (omawianej bliżej w odpowiednim paragrafie) metafotografii.
FRAGMENTÓW Efekty plastyczne takiego zabiegu odpowiadają programowi fotogra-
RZECZYWISTOŚCI fii eksperymentalnej z racji możliwości powiązania ze sobą rzeczy-
W OBRAZIE wistości przedstawionej w dwóch (czy więcej) odrębnych zdarze-
FOTOGRAFICZNYM niach, w celu podkreślenia ich wzajemnych relacji. Ponadto zabieg
nakładania obrazów dopuszcza zwiększenie marginesu interpretacji subiektywnej obrazu
i nadaje pożądaną wieloznaczność jego wymowy. Spowodowane jest to faktem wzajem-
nego odniesienia do siebie odpowiednich obrazów; zawsze jeden z nich znajduje się
w kontekście drugiego – jak ma to miejsce w zdjęciu Fridericka Sommera pt. „[Max Ernst](#)”
([fot. nr 42](#)), czy w negatywowo-pozytywowym collage'u fotograficznym (resp. fotomonta-
żu) zatytułowanym „[Motocyklista](#)” ([fot. nr 48](#)). Rozszerza to pole interpretacji, pozwa-
lając odbiorcy abstrahować od zbyt jednoznacznego odczytywania sytuacji przedstawi-
onej. Jednocześnie symultaniczność otwiera możliwość docierania do rzeczywistości we-
wnętrznej twórcy, stanowiąc wyraz jego indywidualnych skojarzeń. Szczególny przypa-
dek symultaniczności zachodzi – jak się wydaje bez wykorzystania możliwości fotomonta-
żu, ale dzięki „zgraniu” obrazu jednego z przedmiotów z sylwetkowym głębokim cie-
niem drugiego – w przypadku zdjęcia Romualda Kowalika pt. „[Homo politechnicus](#)” ([fot.
nr 49](#)). (Zdjęcie to jest rodzajem „fotograficznej alegorii” i zbliżone jest w swoich środ-
kach artystycznego wyrazu do wspomnianej „fotografii poetyckiej”.)

...EKSPRESJA Ekspresja zdeformowanych wyglądnw rzeczywisto-
ZDEFORMO ści i przejawia się w takim ujęciu przedmiotu fotografowanego, który od-
-WANYCH biegałby od perspektywy naturalnego widzenia tego przedmiotu. Wiąże
WYGLĄDÓW się to z odkryciem nowych perspektyw, nowych sposobów fotograficz-
RZECZYWISTOŚCI nego widzenia i przedstawiania przedmiotu, wydobywających z jego nie-
SFOTOGRAFO typowych wyglądnw nieoczekiwane plastyczne ekspresje. Te zdeformo-
-WANEJ wane ujęcia przedmiotów wiązały się – zarówno w aspekcie treści jak
i formy – z subiektywną wizją twórcy z jednej strony oraz analogiami wizualnymi przedsta-
wionych przedmiotów z drugiej. Momenty te ilustruje wyraźnie np. zdjęcie Harry Callahana
zatułowane „[Akt](#)” ([fot. nr 44](#)). Nietypowa perspektywa ujęcia nagiego ciała ludzkiego, wy-
rażne przerysowania proporcji i bryłowości postaci, przekontrastowanie walorów całego ob-
razu itp., nadają tej postaci charakteru zmonumentalizowanego posągu, rzeźby wykutej w ka-
mieniu, ekspresji swoistego symbolu o różnych możliwych odczytania znaczeniach (co foto-
grafia subiektywna przecież zakłada i preferuje)²⁴⁹.

rodzaju grę światła i cienia (braku światła) „uprzedmiotawia”. (Zob. traktujący szerzej na ten temat przypis nr 209).

²⁴⁹ Z racji tematu tego zdjęcia wiążącego się z zarysowaną w III rozdziale niniejszej pracy problematyką moralną, dotyczącą m. in. szeroko rozumianego zagadnienia pornografii, zaznaczmy za Ligockim, iż akt ocaliły dla fotografii właśnie tego rodzaju operacje, nadające nagim postaciom charakter wieloznaczności (operowanie fragmentem, przerysowaniami perspektywicznymi, odpowiednio organizowanymi zestawieniami walorowymi). Odkrywcze dzieła tego rodzaju znaleźć można u Anglika Billa Brandta w zbiorze „Perspektive of Nudes”. Wszelkie inne, czysto iluzjonistyczne rozwiązania ujęcia tego tematu wbrew gadaninie o „pięknie ciała ludzkiego” nadają się bądź do książki naukowej, bądź do magazynu pornograficznego – stwierdza Ligocki. (Za: A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 108n.). To purytańskie stanowisko wyduje się w przypadku fotografii dość uzasadnione, w każdym bądź razie – wbrew pozorom – bardziej niż w przypadku filmu (za wyjątkiem filmu pornograficznego). W filmie bowiem ukazanie nagiego ciała

...MOMENT
NEGATYWOWEJ
TRANSFORMACJI
RZECZYWISTOŚCI
ZOBRAZOWANEJ

Moment negatywowej transformacji rzeczywistości z obrazowanej pozwala uzyskać z kolei efekt – często w połączeniu z obrazem pozytywowym – zaskakującego skojarzenia, dziwności czy tajemniczości. Przeciwwstawienie naturalnemu wyglądowi pozytywowemu wyglądu odwróconego tonalnie (negatywu), daje również duży stopień ekspresji w obrazie, będący dogodnym środkiem wyrazu subiektywnych przeżyć twórcy (zob. [fot. nr 43](#) i [48](#)). Ów efekt plastyczny może również w pewnych zestawieniach sytuacyjnych obrazować i sugerować interpretację skłaniającą do odczytywania niejako metafizycznej „negatywowej” strony bytu. Pozwala to odkrywać jego głębsze warstwy i ilustrować w subiektywnej intencji twórczej określone prawdy egzystencjalne. Wydaje się, iż sytuację taką można wyinterpretować w zamieszczonym tu zdjęciu „[Moto-cyklista](#)” ([fot. nr 48](#)), bądź w zdjęciu Otto Steinerta „[Para we troje](#)” ([fot. nr 43](#)). Obydwa operują fotomontażowym zestawem obrazu pozytywowego z obrazem negatywowym, przy czym jedno sugeruje kierunkowość określonej interpretacji ogólnej („Para we troje”), drugie zaś pozostawia wąskie pole do skojarzeń interpretacyjnych, osadzając tytułem uwagę percepcora na konkretnym przedmiocie przedstawionym w obrazie, pozostawiając jednak również otwartym na interpretacje szersze, bardziej ogólne.

...MOMENT
FOTOGRAFICZNEJ
SYNTETYCZNOŚCI

Moment fotograficznej syntetyczności nawiązuje w dużej mierze do odpowiednich zjawisk występujących w sztukach plastycznych (zwłaszcza do grafiki i malarskiego syntetyzmu²⁵⁰). Moment ten polega najczęściej na swoistej redukcji płaszczyzn tonalnych obrazu i na skupieniu uwagi percepcora na rysunku przedmiotu i jego ekspresji przy pomocy tonów przeciwstawnych, kreski podobnej do graficznej, efektu płaskorzeźby itp. (zob. [fot. nr 43](#), [45](#), [46](#)). Podobna sytuacja zachodzi w zasadzie również w przypadku tego rodzaju fotografii barwnej (dość często współcześnie uprawianej), aczkolwiek barwa wprowadza tu element różnorodnych płaszczyzn barwnych, które przytłumiają zasadniczy w tym rodzaju fotografii moment rysunku w obrazie; w tego rodzaju fotografii czarno-białej płaszczyzna występuje zazwyczaj bowiem jako mało zróżnicowany (zredukowany tonalnie), dopełniający wobec rysunku element obrazu. Zaprezentowane fotograficzne przykłady tego rodzaju fotografii ukazują różny stopień wykorzystania „graficznych” (tj. quasi-graficznych) środków wyrazu. Jeden z nich (tonorozdzielczość zaprezentowana w zdjęciu Witolda Romera – [fot. nr 46](#)) ukazuje wspomnianą redukcję płaszczyzn tonalnych obrazu, sprowadzonych do czterech czy pięciu ostro rozgraniczonych płaszczyzn walorowych, z których zbudowany jest cały obraz; inny (prezentujący efekt pseudosolaryzacji w wykonaniu Willego Hengla – [fot. nr 45](#)) przedstawia czysto graficzny efekt obrazu (w [fot. nr 43](#) powiązany z fotomontażem pozytywowym), który zbudowany jest w całości z dwóch dopełniających się walorów – czerni i bieli.

Techniki te, dzięki swej atrakcyjności wizualnej, są szczególnie adekwatne z programem fotografii eksperymentalnej i są rozwijane w dużym stopniu w fotografii współczesnej.

ludzkiego uzasadnione być może kontekstem wewnętrznej logiki dzieła filmowego, wzięte niejako w cudzysłów czy nawias, narzucające określoną zdystansowaną interpretację takiego obrazu w kontekście rozwoju akcji filmu. Taka możliwość w fotografii (poza wspomnianą fotografią „subiektywną” czy swoiście preparującą obraz fotografią malarską) nie zachodzi. Fotografia odwołuje się do konkretnego i przemawia konkretem. Jest to jej siłą i słabością zarazem w perspektywie innych rodzajów dzieł sztuki.

²⁵⁰ Malarski syntetyzm (franc. *synthétisme*) jest jednym z wariantów symbolizmu. Jego właściwym inspiratorem był Paul Gauguin. «Uogólnienie formy, którego konieczność postulowali syntetyści, było bezpośrednio konsekwencją zerwania z malarstwem „według natury”. Malowali płaszczyznowo, wyraźnie kontrastując plamy barwne i często otaczając je konturem. Eliminowali szczegóły po to, aby zachować „istotny kształt” rzeczywistości albo – inaczej mówiąc – jej ideę. Niejednokrotnie inspirowali się sztuką egzotyczną bądź ludową» (za: K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1975², s. 358).

FOTOGRAFII
EKSPERYMEN
-TALNEJ
FUNKCJA
SUBIEKTYWIZO
-WANIA
REJESTRACJI
I PREZENTACJI
RZECZYWISTOŚCI

Funkcja subiektywizowania rejestracji i prezentacji rzeczywistości będąca główną funkcją fotografii eksperymentalnej, obejmuje szeroki wachlarz trendów kreacyjnych, przejawiających się na różnych etapach dziejów fotografii. Denaturalizacja przedmiotu, charakterystyczna dla tego typu fotografii, posiada jako swoją zasadę wyobraźnię twórczą fotografa. Na tej też podstawie jest ona swoistą „dokumentacją” wewnętrznego świata twórcy fotografii, rejestrującą jego sposób widzenia rzeczywistości w kontekście jego przeżyć psychicznych i wizji twórczych. Można zatem mówić tu niejako o dwojakim rodzaju dokumentowaniu w tego typu fotografii: z jednej strony w warstwie wizualnej dokumentuje ona (odpowiednio zmodyfikowany zabiegami technicznymi fotografa) określony fragment rzeczywistości; z drugiej strony natomiast, na drodze swoistej meta-dokumentacji (niepercypowalnej w naocznościowym oglądzie – będącej więc w „fotograficznym” rozumieniu dokumentacji raczej quasi-dokumentacją) zachodzi rejestracja tego, co alegorycznie poprzez ów obraz uobecnione, a co symbolizuje określony fragment świata wewnętrznego twórcy fotografii. (Na ową inną rzeczywistość – rzeczywistość wewnętrzną twórcy – wskazuje często sam tytuł zdjęcia, nieraz formułowany w formie poetyckiego hasła.)

2.5. FOTOGRAFIA SEMANTYCZNA²⁵¹

SEMANTYCZNA
PROBLEMATYKA
W DZIEDZINIE
FOTOGRAFII
WSPÓŁCZESNEJ

Niektóre z najnowszych trendów twórczych w dziedzinie fotografii są nastawione na zagadnienia zasadniczo odmienne od dotychczasowych poszukiwań artystycznych. Na przestrzeni minionych dziejów fotografii starano się ugruntować jej pozycję wśród tradycyjnych sztuk plastycznych, na drodze lansowania jej niedościgłych możliwości w zakresie iluzorycznego przedstawiania rzeczywistości, penetracji bogactwa jej przejawów, rejestracji autentyzmu przedmiotów, zdolności dokumentacji prawdy itp. Doskonalamo w tym celu środki techniczne fotografii, rozbudowywano jej środki wyrazu a następnie poprzez mass-media rozpropagowywano ją jako „wszechobecnego sprawozdawcę” zaistniałych wydarzeń, „demaskatora” zła, „odkrywcę” piękna i nieznanego, „świadka” ludzkiego cierpienia, szczęścia i dramatów. Skutkiem takich zabiegów masowy odbiorca fotograficznych obrazów nie tylko wyuczył się i szybko przyswoił sobie nowy język wizualny, ale również obdarzył fotografię niemalże nieograniczonym kredytem zaufania. Można podać wiele przykładów dowodzących istnienia wśród perceptorów fotografii bezkrytycznego przekonania o niepodważalnej prawdziwości obrazu fotograficznego, nieuznawania przez wielu możliwości jego fałszerstwa, zrelatywizowania wizualnej prawdy wyborem odpowiedniego punktu widzenia czy zafałszowania jej przez ukrycie kontekstu wydarzeń itp. Potwierdza te fakty jakże szerokie wykorzystanie fotografii (i jej podobnych mass-mediów) we współczesnej wizualnej propagandzie politycznej (bazującej na owym bezkrytycznym zawierzeniu masowego odbiorcy

²⁵¹ Terminu „semantyka” używamy tu w węższym znaczeniu, w nawiązaniu do podziału semiotyki, czyli nauki o znakach, zaproponowanego przez Charlesa Morrisa (dokonanego po części pod wpływem idei trójczłonowego podziału Charlesa Sandersa Peirce’a), przyjętego i potwierdzonego przez Rudolfa Carnapa. (Bliżej na ten temat w: J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982, s. 8-31). Semantyka jest w tym podziale nauką o relacjach pomiędzy znakami jakiegokolwiek rodzaju (może nim być np. fotografia) a rzeczywistością, do której znak ów z istoty swej odnosi. Nawiązując do tego sensu, fotografia semantyczna stanowi swoistą autoanalizę istniejących podstaw (bądź ich braku) wiarygodności związków pomiędzy obrazem fotograficznym a rzeczywistością, do których to związków fotografia pretenduje.

sugestywnej wymowie obrazu, które umożliwia nieraz swobodne manipulowanie zdawałoby się tak obiektywnym narzędziem wizualnej rejestracji²⁵²).

Nowy typ fotografii, istniejący jeszcze niejako in statu nascendi – jaki należy jednak koniecznie tu wyróżnić – podejmuje m.in. wizualną konfrontację z takimi właśnie utartymi przekonaniem o niepodważalnej wiarygodności fotograficznych obrazów. Nie kwestionując oczywistego odwzorowującego związku fotografii z rzeczywistością, stara się na nowo podjąć i rozważyć problemy wzajemnych relacji, wiążących realny przedmiot i jego fotograficzny obraz oraz stopień wiarygodności, jaki te relacje stwarzają. Semantyczny charakter owych poszukiwań upoważnia do określenia tego typu fotografii mianem *f o t o g r a f i i s e m a n t y c z n e j* (różnej tu od pojęcia tzw. metafotografii – co należy podkreślić, z racji określenia przez niektórych teoretyków fotografii – Jerzy Olek – zjawisk charakterystycznych właśnie dla fotografii semantycznej terminem „metafotografia”).

Na terenie polskiej fotografii lat siedemdziesiątych naszego stulecia podejmowano (bodaj najszerszej na tle fotografii światowej) nowe fotograficzne penetracje rzeczywistości, m. in. pod postacią – jak ją nazwaliśmy – fotografii semantycznej²⁵³. Można wskazać szereg młodych grup formalnych, „badających przy pomocy fotograficznych środków wyrazu zagadnienia dotyczące wzajemnych związków pomiędzy rzeczywistością i jej fotograficznym obrazem”²⁵⁴.

Wnioski wyciągane przez te grupy na podstawie ich analityczno-semantycznych analiz są najczęściej formułowane negatywnie, co do istnienia wystarczających podstaw wiarygodności i obiektywności fotograficznego obrazu (jak np. w przypadku cykli Ryszarda Bobka – [fot. nr 51](#), Stanisława Markowskiego – [fot. nr 50](#) i [52](#), oraz Krystyna Sawicza z krakowskiej „Grupy Roboczej”). Nie stanowi to wprawdzie jedyne pola poszukiwań semantycznych relacji w tego typu fotografii, niemniej nietrudno zauważyć, iż kierunek owych metodologicznych poszukiwań zmierza głównie ku odkrywaniu tychże wizualnych sytuacji, demaskujących właśnie pozory wiarygodności fotograficznego obrazu i kwestionujących utarte mniemania o prawdziwości i autentyczności przekazu rzeczywistości za pośrednictwem fotograficznego medium.

ZAGADNIENIA I ŚRODKI WYRAZU FOTOGRAFII SEMANTYCZNEJ: W środkach wyrazu fotografii semantycznej wskazać można szereg momentów wizualnych, reprezentujących bądź owo pogranicze styku rzeczywistości i jej obrazu, bądź określających zjawiska wizualne należące do zawartości strukturalnej fotograficznego obrazu. Do takich momentów zaliczyć należy np. ujawnianie pozornej tożsamości ontycznej przedmiotów rzeczywistości fotograficznej i rzeczywistości sfotografowanej (tj. przedmiotów należących do świata realnego) ujętych w fotograficznej rejestracji czyli moment weryfikacji wiarygodności fotograficznego obrazu, ujawniania miejsc

²⁵² Z drugiej strony, ze względu na ową wizualną siłę obrazu fotograficznego nierzadkie jest zjawisko – szczególnie w systemach totalitarnych – poddawania fotografii ostrej cenzurze i selekcji przed jej szerokim rozpowszechnieniem, łatwowierność perceptora wobec fotografii okazuje się więc być również „niebezpiecznym” katalizatorem rozbudzania świadomości społecznej mas. Fotografia zatem okazuje się być dla propagandy politycznej bronią obosieczną.

²⁵³ Przykładem zagranicznej grupy twórczej podejmującej podobne analizy na terenie fotografii jest zachodniemiecka grupa Wyższej Szkoły Artystycznej w Kassel. (Na temat jej wystawy oraz przykłady fotografii semantycznej w postaci reprodukcji zestawu zdjęć Heriberta Burkert’a zob.: Z. Taranienko, *Fotografia – sztuka?*, w: „Fotografia” 2 /10/, 1978, s. 42-44).

²⁵⁴ Wymienić tu można takie grupy (czy „galerie autorskie” – jak je określa J. Busza) jak np.: gdańską Galerię „gn” Leszka Brogowskiego, krakowskie „Grupę Roboczą”, „Grupę Twórczą SEM” i „Jaszczurową Galerię Fotografii” Adama Rzepeckiego, lubelską galerię „Pryzmat”, łódzką „Łódź Kaliska g.t.”, „Warsztat Formy Filmowej” i Józefa Robakowskiego „Exchange Gallery”, toruńską grupę „Zero-69”, warszawską „Małą Galerię” A. Jórczaka, wrocławską „Foto-Medium-Art.” Jerzego Olka a także Grupę „Zoom” i inne.

wizualnego niedookreślenia wyglądom rzeczywistości w obrazie fotograficznym, dualność przedmiotu rejestrowanego w fotograficznym obrazie (resp. w fotograficznej reprodukcji), a także takie momenty, jak; przewaga wizualnego sensu zawartości obrazu fotograficznego, negacja analogii przypisującej obrazowi fotograficznemu charakter lustrzanego odbicia, relatywność zawartości przedmiotowej takiego obrazu, jego nieciągłość strukturalna, czy zagadnienie potencjalnej „atomiczności” fotograficznego obrazu i obrazów innych mass-mediów (wynikającej z „rastrowej struktury” fizycznego podłoża danego obrazu: fotograficznego, filmowego, telewizyjnego). W tym nurcie analiz podjęto również zagadnienie możliwości „utożsamienia przedmiotu i zdjęcia tego przedmiotu” (Leszek Brogowski). Fotograficzną analizę tych semantycznych zagadnień realizowano w zakresie programów artystycznych wymienionych wyżej grup formalnych; trzeba jednak stwierdzić, iż w różnym zakresie, aspekcie i kontekście innych programowych poszukiwań artystycznych poszczególnych grup, były te analizy przeprowadzane. (Nie stanowiły one zatem wyraźnie sprecyzowanego programu artystycznego – dlatego chyba tu jedynie wyodrębniamy je, jako nowy typ fotografii, wyraźnie, naszym zdaniem, rysujący się, choć nie zawsze uświadamiany przez jego współczesnych, twórców.)

...MOMENT
WERYFIKACJI
WIARYGODNOŚCI
OBRAZU
FOTOGRAFICZ
-NEGO

Artystyczna problematyka krakowskiej „Grupy Roboczej”²⁵⁵ skupia się głównie – jak pisze Zbigniew Łagocki – na „podstawowym dla tego rodzaju działań problemie – relacji pomiędzy rzeczywistością widzialnego świata a jego wizerunkiem we współczesnej sztuce”²⁵⁶ (w tym przypadku we współczesnej fotografii). Wbrew utartym opiniom ogółu, fotografowie ci zakwestionowali pozorną niepodważalność sądu, iż fotografia ukazuje rzeczywistość, że jest jej obiektywnym obrazem, wizerunkiem.

Tytuł ich wystawy autorskiej bulwersująco głosił wprost, że „Rzeczywistość nie istnieje”. „Zgodnie z tym hasłem – pisze Jerzy Olek – każde niemal pokazane na niej zdjęcie udowodniało, że rzeczywistość utrwalona na fotografii w istocie jest nierealnością, że jest wyłącznie iluzorycznym omamem, nie mająca żadnego odniesienia w realiach ułudą. To co na zdjęciu wydaje się krwiste, namacalne, jawiące się „jak żywe”, na innym zdjęciu okazuje się „być martwym obrazem jedynie, fotograficznie umownym zapisem czegoś, co istnieje pozornie tylko, choć odnieśliśmy zrazu wrażenie, że istnieje naprawdę.

Nie chodzi tu oczywiście o zakłócenie naturalnego porządku rzeczy – do jakiego przyzwyczajeni jesteśmy w granicach pojedynczego obrazu – metodą wyrafinowanego montażu, lecz o dyskredytowanie wiarygodności fotografii na ogół drogą zaskakujących ujawnień jej iluzoryczności, dokonywanych w obrębie zdjęciowych cykli”²⁵⁷.

Autorzy tego rodzaju fotografii posługują się często swoistymi „rekwizytami” fotograficznymi (jakim jest np. zdjęcie fotograficzne naturalnej wielkości osoby, prezentowanej w kolejnych ujęciach cyklu²⁵⁸ – zastosowane np. w zawartości przedmiotowej [fot. nr 51](#)), mającymi

²⁵⁵ Do tej artystycznej grupy młodych fotografów powstałej w lutym 1975 r. z inicjatywy Okręgu Krakowskiego ZPAF należą: Ryszard Bobek, Aleksander Gintort, Witold Górka, Stanisław Markowski, Stefan Zbodyński, Bogdan Zimowski oraz Jacek Szmuc (opiekun z ramienia ZPAF). Podstawy artystyczne reprezentowane przez nich „aczkolwiek różnorodne na etapie ostatecznej realizacji twórczej, łączy wspólna cecha – analityczna forma wypowiedziana się za pomocą sztuki fotograficznej”. (Za: Zb. Łagocki, „Grupa Robocza”, w: „Fotografia” 3, 1976, s. 28-31).

²⁵⁶ Tamże, s. 28.

²⁵⁷ J. Olek, *Zakłócanie rzeczywistości*, w: *Foto-Medium-Art*. [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 43n.

²⁵⁸ Jerzy Olek, założyciel wrocławskiej grupy twórczej „Foto-Medium-Art.”, stosuje – w celu podobnego ontycznego zderzenia obrazu fotograficznego z rzeczywistością – jako rekwizyty nawet naturalne przedmioty (fot-art). Przez zestawienie owych przedmiotów z właściwymi (lub przedmiotowo podobnymi) ujęciami fotograficznymi uzyskuje z jednej strony swoistą konfrontację fotografii z rzeczywistością, z drugiej zaś efekt jakby wzmocnienia i uwiarytelnienia rzeczywistości zestawionym z nią jej fotograficznym obrazem (tj. np. zestawieniem lasu z jego fotografiami porozwieszanymi na drzewach, zestawieniem zdjęć różnych bram miejskich z eksponowaniem

na celu wytworzenie owej charakterystycznej dla metafotografii iluzji tożsamości (jedności) rzeczywistości przedstawionej w fotograficznym obrazie, przy faktycznej pozorności tej tożsamości wynikającej z symultaniczności tego obrazu. Przezroczystość fotograficznego ujęcia daje bowiem efekt podobny wizualnej sytuacji tzw. „prostej reprodukcji” fotograficznej dzieła malarzkiego (omówionej bliżej w paragrafie dotyczącym stanów granicznych fotografii – zob. reprodukcje fotograficzne nr 38, 62 i 63). Właśnie owa przezroczystość (zarówno fotografii reproduktowanej jak i reproduktującej) sprawia, iż perceptor takiej „zdublowanej” fotografii (a więc fotografii mającej za przedmiot swego obrazu i n n e z d j ę c i e o właściwej sobie zawartości obrazu) nie jest w stanie uchwycić naocznościowo żadnych różnic wyglądowych pomiędzy przedmiotem ukazanym na drodze niejako pierwszego stopnia rejestracji fotograficznej (tj. odwzorowania trójwymiarowej rzeczywistości na język rzutów perspektywicznych dwuwymiarowego obrazu) a przedmiotem ukazanym niejako w drodze drugiego stopnia fotograficznej rejestracji (tj. ukazanym poprzez fotograficzną reprodukcję innej fotografii, w której ów przedmiot został pierwotnie zobrazowany i która to fotografia stanowi jeden z wielu możliwych przedmiotów owej fotografii-reprodukcji²⁵⁹). Konsekwencją takiego złudzenia jest zazwyczaj nieświadome utożsamienie ontycznego statusu rzeczywistości ze statusem jej fotograficznego obrazu²⁶⁰ (zob. np. fot. nr 50, 51). Ujawnianie takich właśnie złudzeń percepcyjnych w fotografii semantycznej jest zazwyczaj podstawą podważania wiarygodności przekazu fotograficznego bądź kwestionowania jego jakoby oczywistej i bezpośredniej „lustrzanej” czytelności.

Przykładem takiej autofotograficznej analizy jest cykl Ryszarda Bobka, który „pokazuje na pierwszej fotografii dziewczynę obejmowaną ramieniem przez młodego mężczyznę, by zaraz na kolejnej dobitnie udowodnić jej fotograficzną „papierowość”, przekreślaną przez tego samego, nadal „rzeczywistego” mężczyznę, zostawionym przez pędzel na naturalnej wielkości zdjęciu dziewczyny dużym „iksem”. A zatem pokazana na pierwszym zdjęciu autentyczna dziewczyna okazuje się na innym dziewczyną fotograficzną, znajdującą się na nim dzięki wykorzystaniu iluzji stwarzanej przez zdjęcie w zdjęciu”²⁶¹ (fot. nr 51).

zdjęć na jednej z tych bram). Podobnie eksponowała już wcześniej toruńska grupa „Zero” (w 1968 r.) czy Dłubak, Adam Rzepecki z „Jaszczurowej Galerii Fotografii” stosuje z kolei w jednym ze swoich cykli „zestawianie” ontycznych statusów i wyglądów malowidła i fotografii tego samego obiektu, konfrontując (za pośrednictwem fotografii), malowidło kapliczki z jej oryginałem, następnie poprzez swoisty najazd fotograficznej kamery prezentując samo to malowidło, aby wreszcie ukazać ją (kapliczkę) w zawartości przedmiotowej fotografii (na co wskazywałoby ukazanie jej nie w tle i kontekście stojącego przed nią malowidła, ale w bezpośrednim ujęciu fotograficznym stanowiącym „logiczne” następstwo poprzedniej fotografii – fotograficznej reprodukcji malowidła). (Przykładem konfrontowania rzeczywistości z jej obrazem malarskim jest fot. nr 52). Wszystkie przytoczone przykłady (podobne elementy można odszukać również w twórczości gdańskiej Galerii „gn”) zdają się wyrażać owe charakterystyczne dla tego typu fotografii tendencje analityczne, będące swoistą fotograficzną refleksją nad naturą fotografii i jej semantycznymi odniesieniami.

²⁵⁹ Nie jest to zatem „prosta” fotograficzna reprodukcja innej fotografii (resp. „prosta” metafotografia), ale taka fotografia, która wśród przedmiotów swego obrazu zawiera zarówno inne fotografie zreproduktowane wraz z ich zawartością przedmiotową, jak również przedmioty nie będące fotografiami, zarejestrowane na drodze normalnego procesu fotograficznej rejestracji rzeczywistości.

²⁶⁰ Oczywiście owa „rzeczywistość” jest ukazana również nie inaczej, jak przez wzięcie jej niejako w nawias fotograficznego obrazu. Uzyskuje ona jednak taki umowny (i czytelny) status ontyczny dzięki ostatecznemu zastosowaniu fotografii wyłącznie w roli przezroczystego środka przekazu (czyli dzięki zawieszeniu jej pretensji ontycznych jako fotograficznego obrazu, a potraktowaniu jej na wzór „przezroczystej szybki”, przez którą ogląda się wspomniane wyżej zestawienie przedmiotowe).

²⁶¹ (J. Olek, *Zakłócanie...*, s. 44). Innym wręcz symbolicznym przykładem tego typu fotografii jest jeszcze sugestywniej ukazujący ów wizualny konglomerat cykl zdjęć Kryspiha Sawicza z Wrocławia, w którym podobny „dowód” iluzji przeprowadzono w kolejnych ujęciach mężczyzny trzymającego rulon zwiniętego papieru. «W kolejności następuje „najazd” kamery, aż do zamknięcia w kwadratowym kadrze samej twarzy autora. Nagle od czubka głowy, czyjeś ręce zaczynają twarz tę rolować, lecz zza niej, tej już jawnie „papie-

Owa pozorna tożsamość ontyczna przedmiotów rzeczywistości fotograficznej i rzeczywistości sfotografowanej (tj. przedmiotów świata realnego), zróżnicowanych w swoistej fotografii-reprodukcji, stanowi jeden z zasadniczych momentów ujawnianych przez fotografię semantyczną, podważającym możliwość naocznościowego różnicowania przedmiotów o odmiennych statusach ontycznych ich obrazów, na podstawie ich fotograficznie przetworzonych wyglądków; w rezultacie zaś poddającym w wątpliwość spontanicznie przypisywaną fotograficznemu obrazowi wiarygodność. Określa ona bowiem granice pełnej naocznościowej czytelności tego rodzaju fotografii, a przez to zdaje się stwarzać precedens rzutu na status ontyczny samego medium fotograficznego²⁶².

Inny tego rodzaju moment określający relacje zachodzące pomiędzy rzeczywistością i jej fotograficznym obrazem, ukazuje cykl zdjęć Józefa Robakowskiego pt. „Czeluście” (fot. nr 53) (powstałych w okresie jego działalności w łódzkim Warsztacie Formy Filmowej). Robakowski tropi w zwykłych zdjęciach typowe – jak sugeruje – dla fotograficznej rejestracji miejsca wizualnego niedookreślenia wyglądków sfotografowanej rzeczywistości, które osłabiają (bądź negują) charakterystyczną realność fotograficznego obrazu. „Utrwalając na fotografii różne widoki otaczającego nas świata – pisze Robakowski – na ogół wykonujemy tę czynność w przekonaniu, że „złapaliśmy” jego wygląd. (...) To przekonanie utwierdza w nas również Maya Deren – fotografia jest dla niej formą samej realności, bowiem na fotografii obiekt stwarza własny obraz przez wypromieniowanie swego światła na materiał światłoczuły. W tym procesie udział człowieka zostaje wykluczony. Stąd rodzi się autorytet realności fotografii. „Realność” – to magiczna siła obrazu fotograficznego. Jednak jak się bliżej przyjrzymy temu zagadnieniu, okazuje się, że mamy do czynienia ze swoistą mistyfikacją (...), bowiem ta magiczna siła fotografii jest umowna – jest zaledwie pozorem samej realności. Okazuje się, że obraz fotograficzny posiada, w swojej naturze braki, czyli „CZELUŚCIE”, których przy percypowaniu widoków fotograficznych nie zauważamy, udajemy jakby przed samą fotografią, że jest doskonalsza od nas (...)”²⁶³. Zamieszczone tu zdjęcia Robakowskiego (fot. nr 53) ukazują owe czeluście obrazu w postaci braku szczegółów fotograficznej rejestracji w miejscach cieni o „smolistej czerni” oraz w miejscach światła, wyrażonych „papierową bielą” obrazu. Inne zdjęcia z tego cyklu ukazują np. zestawienia obrazów powstałych przy świetle naturalnym oraz tych samych obrazów powstałych przy świetle lampy błyskowej, tytułowe czeluście obrazów powstają zarówno w warunkach rejestracji światłem naturalnym, jak i przy rejestracji światłem błyskowym np. w postaci odbłasku od szkła budzika zacierającego w świetle obraz tarczy zegarowej (za cenę zlikwidowania czeluści niewidocznego w świetle naturalnym tła obrazu), w postaci obrazu błysku lampy błyskowej odbitego w lustrze, w wyniku czego zostają przysłonięte inne szczegóły lustrzanego obrazu, widoczne częściowo w rejestracji przy świetle naturalnym, czy wreszcie w postaci „pustego” w swojej zawartości obrazu telewizyjnego „oślepionego” w czasie fotografowania światłem błyskowym, który to obraz jest widoczny (kosztem innych czeluści) w świetle naturalnym²⁶⁴. U podstaw takiego kwestionowania realności obrazu fotograficznego

rowej” twarzy wylania się twarz... dokładnie ta sama, twarz znów do złudzenia „prawdziwa”. Teraz następuje stopniowy „odjazd”, aż do momentu, kiedy na kolejnej fotografii ponownie widoczna jest cała postać autora, który dokładnie tak samo jak na pierwszym zdjęciu trzyma w rękach identycznie zwinięty rulon» (tamże).

²⁶² Przykładem obrazującym ów moment jest również (zamieszczone w tej pracy) zdjęcie Stanisława Markowskiego (fot. nr 50), tym się jedynie różniące od omawianych, że wykorzystano przy jego tworzeniu najprawdopodobniej technikę fotomontażu (co – z racji pewnej sztuczności powstania tego rodzaju zdjęcia – może nieco osłabiać ową tezę kwestionującą wiarygodność fotograficznego obrazu).

²⁶³ Wypowiedź Robakowskiego podaje za: „Fotografia” 2 (18), 1980, s. 19; reprodukcje cyklu – tamże.

²⁶⁴ Por. zdjęcia zamieszczone w ramach artykułu: J. Busza, *Iluminacje Robakowskiego*, w: „Fotografia” 2 (18), 1980, s. 20.

tkwi założenie, iż naturalna percepcja realnej rzeczywistości, z racji możliwości percepcyjnych ludzkiego oka, takowych wizualnych czeluści nie zawiera. (Wynika to choćby z faktu płynnej reakcji tęczówki ludzkiego oka na brak lub nadmiar światła, w którym ukazywany jest dany fragment rzeczywistości – stąd rozszerzanie się lub zważanie źrenicy oka.)

...MOMENT DUALNOŚCI PRZEDMIOTU FOTOGRAFICZ -NEGO OBRAZU Kolejnym przykładem zdjęć mających charakter analityczno-semantyczny, jest cykl trzech zdjęć Jana Świdzińskiego ([fot. nr 54](#)) (a także cykl Ryszarda Tabaki, tu w „[Aneksie](#)” pominięty²⁶⁵), ukazujących kolejny moment styku dwóch rzeczywistości (tej realnej i tej fotograficznej) – tj. moment dualności przedmiotu. Sytuacja taka przedstawiona jest w zawartości wspomnianej reprodukcji historycznego zdjęcia

Van Gogha, które sfotografowano (resp. zreprodukowano) najpierw prostopadłe, w całej jego zawartości przedmiotowej, a następnie w kolejnych dwóch ujęciach ukazano go (po obrocie osiowym) pod ostrym kątem widzenia jego zawartości (widocznej wówczas w znacznych skrótach perspektywicznych). Ostatnie z ujęć, po obróceniu zdjęcia o kąt prosty, ukazuje już tylko sam brzeg zdjęcia bez jakiegokolwiek zawartości jego obrazu. Tak oto przedmiot reprodukcji w wyniku przeprowadzonej operacji przeobraża się z „zawartości obrazu z Van Goghem” w „zdjęcie, które jest materialnym nośnikiem owego obrazu”, odsłaniając w ten sposób dwoisty przedmiot reprodukcji. „Ten dualizm przedmiotu – pisze Jan Świdziński – nie zależy od niego samego, lecz od znaczenia jakie mu nadajemy. To oto zdjęcie Van Gogha jest dla mnie przedmiotem samym dla siebie i jednocześnie obrazem innego przedmiotu. Jeśli te dwa aspekty występują jednocześnie, wówczas zostaje ustalona pewna relacja dwuargumentowa. Posługując się terminologią Hjemsleva możemy zapisać ją symbolicznie jako ERC, rozumiejąc przez C to, co zostało pokazane (oznaczone), przez E to za pomocą czego zostało to wyrażone, a przez R łączący je związek. W opisanej operacji (zrobienie zdjęcia) fotografia przedstawiająca Van Gogha zajmuje w relacji ERC pozycję E (jako obraz czegoś innego). W wyniku przeprowadzonej operacji, zajęło pozycję C (jako to co zostało oznaczone)”²⁶⁶. W przypadku reprodukcji zdjęcia przedstawiającego Van Gogha „jeżeli reprodukcja będzie wierna mogę powiedzieć, że oba te zdjęcia są identyczne. Jeżeli jednak drugie zdjęcie uznam za obraz pierwszego to wówczas nie mogę powiedzieć, że obraz jest identyczny z rzeczywistością nawet w wypadku, gdy jest nim wierna reprodukcja. Coś jest obrazem czegoś innego ponieważ został ustalony stosunek przedstawiania czegoś przez coś innego. To, że coś jest rzeczywistością zależy od niej samej; to że coś jest obrazem zależy od przyjętej umowy. Ta oto reprodukcja zdjęcia Van Gogha jest rzeczywistością gdyż istnieje, jest obrazem gdyż widzę w nim oryginał i jest znakiem gdyż wskazuje na inny przedmiot (na oryginał)”²⁶⁷.

Omawiana wyżej sytuacja ujawnia pewne zafałszowania (czy „niedopowiedzenia” fotograficznego obrazu) występujące w tego rodzaju fotografii: po pierwsze wskazując przede wszystkim na to, iż na obraz fotograficznej reprodukcji nakładają się (w percepcji zwykle nieuświadomiane) dwa przedmioty o różnym statusie ontycznym – jednym jest

²⁶⁵ Zob. katalog wystawy pt. *Stany graniczne fotografii. Sympozjum Katowice 11-13 III 1977*, zawierający m.in. wspomniane reprodukcje zdjęć.

²⁶⁶ (Zob. reprodukcje zamieszczone w: *Stany graniczne...* oraz fragment tekstu J. Świdzińskiego, *Sztuka w świecie znaczeń*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 71-74). Zaznaczmy, iż tylko częściowo wykorzystujemy tu analizy samego autora zamieszczonego cyklu zdjęć, który analizuje na ich podstawie obraz fotograficzny w jego relacjach z rzeczywistością, wynikiem czego jest m. in. postawienie tezy, iż „istnieje ciąg obrazów rzeczywistości o jeden wymiar mniejszy od przedstawionej przestrzeni”. Nasze analizy i wnioski – aczkolwiek wykorzystują częściowo analizy autora – zmierzają do odczytania również swoistej dualności przedmiotu w fotograficznej rejestracji, ale wyłącznie na drodze fenomenologicznej analizy wyglądów prezentowanych zdjęć, nie zaś na drodze ekstrapolacji określonej hipotezy.

²⁶⁷ Zob.: J. Świdziński, *Sztuka...*, s. 72n.

reprodukowany obraz fotograficzny, innym zaś samo zdjęcie jako materialny nośnik tego obrazu; po drugie wskazując pośrednio na fakt, iż w pewnych warunkach („prostej” wiernej reprodukcji innej fotografii – taki przypadek zachodziłby tu dopiero po zredukowaniu pierwszego z trzech przedstawionych fotografii do prostopadłej reprodukcji samego zdjęcia Van Gogha, z pominięciem trzymającej go dłoni) obraz fotograficzny nie ujawnia meta-przedmiotowego statusu reprodukowanej fotografii²⁶⁸, co z kolei może świadczyć na rzecz poglądu, iż medium fotograficzne jest jedynie rodzajem przezroczystego środka przekazu²⁶⁹, a więc nie może pretendować do statusu autonomicznego środka twórczego wyrazu. Ów status przezroczystego środka przekazu fotografia zachowuje niewątpliwie – jest to przypadek szczególny – w odniesieniu do wspomnianej „prostej” reprodukcji zdjęcia (w wyniku czego reprodukcja staje się nowym, fotograficznie rozumianym oryginałem tego zdjęcia), trudno jednak tu rozstrzygnąć czy status ów można rozciągnąć – co wydaje się wątpliwe – na wszelkie zdjęcia fotograficzne (jak chcą niektórzy). Wymaga to uprzednich systematycznych analiz ejdetycznych²⁷⁰.

...KONFRONTACJA PRZEKAZU WIZUALNEGO Z PRZEKAZEM SŁOWNYM

Fotografia semantyczna bada również – ze strony pozytywnej – siłę wizualnego przekazu fotograficznego przy pomocy wzajemnego zderzenia sensów wizualnego „języka” fotografii z sensami języka pisanego. Przykładem takiego zestawienia jest cykl zdjęć Henryka Gajewskiego ([fot. nr 55](#)). W kolejnych ujęciach fotograficznych przedstawia on sytuacje wizualne zgodne bądź niezgodne z sensami występującymi pomiędzy słowem pisanym (resp. przekazem słownym) a odpowiednim obrazem fotograficznym (jak np. w zdjęciu stojącego człowieka trzymającego tabliczkę z napisem „tu będę stał”), Napięcie jakie

²⁶⁸ Ów metaprzecyjny charakter reprodukowanego zdjęcia Van Gogha ujawniają dwa pierwsze z zamieszczonej serii fotografii: pierwsze w samym fakcie przedmiotowego potraktowania całego zdjęcia w trzymającej go dłoni (obraz na pierwszym planie jest rzeczywistością o jeden wymiar wyższą, niż obraz ukazany w reprodukowanym zdjęciu); drugie ze zdjęć swój metaprzecyjny charakter ujawnia ponadto w fakcie zobrazowania a nie reprodukcyjnego skopiowania (ukazanego tu pod pewnym nieprostopadłym kątem widzenia) zdjęcia Van Gogha. Trzecie ze zdjęć posiada status normalnej fotografii, nie ujawnia się w nim bowiem żaden metaprzecyjny status innego obrazu: zdjęcie to jest po prostu obrazem dłoni trzymającej coś, co może być listwą, kawałkiem odpowiednio ustawionego arkusza blachy czy kartki papieru.

²⁶⁹ „Wydarzenia w sztuce ostatniego dwudziestolecia – pisze Leszek Brogowski – powołały do istnienia ideę przezroczystego medium. Domniemywano, że znajduje ona swą realizację w języku logiki i fotografii. Przezroczystość logiki odnosiła się do świata pojęć, fotografii – do świata obrazów. Poszukiwanie takich tworzyw miało dwojakie źródło: po pierwsze w chęci wyprowadzenia sztuki z pola ocen estetycznych. Przezroczystość fotografii i języka logiki miała gwarantować bezstylowość wypowiedzi pojawiających się w miejsce dzieła sztuki. Po drugie pociągała artystów perspektywa znalezienia uogólnień poprzez wyłuskanie uniwersalnych, zobiektywizowanych pierwiastków idei sztuki i odrzuceniu wszystkiego, co nie byłoby dla sztuki istotne. Przezroczystość tworzywa miała temu sprzyjać. Jednak krótkotrwałość sztuki konceptualnej była odwrotnie proporcjonalna do zamierzonej uniwersalności”. (Za katalogiem autorskim L. Brogowskiego pt. *Fotografia kolorowa*, Gdańsk 1979, s. [10].)

²⁷⁰ Zwróćmy uwagę, iż zarysowana wyżej sytuacja dualności przedmiotu reprodukcji posiada paralele pomiędzy podobną sytuacją występującą w przypadku reprodukcji dzieła sztuki malarskiej, szczególnie w przypadku hiperrealizmu (zob. odpowiedni fragment paragrafu dotyczącego przypadków granicznych fotografii). Nie sposób w nich bowiem odkryć – przy takiej „prostej” wiernej reprodukcji – owego meta-ujęcia obrazu pierwotnego. Dopiero przy zmianie niezbędnych warunków takiej reprodukcji (np. w przypadku reprodukcji zdjęcia, przez ukazanie danego zdjęcia w kontekście otoczenia, tu: trzymającej go dłoni, przy wydobyciu w reprodukcji uszkodzeń kopiowanego zdjęcia, przy ukazaniu go pod kątem różnym od prostopadłego następuje odsłonięcie faktu owego meta-ujęcia i zmiana jego faktycznego przedmiotu. Granica jaka się zarysowuje przy zmianie przedmiotowej percepcji z rzeczywistości ukazanej w metaobrazie na rzeczywistość ukazaną w obrazie stanowi również swoistą sytuację graniczną pomiędzy ontycznym statusem fotografii reprodukcyjnej a takowym statusem fotografii „zwykłej”. W perspektywie ewentualnych przyszłych analiz ejdetycznych rzeczona sytuacja graniczną (zachodzącą w ramach samej fotografii) warto tu również odnotować.

zachodzi w tego rodzaju nonsensownym zderzeniu sensów „języka” wizualnego i języka pisanego powoduje, iż perceptor dąży do przywrócenia swoistej równowagi logicznej tych znaczeń. Dokonać się to może jedynie na drodze uznania sensu jednego z tych przekazów (wizualnego lub słownego) za zgodny z prawdą. Nie jest przypadkiem, iż wybór pomiędzy nimi pada zazwyczaj na przekaz wizualny. Perceptorowi łatwiej bowiem uznać fałszywość przekazu słownego (bądź uczynić go jedynie jednym z przedmiotów wizualnego przekazu, potraktować jako napis, tzn. abstrahować od jakichkolwiek związków jego treści znaczeniowej z fotograficznym obrazem) aniżeli zaprzeczyć naocznej wiarygodności i tożsamości przekazu wizualnego.

Fakt ten wtórnie uświadamia prestiż fotograficznego obrazu, jego propagandową przewagę i predyspozycje komunikatywne wobec komunikatywnych możliwości słowa pisanego, jak również niejako przestrzega przed skutkami obrazowej dominacji fotografii nad przekazem słownym (czego konsekwencje widać zarówno w pozytywach jak i w negatywach współczesnej tzw. cywilizacji obrazkowej). Okazuje się wynikać z tego wniosek, iż przekaz, który od rzeczywistości dzieli mniejsza ilość transformacji pośredniczących posiada w odbiorze większy stopień wiarygodności – i to niezależnie od merytorycznej prawdziwości czy fałszywości przekazywanych treści. Owa przewaga wizualnego sensu zawartości obrazu fotograficznego nad sensem przekazu słownego oznacza kolejny moment fotograficznej metarefleksji, właściwy dla analiz fotografii semantycznej, przeprowadzanych nad naturą fotograficznego przekazu.

...WERYFIKACJA ANALOGII WIERNOŚCI „LUSTRZANEGO ODBICIA” «Szczególnie przewrotne relacje zachodzące między „fotograficznym obrazem świata” a „światem fotograficznego obrazu” ukazały sekwencje z lustrem Jacka Czekańskiego» ([fot. nr 56](#))²⁷¹. Cykl kilku zdjęć przedstawia mężczyznę trzymającego w rękach lustro, w którym ujawniane są kolejno, pod różnymi kątami odbite, wyglądy fragmentów otaczającej rzeczywistości. Mimo pozornie jednakowego statusu ontycznego obydwu rzeczywistości, z racji ujęcia ich w fotograficznym obrazie (tj. rzeczywistości fotograficznej i rzeczywistości lustrzanej) – faktycznie są one zróżnicowane. Sytuację ontyczną komplikuje i różnicuje w tym kontekście szczególnie ostatnie ujęcie, przeciwstawiające w lustrzanym odbiciu czynność fotografowania tego obrazu – a więc będące przedstawieniem II stopnia. Świat fotograficznego obrazu odsłania bowiem (w tym ujęciu) w swej zawartości moment znakowy zasadniczo różny ontycznie od fotograficznego języka znaków wizualnych. Poprzez zapośredniczenie w lustrze dochodzi tu inny dodatkowy wymiar, bowiem lustro, stanowiąc swoiste medium, zgodnie ze swoją naturą odbija rzeczywistość, samo należąc do zawartości tej rzeczywistości, która z kolei jest zarejestrowana przy pomocy innego medium – przez fotografię właśnie. Lustro zatem stanowi tu swoiste medium w medium. Ta skomplikowana sytuacja ontyczna sprawia, iż przenikają się tu i wpływają na siebie wzajemnie trzy wymiary: wymiar rzeczywisty, a więc świat realny ukazany tu w takiej supozycji w przedstawieniu II stopnia, tj. poprzez lustrzane odbicie i fotograficzny obraz (do którego również zalicza się samo lustro, jako przedmiot tego świata), wymiar fotograficzny, stanowiący ów „świat fotograficznego obrazu”, którego charakter (sposób) zobrazowania wynika ze specyficznej natury i środków wyrazu fotograficznego medium oraz wymiar lustrzany, stanowiący z kolei wewnętrzny „świat lustrzanego obrazu”, a więc odbity i zmodyfikowany zgodnie z naturą obrazowania tego medium (lustra) określony fragment rzeczywistości²⁷². (Lustro zatem jest tu wymiarem rzeczywistym, a jednocześnie medium odbijającym ów wymiar rzeczywisty.)

²⁷¹ J. Olek, *Zakłócanie...*, s. 45n.

²⁷² Należałoby tu również uwzględnić faktyczną czy możliwą modyfikację owego lustrzanego obrazu, z racji jego ukazania poprzez fotograficzny obraz, a więc z racji poddania go ewentualnym wpływom, transformacjom i deformacjom zachodzącym przy jego rejestracji poprzez fotograficzne medium.

W świetle tych ustaleń obraz ukazujący odbicie w lustrze osoby fotografującej musi być uznany za ontycznie odmienny od rzeczywistości ujętej w fotograficznym obrazie. W przeciwnym razie nastąpiłoby swoiste złamanie naturalnego dystansu dzielącego obraz rzeczywistości fotografowanej od „rzeczywistości fotografującej” (do której należy osoba fotografująca i mechanizm fotorejestracji). Lustrzany obraz otaczającej rzeczywistości, należący tu do świata fotograficznego obrazu, uznać należy zatem za swego rodzaju wizualny cytat. Dostrzega się bowiem pewną „logiczną sprzeczność wizualną” pomiędzy strukturą rzeczywistości lustrzanej a strukturą rzeczywistości fotograficznej. Nie zmienia on jednakże ontycznej kwalifikacji obrazu fotograficznego ujmowanego w jego ogólności i całościowości – stanowi bowiem jeden z elementów fotograficznego ujęcia ze względu na fakt swego integralnego powiązania z lustrem, które jest jednym z wielu przedmiotów tej rejestracji.

Z kolei fakt, że wspomniana ontyczna odmienność wymienionych rzeczywistości nie znajduje potwierdzenia (w podobnych przypadkach) w jakimkolwiek ich wzajemnym zróżnicowaniu wizualnym, sugerującym naoczną odróżnialność obrazu fotograficznego od obrazu lustrzanego (i vice versa)²⁷³, stanowi (w świetle ustalonych powyżej różnic ontycznych) kolejną podstawę braku wiarygodności obrazu fotograficznego. Wywołuje on bowiem szereg dylematów do rozważania: który z obrazów jest bardziej wiernym obrazem rzeczywistości, który jest jej bliższy i prawdziwszy itp. oraz podkreśla ich fragmentaryczność i wtórność wobec fotografowanej rzeczywistości²⁷⁴.

Przeciwstawiona tutaj – a wynikająca z logicznych konsekwencji określonego wyżej założenia o ontycznym rozdziewie pomiędzy „rzeczywistością fotografowaną” a obrazem „rzeczywistości fotografującej” – odmienność ontyczna i strukturalna świata realnego (ukazanego tu poprzez lustrzany cytat) odmienności świata w fotograficznej rejestracji (nawet mimo braku naocznościowych różnic poszczególnych „obrazów” w tego rodzaju przykładach, jaki stanowi [fot. nr 56](#)), stanowi w rezultacie (podkreślmy: bowiem świat realny ukazany jest tu w lustrzanym cytacie) moment zakwestionowania (analogii) lustrzanego charakteru obrazu fotograficznego. Analogia ta, przypisana fotografii u początków jej powstania, sugerowała niepodważalną wiarygodność, realność i prawdziwość fotograficznej rejestracji a także – w podtekście – jej strukturalną tożsamość z lustrzanym obrazem rzeczywistości. Odkłamywanie m.in. takich mitów narosłych wokół fotograficznego medium jest również charakterystyczne dla analiz dokonywanych w fotografii semantycznej.

²⁷³ Takim wizualnym momentem różnicującym obydwa obrazy mogłaby być np. ograniczona głębia ostrości obrazu fotograficznego, niemożliwa przecież w przypadku lustrzanego odbicia, w którym obraz określonego fragmentu rzeczywistości jawi się jako ostry w całej rozciągłości jego odwzorowania przez lustro.

²⁷⁴ Od strony konkretnych programów estetycznych, które nawiązują do fotografii semantycznej, można wskazać tutaj – za Jerzym Olkiem – na dwa kierunki sztuki współczesnej. „Najnowszą polską koncepcją sztuki współczesnej jest wywodząca się z tradycji konceptualnej *sztuka kontekstualna*. Jej formuła wyrosła z wcześniejszych artystycznych doświadczeń i teoretycznych refleksji Zbigniewa Dłubaka i Jana Świdzińskiego. (...) Sztuka kontekstualna jest formą działania w rzeczywistości. Poprzez kolejne transformacje znaczeń: RZECZYWISTOŚĆ – INFORMACJA – SZTUKA – OTWARTE NOWE ZNACZENIA – RZECZYWISTOŚĆ. Występuje jako pusty znak, oczyszczony ze stereotypów, znak, który wypełnia aktualna rzeczywistość. (...) Konceptualizm mówi o ideach zawartych wewnątrz znaków, a nie o rzeczywistości, od której jest oddzielony własnym językiem. W sytuacji współczesnej znak nie jest ani szybą, przez którą oglądamy świat (nie opisuje rzeczywistości), nie jest również znakiem samego siebie zawierającym własną ideę; jest to znak pusty, miejsce do wypełnienia przez rzeczywistość”. Wynika z tego że rzeczywistość nie przystaje trwale do żadnych znaków, więc także i do tych, które powstały w materii fotograficznej. Warstwa samego znaku zaczyna bowiem stopniowo zasłaniać rzeczywistość. A że ponadto jakkolwiek przekaz nie może być wiernym przekazem rzeczywistości, więc i zdjęcie jako zapis w żadnej mierze nie jest wiarygodne. Wszak nie takiego jak obiektywna fotografia nie istnieje. Dlatego – jak stwierdza na koniec Olek – każda rzeczywistość przedstawiona na fotografii jest autonomiczną foto-rzeczywistością. (J. Olek, *Zakłócanie...*, s. 46n.)

Nieco odmienny – jak się wydaje – aspekt semantycznych penetracji fotograficznego medium przejawiają takie cykle fotograficzne, jak: Ryszarda Waśki „[Teoria fotografii czterowymiarowej](#)” (fot. nr 57), Leszka Szurkowskiego „[Penetracje II](#)” (fot. nr 58) czy Jerzego Olka „[Nieskończoność czerni i bieli](#)” (fot. nr 59). Zdają się one poszukiwać jakby najprostszymi elementami tworzących i warunkujących fotograficzny obraz: np. wpływ elementu czasu determinującego jego zawartość przedmiotową (fot. nr 57); ziarnistość resp. rastrowość ograniczającą jego ciągłość izomorficznego odwzorowywania rzeczywistości i stanowiącą granicę penetrowania „w głąb” „fotograficznej rzeczywistości” przy pomocy kolejnych, coraz szczegółowszych (na wzór mikroskopowych w stosunku do rzeczywistości) przybliżeń i powiększeni elementów czerni i bieli stanowiące – w odniesieniu do fotograficznego tworzywa – składowe pierwiastki każdego obrazu fotograficznego (również barwnego, bowiem barwa jest przecież rozszczepieniem światła białego) oraz stanowiące faktyczne granice ich (obrazów) semantycznego zaistnienia na styku rzeczywistości.

...RELATYWNOŚĆ ZAWARTOŚCI PRZEDMIOTOWEJ OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO Ryszard Waśko analizuje w fotograficznych obrazach (fot. nr 57) zmiany wyrazistości wyglądu i zacierania się zawartości wybranego wycinka rzeczywistości w zależności od zmiennego czynnika tej rejestracji, jakim jest czas ich ekspozycji (tj. czas naświetlania materiału światłoczułego). W cyklu kolejnych sześciu ujęć fotografowano ten sam fragment rzeczywistości z okna samochodu poruszającego się ze stałą szybkością 25 km/h oraz przy zmiennej ekspozycji zdjęć w granicach od 1/30 s do 16 s. Waśko zdaje się tym dowodzić, iż wprowadzenie owego czynnika czasowego powoduje, przy kolejnych zmiennych parametrach, zróżnicowane ujawnianie się zawartości fotograficznego obrazu danego wycinka rzeczywistości. Czas okazuje się tu jawić jako czwarty wymiar fotografowanej i „fotograficznej” (rzeczywistości fotograficznego obrazu) rzeczywistości²⁷⁵ i jako stymulator ujawniania jej zawartości w fotografii. W zależności bowiem od wielkości parametru czasowego w obrazie wycinka rzeczywistości ujawniają swoje istnienie (bądź zanikają poprzez stadia pośrednie) wyglądy przedmiotów, w istocie należących do zawartości fotografowanej przestrzeni (takim przedmiotem jest widoczny na pierwszym planie zdjęć cyklu Waśki żelbetonowy słup sieci elektrycznej, który stopniowo zanika w fotorejestracji w miarę zmieniania się parametru czasu ekspozycji poszczególnych zdjęć). Tak. więc element z m i e n n e g o c z a s u e k s p o z y c j i (czasu naświetlania materiału światłoczułego) w takiej sytuacji okazuje się wyznaczać nowe i niezwykle relacje pomiędzy rzeczywistością a jej fotograficznym obrazem: ujawniać bądź zacierać jej (rzeczywistości) faktyczną zawartość, a więc wyznaczać tym samym większy bądź mniejszy stopień wiarygodności fotografii. Dotyczy to nie tylko jej (rzeczywistości) obrazu (w aspekcie jego wyrazistości, iluzyjności, jednoznaczności itp.), ale przede wszystkim pełności jej przekazu w fotografii (w zależności od stopnia ukazania zawartości przedmiotowej tej rzeczywistości w fotograficznym obrazie)²⁷⁶. Fakt ten uświadamia istnienie w perspektywie wizualnej specyficznego dla świata fotograficznego obrazu momentu r e l a t y w n o ś c i p r e d m i o t o w e j z a w a r t o ś c i o b r a z u f o t o g r a f i c z n e g o.

...STRUKTURALNA NIECIĄGŁOŚĆ OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO «„[Penetracje II](#)” [fot. nr 58] – pisze Bolesław Stachow o cyklu Leszka Szurkowskiego – są interesującą realizacją, która unaocznia, poprzez stopniowe powiększanie tego samego widoku, rastrowość liniową obrazu telewizyjnego, punktową obrazu prasowego i ziarnistą fotograficznego. Autor w ten sposób dekonspiruje technikę zapisu obrazów wyżej wymienionych mass-mediów, które praktycznie w odbiorze są nieczytelne

²⁷⁵ Oczywiście w fotograficznym przekazie zarówno przestrzeń trójwymiarowa jak i owa fotograficzna czasoprzestrzeń (budowana przez uwzględnienie momentu czasowego) ulegają swoistej redukcji do wizualnych wymiarów fotograficznego obrazu. W takim też znaczeniu możliwe jest jedynie używanie tych terminów w odniesieniu do fotografii.

²⁷⁶ Druga supozycja odnosi się do fotografii rozumianej jako medium fotograficzne, pierwsza zaś do obrazu fotograficznego stanowiącego formę ujawniania się owego medium, a więc do jego wizualnego podłoża i nośnika jakim jest obraz. Odpowiednio w takim znaczeniu: podłożem medium radiowego jest dźwięk jako taki.

i nieuświadomione»²⁷⁷. Ukazane tu «w dwóch ciągach foto-obrazy tej samej rzeczywistości „skanalizowane” zostały rastrem współczesnych środków przekazu (telewizji i prasy), w jednym zaś pokazane w wydaniu czysto fotograficznym»²⁷⁸. Uświadamiają one, iż nie tylko rastrowość obrazu prasowego i obrazu telewizyjnego wyznacza pewną określoną granicę ich penetracji przy pomocy kolejnych powiększeń, ale że również taką „rastrową” strukturę posiada każdy obraz fotograficzny (tu: odbitka fotograficzna) – wbrew utartemu powszechnemu mniemaniu o jego (tu: materialnego podłoża obrazu fotograficznego) strukturalnej ciągłości, analogicznej do tej, jaką przejawia sama rzeczywistość. (W penetracji rzeczywistości bowiem ową granicę wyznaczają raczej ograniczone możliwości samego narzędzia penetracji, np. zdolność rozdzielcza mikroskopu optycznego bądź o wiele już większa mikroskopu elektronowego, nie zaś sama rzeczywistość, która przecież nawet na poziomie atomu jest jeszcze wystarczająco złożona, by ją można było do końca poznać na drodze współczesnych metod jej penetracji). Ciągłość obrazu fotograficznego ma swoje granice w jego materialnym podłożu – wie to każdy fotograf, który próbował (jak w „Powiększeniu” Antonioniego) powiększyć drobne fragmenty pierwotnego obrazu – w „rastrowości” światłoczułych ziaren bromku srebra, które tworzą w postaci zawiesiny światłoczułą emulsję fotograficzną²⁷⁹.

W świetle powyższego, ze strony semantycznej zatem uświadomiona (przykładami rastrowości telewizji i prasy) ziarnistość odbitki obrazu fotograficznego (jego materialnego podłoża) stanowi w rezultacie dowód i określa moment nieciągłości strukturalnej fotografii jako (konkretnego) obrazu rzeczywistości. Ziarnista atomiczność fotograficznej odbitki wyznacza bowiem granicę faktycznej (a nieraz i wizualnej) przystawalności takiego obrazu do odzwierciedlanej w nim rzeczywistości i stanowi kres jej pośredniej (przy pomocy kolejnych powiększeń fragmentu danego obrazu resp. odbitki fotograficznej) na tej drodze penetracji²⁸⁰.

...”ARCHÉ” WSZELKIEGO OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO
 „Nieskończoność czerni i bieli” (fot. nr 59) Jerzego Olka, bazując na idei rastrowości odbitki fotograficznego obrazu, wykazuje (podobnie jak obrazy malarskie Malewicza – „Czarny kwadrat na białym tle” oraz „Biały kwadrat na białym tle”), że możliwości rejestracyjne obrazu fotograficznego zawierają się pomiędzy bielą a czernią, jako jego konstytutywnych elementów wizualnych. „Między tymi granicami powstać mogą wszystkie obrazy poprzez określony sposób rozłożenia, w odpowiednich proporcjach, na białej płaszczyźnie czarnych plam”²⁸¹. Czerni i biel zostały więc oto potraktowane jako rodzaj demiurgicznego materiału, jako składowe pierwiastki wizualne, z których powstać może wszelki obraz fotograficzny. „Nigdy (...) nie były w stanie – pisze o nich Olek – istnieć samodzielnie, jako że niemożliwa byłaby ich egzystencja bez odniesienia, tzn. własnego przeciwieństwa. Szczególnie w fotografii czerni i biel są nieuchronnie zdane na siebie. Jak

²⁷⁷ (B. Stachow, *Nurt fotografii*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 93). Przyjmując ten punkt widzenia i interpretacji, abstrahujemy od interpretacji Jerzego Olka, przedstawionej w artykule pt. *Między znakiem a „znaczeniem”* (w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], s. 9-22). Jakkolwiek zagadnienie rastrowego „skanalizowania” przekazu fotografii za pośrednictwem wizualnych mass-mediów, takich jak telewizja i prasa, stanowi dla J. Olka zagadnienie pierwszoplanowe, a „Penetracje II” są swoistą metasemantyczną analizą relacji i różnic zachodzących pomiędzy „rzeczywistością fotograficzną” (ujmowaną w supozycji świata realnego) a „fotograficznym obrazem skanalizowanym” – nie podejmujemy tej problematyki w pełni w tym aspekcie (jako zbyt odległej dla zainteresowań tej pracy) lecz jedynie w zakresie zagadnienia nieciągłości (rastrowego charakteru) obrazu fotograficznego.

²⁷⁸ J. Olek, *Między znakiem...*, s. 10.

²⁷⁹ Różnice w wielkości i światłoczułości owych ziaren nie zmieniają jakościowo tego „ograniczenia” fotografii, różnicują jedynie w pewnych granicach tzw. gradację fotograficznej emulsji (a więc jej czułość i swoistą jej zdolność rozdzielczą).

²⁸⁰ Ów triumf i kres penetracji rzeczywistości zobrazowanej (świata przedstawionego) za pośrednictwem fotografii ukazuje właśnie idea przewodnia wspomnianego filmu M. Antonioniego pt. „Powiększenie”.

²⁸¹ G. Sztabiński, *Fotografia i obraz świata*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 125.

w układzie logicznym, w którym każdemu „nie” odpowiada jakieś „tak”, by z wzajemnej gry obu tych elementów mógł powstać element trzeci – radujący oko rozbudowaną grą walorów fotograficzny obraz czarno-biały. (...) Gdy jeszcze inaczej spojrzeć na zagadnienie, można powiedzieć, iż czerń jest – w odniesieniu do fotograficznego tworzywa – efektem nałożenia się na siebie wielości obrazów, biel – zaledwie ujawnieniem możliwości ich zaistnienia. Innymi słowy, w czerni zawarta jest nieskończoność utrwalonych fotografii widoków, w bieli tylko potencjalna ich ewentualność²⁸². Czerń zatem i dopełniająca ją biel stanowią swoiste „arché” fotograficznego obrazu i konstytuują moment potencjalnej atomizacji tego obrazu.

...PRÓBA
PRZEZWCYCIĘZENIA
ONTYCZNEGO
ROZZIEWU
POMIĘDZY
RZECZYWISTOŚCIĄ
I JEJ OBRAZEM

Na zakończenie przeglądu wybranych relacji semantycznych zachodzących pomiędzy fotografią a rzeczywistością, różnorodnie podejmowanych w ramach typu fotografii semantycznej, zwróćmy uwagę na interesującą próbę sformułowania szczególnego przypadku, w którym następowałyby utożsamienie statusu ontycznego rzeczywistości oraz jej obrazu. Próbę taką podejmuje Leszek Brogowski z gdańskiej Galerii „gn” w swoich „[Idiomach IV](#)” (fot. nr 60).

„Idiomy podejmują – jak stwierdza autor – problem reguł, zasad, prawideł, które dyrygują fotograficznym oglądem świata. Przyjęta w nich metoda stosowana konsekwentnie, doprowadziła w [Idiomach IV](#) do utożsamienia zdjęcia z przedmiotem, który ono przedstawia²⁸³. Rozwinięcie tej myśli znajdujemy w lapidarnym wywodzie autora:

«W stosunku do fotografii – stwierdza Brogowski – funkcjonuje powszechnie postawa, ignorująca ontologiczną odmienność świata i jego fotograficznego obrazu. Przekonanie takie jest zresztą trwale zakodowane w języku słownym – pytamy często: kto to jest? – zamiast: czyje to zdjęcie? kogo przedstawia? – i odpowiadamy: to Marilyn Monroe, to Ali Bhutto, to Pele... Jednak granica pomiędzy sytuacją i jej zdjęciem prawie zawsze istnieje. Słowo „prawie” pozostawia miejsce dla jedyne w swoim rodzaju przypadku, gdy fotografia i fotografowana rzeczywistość są dokładnie jednym i tym samym, kiedy na moment przestaje istnieć ontologiczną różnicą pomiędzy rzeczywistością i jej fotograficznym obrazem. Moment ów ma miejsce w „[Idiomach IV](#)”.

W „[Idiomach IV](#)” fotografuję dwie, później trzy białe kartki papieru leżące zrazu jedna na drugiej, a później na różne sposoby zdejmowane jedna z drugiej. Pierwsze i ostatnie zdjęcie każdej pracy z tej serii jest białą kartką papieru. Jest też jednocześnie zdjęciem białej kartki papieru. Zachodzi utożsamienie przedmiotu i zdjęcia tegoż przedmiotu. Biała kartka papieru jest tym, czym jest – zarówno jako zdjęcie jak i przedmiot²⁸⁴. Zatem wyni-

²⁸² (J. Olek, *Nieskończoność czerni i bieli*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 9n.). „Interesujących refleksji dostarcza – stwierdza Olek – odniesienie tej teorii do środków masowego przekazu, w szczególności do rastra drukarskiego, pojmowanego jako przekątnik gazetowej fotografii. Wszak raster również jest swoistą strukturą, pozwalającą na powrót stwarzać przedstawiane nią rzeczy. Odwrócenie sytuacji pozwala natomiast – przy nieskrepowanym manipulowaniu punktami – pobudzać za ich pomocą wyobrażenia zupełnie nowych, wyimaginowanych „rzeczy”. (...) „Nieskończoność czerni i bieli” polega na rozrzuceniu w wystawowej sali tysięcy małych, „rastrowych” punktów-kółek (z jednej strony czarnych, z drugiej białych), których układ – od momentu jego zaistnienia – stale pozostawał (tak w przestrzeni jak i czasie) zmienny” (tamże, s. 31n.).

²⁸³ L. Brogowski, *Idiomy*. [Katalog wystawy autorskiej], Gdańsk 1978, s. [18].

²⁸⁴ (Zob. w: L. Brogowski, *Fotografia kolorowa...*, s. [8] lub w: L. Brogowski. [Katalog wystawy autorskiej], Gdańsk 1981 s. [3] lub w: L. Brogowski, *Sens wiarygodności*, w: „Fotografia” 1 (21), 1981, s. [9]). Faktem jest, iż nasza niemal powszechna psychologiczna reakcja na iluzoryczność obrazu fotograficznego niejako taką tożsamość w jego odbiorze zakłada. „Zapominanie o ontologicznej nierównorzędności osoby i jej fotograficznej podobizny pozwala nam nosić przy sobie zdjęcia najbliższych i stwarzać tym samym poczucie ich realnej obecności. Jest to – jak pisze Morin – zabieg „magiczny”, ale oparty na powszechnym zatraceniu świadomości ontologicznej nierównorzędności, o jakiej była mowa. Język potoczny zdradza więcej – rzeczownik utworzony od „zdejmować” to właśnie nasze „zdjęcie”. Fotografowanie, to zdejmowanie czegoś z rzeczywistości – jej cząstki, jej wizerunku, jej duszy...” (L. Brogowski, *Sens...*, s. [9]).

kałoby z tego – jak formułuje to bardziej dosadnie autor – iż «w „[Idiomach IV](#)” dokonuje się utożsamienie przedmiotu z jego fotografią, rzeczywistości z jej obrazem. To, co przedstawione jest tu identyczne z tym, co przedstawiające, znaczące pokrywa się ze znaczącym»²⁸⁵.

Nie sposób się z tym jednak zgodzić! Przeprowadzona operacja wizualno-teoretyczna nie przekonuje i nie uzasadnia postawienia tak radykalnej tezy. Jak się wydaje, nie można bowiem wskazać na terenie fotografii takiej sytuacji, w której tego rodzaju ontyczne relacje (tożsamości) zachodziłyby pomiędzy obrazem i jej rzeczywistością*). Zachodzi tu co najwyżej swoista izomorficzna tożsamość wyglądown przedmiotu i jego obrazu, z racji prostopadłego odwzorowania kartki białego papieru na papier fotograficzny o tym samym formacie. Takie odwzorowanie umożliwiło mniej lub bardziej zamierzone zredukowanie zasięgu fotorejestracji jedynie do dwuwymiarowej strony kartki papieru oraz w zasadzie pominięcie takich aspektów wyglądown obrazu i przedmiotu, jak: faktura kartek, odcienie białości jakie one posiadają, grubość kartek, stopień połysku powierzchni itp. Przy innym niż fenomenologiczny aspekcie analizy można by owe różnice mnożyć – świadczyłyby one przede wszystkim na rzecz ontycznego rozziwu pomiędzy rzeczywistością i jej obrazem, który nie może być przewyżczony nawet w tak szczególnym przypadku rejestracji fotograficznej.

FUNKCJA WERYFIKOWANIA WIARYGODNOŚCI OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO

Funkcję fotografii semantycznej można określić jako „fotograficzną refleksję” nad wizualną wiarygodnością obrazu fotograficznego (resp. jako autoanalizę wiarygodności fotografii)²⁸⁶. „Autosceptycyzm” leżący u podstaw badania owej wiarygodności semantycznego odniesienia takiego obrazu, stanowi – jak się wydaje – najbardziej bliski temu typowi fotografii motyw analitycznych poszukiwań natury fotografii i wizualnych uwarunkowań rejestrowanych przez nią obrazów świata realnego. Fakt tego typu „fotograficznej autorefleksji” stanowi czynnik szczególnie wyróżniający ową fotografię spośród wszelkich dotychczas wyodrębnionych typów fotografii. Fotografia semantyczna zapoczątkowuje bowiem trendy metodologicznych analiz fotografii jako fotografii właściwymi dla niej środkami wyrazu oraz stanowi próbę „odbrazowania” fotografii i poszukiwania prawdy o niej,

²⁸⁵ L. Brogowski, *Fotografia kolorowa...*, s. [12].

*) Niepokojącym skojarzeniem, które się tu nasuwa, a które paradoksalnie wydaje się spełniać taki szczególnie warunek ontycznej tożsamości pomiędzy obrazem a rzeczywistością, jest przykład swoistych „fotografii” znajdujących na murach Hiroszimy po wybuchu bomby atomowej: cienie ludzi, którzy znaleźli się, jako „żywe matryce”, na drodze promieniowania jonizującego; ludzi, którzy w okamgnieniu „wyparowali” w potwornej temperaturze strefy zero lub w jej pobliżu, pozostawiając na pobliskich murach swoje dosłownie „uchwycone na gorąco” (jak się zwykło mówić potocznie o specyfice fotografii) obrazy chwili...

²⁸⁶ „Powszechne przekonanie o wiarygodności fotografii wydaje się być oparte na naszej znajomości techniki fotograficznej. Sądzę jednak – stwierdza Brogowski – że odwołanie się do techniki sporządzania zdjęć, do mechaniczno-chemicznego charakteru rejestracji wizualnej świata nie wystarcza do wyjaśnienia przyczyn takiego przekonania. (...) Cóż bowiem mamy na myśli, gdy mówimy o tym, że fotografia jest wiarygodna? Czy chodzi po prostu o podobieństwo zdjęcia, czyli zapisu fotochemicznego, do przedmiotu lub widoku, który to zdjęcie przedstawia? Gdyby tak było (a wielu uważa, że tak jest w istocie – do grupy tej zalicza się także Sartre), rozpoznawalibyśmy zdjęcie dzięki złudzeniu obcowania z fragmentem rzeczywistości. Być może jednak nie o złudzenie tu chodzi, jesteśmy bowiem świadomi, iż zdjęcie jedynie „oznacza” jakiś wybrany fragment rzeczywistości, i że jego „sens” ma charakter semantyczny. Za tą drugą możliwością przemawia szereg argumentów wysuwanych przez psychologicznie zorientowaną estetykę (...). Jeżeli fotografia nie „udaje” świata, lecz go „oznacza” i symbolicznie „reprezentuje”, to trzeba się zastanowić nad konwencją „gramatyką” tego wyrażania i oznaczania. Konwencja ta została stworzona w rozwoju europejskiej kultury i jest obecna w naszej tradycji do tego stopnia, że nie uświadamiamy sobie jej reguł, a zgodnie z doświadczeniem rozpoznajemy na zdjęciu określone stany psychiczne portretowanego podmiotu – radość, ból, gniew. W rozpatrywaniu konwencji „reprezentacji” świata w fotografii ważną rolę odgrywa okoliczność iż fotografia „stwarza” na nasz użytek widoki, których nigdy przedtem gołym okiem i w rzeczywistości nie musieliśmy oglądać i zarazem stanowi przekaz „przezroczystry” niczym szyba. Przyjmujemy konwencję do tego stopnia, że natychmiast, bezpośrednio nawiązujemy kontakt z sytuacją. Ignorujemy nierównorzędowność ontologiczną świata realnego i jego fotograficznego obrazu (...).” (L. Brogowski, *Sens...*, s. [9]).

o faktycznej wartości wizualnej i dokumentacyjnej tego medium. Żaden z pozostałych wyróżnionych typów fotografii wymienionego aspektu autoanaliz (nad sobą samą, jako fotografią) w swym programie nie zawierał ani faktycznie nie podejmował. Wypracowywane środki wyrazu owych typów fotografii zdążyły raczej ku pełniejszej fotograficznej penetracji rzeczywistości, nie zaś ku penetracji charakteru swoich związków z rzeczywistością. Niech fakt ten stanowi swoisty argument na rzecz zasadności wyodrębnienia typu fotografii semantycznej oraz jej autonomiczności i niesprowadzalności do jakiegokolwiek z wymienionych wyżej typów fotografii.

Fotografia semantyczna reprezentuje zatem analityczną refleksję na terenie fotografii nad samą fotografią jako medium, Te wizualne analizy natury medium fotograficznego świadczą o tym, że na gruncie współczesnych fotograficznych poszukiwań twórczych istnieje również silna tendencja i świadomość potrzeby – z jednej strony – przywrócenia fotografii jej właściwej roli wśród innych środków przekazu (i środków wyrazu), do oczyszczenia jej z narosłych wokół niej mitów, nieuzasadnionych nieraz oczekiwań co do jej możliwości penetracyjnych rzeczywistości, z przeceniania jej jako wiarygodnego dokumentu określonych zdarzeń itp., czy – a innej strony – przywrócenia fotografii należnych jej praw z racji niepowtarzalnej specyfiki tego medium i wynikających z niego wartości wizualnych, estetycznych, dokumentacyjnych, itp.²⁸⁷

2.6. Uwagi o statusie ontycznym i funkcji metafotografii

STRUKTURA I RODZAJE OBRAZU META-FOTOGRAFII -CZNEGO Do niezliczonej liczby przedmiotów mogących być tematem zdjęć fotograficznych należą również poszczególne fotografie (odbitki fotograficzne). Mogą one bowiem – jako autonomiczne przedmioty świata realnego – same podlegać fotograficznej rejestracji. Nie chodzi tu wszakże tylko o taką najprostszą wtórną rejestrację zdjęcia fotograficznego, jaką jest jego wierna reprodukcja (np. reprodukcja jedynego bądź rzadkiego zdjęcia – swoistego fotograficznego oryginału – w celu uzyskania wtórnego negatywu umożliwiającego jego wielokrotne powielenie albo np. reprodukcja poligraficzna zdjęcia w masowym nakładzie jakiejś gazety lub reklamy – jak ma to miejsce w przypadku zdjęcia wykorzystanego w przydrożnej reklamie w zawartości [fot. nr 25](#)). Dotyczy to również bardziej skomplikowanych układów zdjęć fotograficznych: od zestawu kilku zdjęć z reprodukowanych jednocześnie i skopiowanych na jednej odbitce pozytywowej (np. [fot. nr 51](#), [56](#), [57](#), [58](#), [60...](#)), przez zdjęcia wykonywane z użyciem różnego rodzaju rastrów²⁸⁸ (np. [fot. nr 16](#), [58](#)),

²⁸⁷ Pewnego rodzaju potwierdzeniem i weryfikacją naszych, powyżej przeprowadzonych, analiz w tej sprawie jest – odkryty później – tekst J. Olka na temat tego typu fotografii (Olek określa go, jako się rzekło, mianem metafotografii). «W odrębny nurt, coraz wyraźniej widoczny w awangardowej sztuce – pisze Olek – wyodrębniają się realizacje stanowiące zapis refleksji fotografii na temat fotografii, efekt penetrowania jej istoty wewnątrz zdjęciowego obrazu, wyraz skrupulatnego analizowania wizualnego języka i ciągłej – według Rolanda Barthesa – fotograficznej struktury (jak to np. miało miejsce w przypadku „[Nieskończoności czerni i bieli](#)” (...)). Wszystkie razem układają się w kierunek, który najpełniej określa termin metafotografia. (...) Tym, co intryguje wielu z nich [„artystów związanych z Warsztatem Formy Filmowej i PERMAFO i innych przedstawicieli tego rodzaju twórczości fotograficznej] jest problem wzajemnych relacji zachodzących między przedmiotem--motywem i przedmiotem--obrazem. Dylemat, czy fotografia może być istotnie mimetyczną formalizacją rzeczywistości. I w tym wypadku, co już chyba nierozzerwalnie związane jest z naturą fotografii, głoszone poglądy ujawniły swój dualizm. Jedni uwypuklali bowiem nieadekwatność obrazu i rzeczy, inni uznawali za możliwe poznanie świata poza samą rzeczywistością, za pomocą zapisów sformalizowanych. Pierwsi kładli zatem akcent na widokową przystawalność zdjęcia jedynie do jednego z możliwych widoków przedstawionego przez nie przedmiotu, drudzy, przez nowy kontekst, starali się wynajdywać rzeczy jak gdyby niewidzialne, kryjące się wszakże pod wyglądem prawdziwych, które to rzeczy, dzięki temu że „mechanicznie” utrwalone, mają dowodzić, że to czego nie ma – istnieje». (Zob. bliżej: J. Olek, *Foto-Medium*, w: *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka”], Wrocław 1979, s. 28nn., wraz z cyklem zdjęć Andrzeja Różyckiego pt. „Identyfikacja pozorna” (tamże)).

²⁸⁸ „Raster – przyrząd optyczny w postaci siatki o określonej gęstości linii naniesionych na przezroczysty materiał: służy do przekształcenia tonów zmieniających się w sposób płynny (ciągły) w system elementów

fotograficzne *collages* ([fot. nr 48](#)), aż po takie zestawienie fragmentów różnych fotografii w jeden obraz, jakim jest fotomontaż.

Tego rodzaju obrazy fotograficzne proponujemy określać mianem metafotografii. Struktura obrazu tego rodzaju fotografii zdaje się z pozoru różnić w charakterystyczny i zasadniczy sposób od zwykłego zdjęcia fotograficznego. Jest to wynikiem swoistego dla tych fotografii nałożenia się bądź powiązania wzajemnego kilku obrazów (względnie ich fragmentów) w taki sposób, że sugerują one w nowym układzie pewną organiczną całość albo tworzą ze sobą jak gdyby „wizualną fuzję” (konglomerat) obrazów na zasadzie np. surrealistycznego montażu. Przykład fotomontażu jest w tym wypadku najbardziej reprezentatywny.

W przypadku fotomontażu *pozytywowego*, tworzonego przez wycinanie i naklejanie lub fotograficzne wmontowywanie fragmentów różnych obrazów (przedmiotów w nich przedstawionych) i wspólnie ich wiązanie w nowy obraz fotograficzny (np. [fot. nr 43](#), [48](#), [52](#)) – zachodzi mniejsze lub większe „wtopienie się” poszczególnych współgrających ze sobą fragmentów obrazu w pewną całość plastyczną, treściową i logiczną (nieraz tak doskonale przeprowadzoną, iż nie sposób w ogóle albo bez skomplikowanych badań, technicznych, wykryć dowodów fałszerstwa – co może czasami sprzyjać uprawianiu np. politycznego szantażu). W miarę jednak podporządkowywania treści fotomontażu określonej idei propagandowej, jaką ma w zamierzeniu spełniać, montaż takiego obrazu dopuszcza pewnego rodzaju skróty wizualne czy zmianę wewnętrznych jego stosunków przedmiotowych i przestrzennych itp. (jak ma to miejsce w słynnych propagandowych fotomontażach: Johna Heartfield’a „Sędzia i oskarżony”²⁸⁹, czy Mieczysława Bermiana „Cel – pał”²⁹⁰). Pozwala to nadać takiemu fotomontażowi jednoznacznej wymowy politycznej czy zamierzonego, komentującego go niejako automatycznie wydźwięku moralnego.

Owe pogłębienie wewnętrznego rozziwienia pomiędzy przedmiotami stanowiącymi zawartość obrazu fotomontażowego, występuje jeszcze bardziej przy montażu wzorowanym na strukturze obrazu surrealistycznego. Następuje wówczas jakby przesunięcie akcentu z przedstawiania świata realnego na ilustrację i reprezentację rzeczywistości wewnętrznej twórcy (stąd częste wykorzystywanie takich fotomontaży w fotografii subiektywnej) przy pomocy odpowiednio zestawionych ze sobą wizualnie fragmentów rzeczywistości zewnętrznej²⁹¹.

Fotomontaże *negatywowe* – tworzone na drodze nakładania na siebie i powiększania negatywów (podobny choć mniej kontrolowany efekt daje naświetlanie tej samej klatki negatywu różnymi obrazami) bądź przez sukcesywne fotograficzne rzutowanie na papier światłoczuły i wmontowywanie elementów różnych obrazów w jeden ([fot. nr 42](#)) – charakteryzują się niejako organicznym wzajemnym „wtopieniem się w siebie” obrazów składowych. „Dawało to – pisze Czartoryska – ten sam efekt symultaneizmu – jednocześnie odbieranej wizji

geometrycznie oddzielnych. Stosowany przy reprodukcji poligraficznej (gęstość siatki od 24 do 70 linii na 1 cm bieżący) lub o odpowiednim (indywidualnym) charakterze strukturalnym do specjalnych efektów w procesie pozytywowym (powiększania)”. (H. Latoś, *1000 słów...*, s. 238).

²⁸⁹ ... z 1933, w którym za pomocą montażu klejonego postać Georgi Dimitrowa oskarżonego przed sądem Rzeszy o podpalenie Reichstagu przedstawiono faktycznie – przez powiększenie, wyolbrzymienie jego postaci nad postacią oskarżyciela – „jako oskarżyciela, a Geringa jako oskarżonego” (interpretacja za: A. Ullmann, *Triki w fotografii*, Warszawa 1973, s. 10 – tamże zamieszczona reprodukcja).

²⁹⁰ ... na którym strzelającemu żołnierzowi wykonującemu „rozkazy określonych mocodawców”, kulę do karabinu podaje wypielęgnowana ręka w białym mankiecie.

²⁹¹ W tego rodzaju fotomontażach mogą zachodzić również przemieszania technik, w jakich były wykonywane poszczególne fragmenty składowe zmontowanego obrazu. Często bowiem wmontowuje się do zawartości takich zdjęć fragmenty wykonane w negatywie ([fot. nr 43](#) i [48](#)), w technikach grafizmu fotograficznego, w lüksografii itp. Inspiracje surrealistyczne posiadają fotomontaże tworzone np. przez współczesnego fotografa amerykańskiego P. Halsmana, czy przez polskich fotografów lat siedemdziesiątych i sześćdziesiątych: M. Kucharskiego, A. Różyckiego, J. Wardaka, K. Kamińskiego i in.

różnych obcych sobie faktów i miejsc – który był treścią każdej kompozycji fotomontażowej”²⁹². Jest to widoczne w postaci obrazu o dwu lub więcej wzajemnie się przenikających, „wymieniających się” fakturą, walorowością i tonacją obrazach. Owe obrazy składowe zdają się jak gdyby być częściowo „przezroczyste” i nie utrzymujące w pełnym zakresie dominacji walorowej jednego nad drugim, ale w miejscach ciemnych pozytywu przyjmujące jaśniejszą tonację walorów drugiego obrazu, zaś w miejscach jasnych uwidaczniające swoją dominantę tonacyjną „wtopieniem” i przysłonięciem odpowiadającym tymże fragmentów drugiego obrazu składowego. Czasami, w zależności od kompozycyjnych zamierzeń autora, jeden z obrazów może przyjmować dominację nad drugim w zakresie rysunku i swojej struktury, resp. swojej treści – wówczas drugi obraz jest tylko dopełnieniem głównego, użyczając mu jedynie np. swojej fakturowości. Taka sytuacja zachodzi przy montażu obrazu wykonanego w normalnej skali percepcyjnej z obrazem makroskopowym, przedstawiającym np. fakturę wycinka muru. Przykładem takiego zdjęcia jest fotomontaż Fridricka Sommer’a (USA), przedstawiający w ten sposób subiektywnie zinterpretowany portret Maxa Ernsta ([fot. nr 42](#)).

PROBLEM
STATUSU
ONTYCZNEGO
FOTOMONTAŻU

Taka sytuacja wzajemnego fragmentarycznego zdominowania i przenikania się obrazów oraz jednoczesnego prezentowania wielkości zjawisk w jednostkowym obrazie stwarza – jak wspomnieliśmy – również nietypową, szczególną sytuację ontycznego statusu fotomontażu²⁹³. Oto bowiem mamy do czynienia z obrazem, który z jednej strony wydaje się być fotografią rzeczywistości (choćby w poszczególnych swoich obrazach składowych), z drugiej jednak strony zdaje się swą złożonością temu przeczyć mimo sugestywności fotorejestracji (w sytuacji spiętrzenia w nim rejestracji zdarzeń i widzenia obrazu jako wypadkowego owych jego składowych, ujmowania go w percepcji w aspekcie jego całościowości i tożsamości). Swoiste niezdecydowanie i „rozdarcie” percepcji, jakie takiemu oglądowi towarzyszy (raczej mniejsze w przypadku fotomontażu pozytywowego), wobec owej wzajemnej „walki” poszczególnych obrazów o status figury (a nie tła) w odbiorze perceptora – określa raczej pewną sytuację graniczną reprezentowania rzeczywistości przez tego rodzaju zdjęcia fotograficzne, a w przypadku skrajnego stanowiska w kwestii owej reprezentacji powoduje odrzucenie fotomontażu przez niektórych teoretyków fotografii poza zakres ściśle rozumianego medium fotograficznego²⁹⁴.

²⁹² „(...) Efekt ten, który Moholy-Nagy chciał jeszcze wzmocnić przez wyświetlanie jednocześnie z wielu projektorów na jeden ekran („kino symultaniczne”), inspirował w umyśle widza niekończące się asocjacje. O takim zaś właśnie połączeniu elementów realnego tworzywa w jeden syntetyczny obraz marzyli twórcy fotomontażu” (zob.: U. Czartoryska, *Przygody...*, s. 98).

²⁹³ Sytuacja taka jest oczywiście możliwa; faktycznie występuje również w filmie czy muzyce (jest przecież możliwy odpowiednik fotomontażu w muzyce – swoiste cytowanie jednej melodii na tle innej). Jednakże wśród sztuk wizualnych, w tych opartych o proces fotograficznej rejestracji, nabiera specyficznej niepowtarzalności i nietypowości, a to z racji szczególnego ontycznego statusu fotografii, u podstaw którego leży jej związek z rzeczywistością.

²⁹⁴ „Adept fotografii eksperymentalnej – pisze S. Kracauer – chętnie wykracza poza obszar pogranicza, wyznaczony przez oddziaływanie sprzecznych tendencji. Czy jego wytwory są jeszcze fotografiami? Zdjęcia sylwetkowe lub rentgenowskie odbywają się bez kamery: „twórcze” dzieła, które powstają przy użyciu kamery, przetwarzają całkowicie tworzywo, z którego powstały. To samo dotyczy fotomontażu. Byłoby może najlepiej sklasyfikować wszelkie kompozycje tego rodzaju jako specjalny rodzaj grafiki, a nie jako fotografię we właściwym znaczeniu tego słowa. Pomimo oczywistych związków z fotografią, są w gruncie rzeczy dalekie od niej” (S. Kracauer, *Teoria...*, s. 41). Z kolei A. Ligocki w sprawie fotomontażu stwierdza, iż jest on podobną hybrydą w fotografii jak plakat w grafice. „(...) Fotomontaż stosując zestawienia różnych fotografii dokonane w taki sposób, „by dawały złudzenie, że jest to jedna fotografia, fałszuje treść dokumentacji i obala autentyczność fotograficznej informacji”. Ponadto fotomontaż nie jest autentyczny, jak twierdzi dalej Ligocki, z racji wywodzenia układu warstwy znaczeń przedmiotów przedstawionych nie

Porządkuje – jak się wydaje – tego typu sytuacje koncepcja metafotografii. Pozwala ona – w płaszczyźnie ontycznej – interpretować każdy tego rodzaju konglomerat obrazów fotograficznych jako... typowe zdjęcie fotograficzne, choć o bardziej złożonej zawartości przedmiotowej. Jest to po prostu reprodukcja fotograficzna odpowiedniego zestawu fotografii (czasami jest to zestawienie w fotoreprodukcji jakichś fotografii z innymi przedmiotami świata realnego – a więc układ przedmiotowy o odpowiednio stopniowalnym /różnicowanym/ statusie ontycznym), która ponadto, z racji swoistej „przezroczystości” fotograficznej rejestracji, ujmuje i spiętrza w tym metaobrazie nie tylko materialność owych reprodukowanych zdjęć resp. przedmiotów świata realnego (w przypadku fotomontażu negatywowego ta materialność negatywu przejawia się także w postaci rejestracji wszelkich jego uszkodzeń, zadrapań, plam itp. – wizualny efekt tego rodzaju zewnętrznych wobec zawartości wewnętrznej obrazu elementów widoczny jest także na przykładzie [fot. nr 13](#), [16](#), [17](#), [26](#), [31](#), [47](#), [51](#), [62](#), [66](#)), ale również ich zawartość wizualną, a więc ukazywane przez nie wyglądy przedmiotów przedstawionych (także zawartość np. obrazu malarskiego należącego do fotografowanego fragmentu rzeczywistości, czy obraz widniejący na powierzchni bogato zdobionej porcelanowej wazy). Staje się w ten sposób nowy obraz swoistym zwornikiem idei wyrażonych w elementach lub obrazach składowych, ich wzajemnego zsumowania się w nim i dopełnienia – ale staje się to w tej perspektywie interpretacji (metafotograficznej) niejako wtórnie, przez rzutowanie odautorskie określonych idei ogólnych lub interpretacyjne odczytywanie ich w obrazie ze strony perceptora. Z drugiej strony niezwykła sugestywność, ekspresja i lapidarność wypowiedzi fotomontażowej sprawia zatem, iż nadaje się ona wyśmienicie do wyrażania subiektywnych skojarzeń wizualnych, poetyckich nastrojów czy propagandowych idei. W takim też celu jest fotomontaż najczęściej wykorzystywany. Jest to jednak – jak można sądzić – jego „mimowolna” sprawność, wynikająca z wyuczonego u ludzi odruchu odczytywania (w płaszczyźnie świata przedstawionego) takiej reprodukcji zestawu fotografii, jako pewnej całości i jedności materialnej, wizualnej i strukturalnej. U podstaw tego odruchu leży znajomość mechanizmu fotografowania i jego ścisłego związku z rzeczywistością fotografowaną, zakładającą niejako automatycznie (stąd traktowanie każdego zdjęcia jako dowodu zajścia zdarzenia) – wobec każdego obrazu przejawiającego charakterystyczną fakturę i cechy fotografii – tożsamość zawartości przedmiotowej zdjęcia z odnośnym fragmentem świata realnego²⁹⁵. (Inaczej mówiąc: zakłada się odruchowo, iż przedstawiony w obrazie fotograficznym zestaw przedmiotów w określonym logicznym ich powiązaniu faktycznie w rzeczywistości zaistniał, że ta oto fotografia stanowi tego „faktycznego” zdarzenia ekwiwalent, wizualny równoważnik.)

W takim odruchu wadzenia oraz w sytuacji zderzenia się z nieprawdopodobnym w realnym świecie zestawieniem przedmiotów w jednym obrazie, perceptor jest skłonny zbyt szybko – z jednej strony – odrealniać fotomontaż, szczególnie ten zbliżony do surrealistycznego, i nie odnosić go do rzeczywistości (tak jak i nieraz zbyt „nieprawdopodobne” choć faktycznie zarejestrowane na zdjęciu realne zdarzenie), a traktować go jako rodzaj grafiki wykorzystującej elementy obrazu rzeczywistości jako materiał do przetworzenia, swoisty surowiec fotograficzny dla twórczości graficznej (np. [fot. nr 42](#), [43](#), [48](#)...). Z drugiej jednak strony – na podstawie tego samego odruchu – wszelkie prawdopodobne fotomontażowe zestawienie zdarzeń z umiejętnie zgranych ze sobą obrazów, zbyt szybko perceptor skłonny jest w całości uznać za autentyczne zdjęcie realnego zdarzenia (szczególnie, gdy nie zdaje sobie sprawy, iż ma do czynienia

z uchwycenia w obiektywnej rzeczywistości, lecz z wyobraźni twórcy. (Za: A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 9n.)

²⁹⁵ Por. przypis nr 286.

z fotomontażem²⁹⁶ – przykładem może być zamieszczone zdjęcie z zamachu na Papieża /[fot. nr 67/](#), które, gdy uzna się go zgodnie z niektórymi informacjami prasowymi za fotomontaż, jest autentyczne w sensie prawdziwości zajścia ukazanego zdarzenia a nieautentyczne jako ściśle rozumiany dokument fotograficzny, będące bowiem fotomontażową rekonstrukcją zdarzenia).

(W sprawie „grafiki fotograficznej” dodajmy, iż jakkolwiek takie intencje twórcom tego rodzaju fotomontaży często przyświecają, to jednak – wypada raz jeszcze to podkreślić – owe pozorne „grafiki” nie przestają być fotografiami /oczywiście jako metafotografie/, ich status ontyczny wydaje się nie ulegać zmianie. Pod tym wszak warunkiem można w ogóle mówić o fotomontażu jako możliwym resp. dopuszczalnym na terenie fotografii i należącym do dziedziny fotografii jako fotografii²⁹⁷).

Podobnie jak z fotomontażem, rzecz ma się w płaszczyźnie ontycznej ze – wspomnianymi na początku – fotografiami wykorzystującymi jako dodatkowy środek wyrazu fakturę wszelkiego rodzaju rastrów, fotograficznymi collage’ami, zdjęciami reprodukującymi zestaw kilku zdjęć na jednej odbitce itp. Nieco bardziej skomplikowana sytuacja zachodzi w przypadku stosowania tzw. specjalnych technik tonorozdzielczych (izohelia, metoda Persona, izoprint, helioprint i in.), montażu negatywowo-pozytywowych (np. reliefów) i innych technik fotograficznych nabierających w końcowym efekcie charakteru graficznego (np. [fot. nr 45](#) i [46](#))²⁹⁸. Można jednak roboczo uznać, iż techniki te w fazie „obróbki” fotograficznych obrazów rzeczywistości posiłkują się szeregiem zabiegów kopiujących, nadających ostatecznie tym obrazom – jak się wydaje – charakter metafotografii. Końcowe bowiem kopiowanie kilku nałożonych na siebie i odpowiednio zsynchronizowanych (bądź przesuniętych względem siebie – jak w reliefie) wyciągów tonalnych wyjściowego obrazu fotograficznego – to w rzeczywistości rodzaj fotomontażu kilku wybranych „planów tonalnych” tej samej zawartości zdjęcia fotograficznego²⁹⁹. Utrzymywałyby one

²⁹⁶ Taka jest bowiem w naszej cywilizacji kulturowo uwarunkowana skłonność odczytywania kodu fotograficznego obrazu (resp. przekazu). Podświadomie nie przyjmujemy do wiadomości, aby obraz fotograficzny mógł nie przekazywać prawdziwego (w sensie jego tożsamości) oblicza świata realnego. Stąd właśnie powstaje owo wspomniane „rozdarcie” percepcji niektórych rodzajów fotomontażu i niepewność co do ich ontycznej kwalifikacji. To sprawia z kolei, iż fotomontaż nie naruszający wewnętrznej formalnej jak i treściowej logiki obrazu jesteśmy najczęściej skłonni przyjąć bezkrytycznie za jednorodny i prawdziwy obraz fotograficzny, zaś nie spełniający tych warunków traktujemy jako „niefotograficzny”, wykraczający poza naturę fotografii i godny wykluczenia go z jej zakresu. To właśnie nieporozumienie – jak się wydaje – legło u podstaw wykluczenia przez Grabowskiego fotomontażu poza teren fotografii i powiązania go z tzw. grafiką fotograficzną.

²⁹⁷ Zróbmy zastrzeżenie: te wnioski wymagają weryfikacji w świetle wyników ewentualnej analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego. Dlatego traktujemy je tu jako robocze i nie pretendujące do statusu wniosków końcowych w tej sprawie.

²⁹⁸ Ostateczne zaliczenie bądź nie zaliczenie tych technik do fotografii zależeć będzie od rozstrzygnięcia w świetle analizy ejdetycznej dylematu, u podstaw którego leży problem autentyczności i realistyczności dzieła fotograficznego. Jest niezbędne ustalenie, w jakich znaczeniach i przedziałach zakresowych można używać w odniesieniu do fotografii terminu „autentyczna”, do jakich granic i czy w ogóle są dopuszczalne wszelkie zabiegi na fotografii, przekształcające walory i strukturę obrazu fotograficznego itp. Dla celów roboczych formalnie uznajemy tu status metafotografii jako dostatecznie tłumaczący naturę i strukturę tego rodzaju zdjęć.

²⁹⁹ Przez „plamy tonalne” rozumiemy taki zbiór punktów obrazu fotograficznego, które posiadają taką samą wartość tonalną. W przypadku technik tonorozdzielczych jest możliwe ich wybiórcze wydzielenie w obrazie i przeniesienie na materiał światłoczuły, jako swoistego wyciągu z obrazu wyjściowego (tworzących jakby rodzaj „planów tonalnych”, ostro odgraniczonych od siebie i skokowo różnicowanych pod względem waloru: zgodnie z psychologią widzenia plamy jasne odbieramy bowiem jako bliższe a ciemne jako dalsze od perceptora – stąd zachodzi złudzenie ich przesunięcia względem siebie w przestrzeni obrazu, narzucające skojarzenie z przestrzennymi planami obrazu).

w tej sytuacji – w świetle ustaleń dotyczących fotomontażu – również status ontyczny dzieła fotograficznego. Wydaje się ten wniosek zasadny również wobec tych obrazów fotograficznych, które w wyniku zastosowanego kodu interpretacyjnego³⁰⁰ zmieniają nie tylko stosunki walorowe, ale również (równoległe z walorami) modyfikują rysunek przedmiotów sfotografowanych (wskutek „odrzczenia” niektórych z owych „planów tonalnych”)³⁰¹.

2.7. Przypadki graniczne fotografii i ich sytuacja ontyczna³⁰²

PRZEKROCZENIE ZAKRESU TOŻSAMOŚCI STATUSU ONTYCZNEGO FOTOGRAFII - SYTUACJĄ GRANICZNĄ

Wyrażone przez Ligockiego zagrożenia fotografii, związane z próbami swoistego naśladownictwa lub powielania przez nią środków wyrazu właściwych dla różnego rodzaju dzieł sztuki plastycznej (np. malarstwa, grafiki, rzeźby) – wydają się pozorne tylko i nieistotne wobec zagrożeń wynikających z odwrócenia tych relacji³⁰³. O wiele bowiem niebezpieczniejsze (dla samych podstaw statusu ontycznego fotografii) jest utożsamianie środków wyrazu dzieł sztuki plastycznej, ukazywanych na drodze reprodukcji fotograficznej, ze środkami wyrazu fotografii – a więc w konsekwencji traktowanie tego typu dzieł plastycznych jako swoistych fotografii. Taka skrajna sytuacja zachodzi np. w przypadku obrazów plastycznych powstałych na drodze kopiowania ręcznie wykonanych (w całości bądź częściowo – jak w przypadku fotonitów Dederki) negatywów (np. [fot. nr 61](#)). Sugeruje się czasami w podobnych przypadkach, jakoby fakt fotograficznej rejestracji tak wykonanego negatywu dawał wystarczające prawo do zaliczania takiego obrazu do dziedziny fotografii³⁰⁴. Twierdzimy, iż jest to jawne nieporozumienie, wynikające z nieodróżnienia fotografii jako środka przekazu od fotografii jako środka wyrazu (zob. odpowiedni

³⁰⁰ Juliusz Garztecki mówi w tym przypadku o tzw. drugim poziomie interpretacyjnym. „(...) Występuje [on] wówczas, gdy dokonujemy ingerencji w sam rej est rat, gdy następuje zmiana wewnętrznego uporządkowania rejestratu poza granice możliwości zdekodowania nawet przy pełnej znajomości kodu”. (J. Garztecki, *Język...*, s. 46). Przykładem tego typu obrazów są techniki laboratoryjne, jak pseudo-solaryzacja, izohelia dwustopniowa itp. Na ich podstawie nie jest możliwe odtworzenie pierwotnego wyglądu rzeczywistości.

³⁰¹ Bliższe określenie ich statusu ontycznego, ewentualne ujawnienie różnic w płaszczyźnie ontycznej pomiędzy nimi i zweryfikowanie powyższych ustaleń jest możliwe – jak często to podkreślaliśmy – w świetle wyników analizy ejdetycznej. Również w tym przypadku traktujemy zatem te ustalenia jako robocze.

³⁰² „(...) Pytanie o fenomen fotografii – powtórzmy raz jeszcze za cytowanym już Bacciarellim – implikuje nieodparcie następne – o jej granice. Trzeba je postawić właśnie w sytuacji, gdy granice wszelkich sztuk są nieustannie przekraczane przez nowatorskich artystów”. (M. Bacciarelli, *Sztuka...*, s. 60n.)

³⁰³ Zob. w związku z tym książkę A. Ligockiego pt. *Fotografia i sztuka* (szczególnie ss. 20-28 na temat reprodukcji dzieł sztuki plastycznej). Ligocki wyrażone tam zagrożenia fotografii wiąże z problemem możliwości pretendowania fotografii do rodzaju dzieł sztuki. Niespełnienie określonych przez niego warunków, wynikających ze specyfiki przyjmowanego przez niego modelu fotografii, uzasadnia – według niego – odrzucenie wspomnianych prób poza teren właściwych dla fotografii poszukiwań twórczych. Wydaje się jednak, iż z problemem naśladownictwa przez fotografię innych dzieł sztuki (który to problem Ligocki rozważa w kontekście reprodukcji dzieł sztuki plastycznej) wiąże się o wiele ważniejszy dla fotografii problem jej istoty, problem warunków bycia albo nie bycia fotografią. Jest on o wiele bardziej istotny dla statusu fotografii jako dzieła sztuki, dotyka bowiem jej fundamentów ontycznych. Sam problem naśladownictwa jest dla tego statusu o wiele raniej (jeżeli w ogóle) groźny – choćby z tego powodu, że fotograficzne naśladownictwo środków wyrazu innych wizualnych dzieł plastycznych jest jedynie specyficzną dla fotografii interpretacją. Nigdy bowiem nie jest to naśladownictwo tożsame z owymi (np. malarskimi) środkami wyrazu, a ponadto jest ono naśladownictwem nie zrywającym swojego faktycznego związku z rzeczywistością.

³⁰⁴ Por. przypis nr 52, zawierający uzasadnienie J. Garzteckiego podobnej koncepcji twórczej Schlabsa.

fragment wstępu tej pracy). Wprawdzie każda fotografia traktowana jako środek przekazu zachowuje status ontyczny fotografii jako fotografii, ale nie w każdym przypadku środki wyrazu przez nią przekazywane są środkami wyrazu dzieła fotograficznego. Fotografia jako środek przekazu (tj. nie fotografia w ogóle) jest bowiem przekazem przezroczystym³⁰⁵, podatnym na bezpośrednie uwydatnianie w swej zawartości środków wyrazu dzieła fotografowanego. Sugestia ta wynika – jak się wydaje – ze swoistego dla fotografii reprodukcyjnej statusu metaobrazu³⁰⁶.

Ten rodzaj fotografii (tj. fotografię reprodukcyjną) mającej za przedmiot „prostą” rejestrację³⁰⁷ takich rodzajów dzieł plastyki jak malarstwa (szczególnie malarstwa hiperrealistycznego) (zob. fot. nr 62 i 63, a także 38) czy grafiki – uznać należy, w perspektywie fenomenologicznej, za przypadek graniczny fotografii. Określa on sytuację, w której z jednej strony (ze względu na charakterystyczną dla zdjęcia fakturę) ma się do czynienia z reprodukcją fotograficzną (dzieła malarskiego), z drugiej zaś strony środki wyrazu ukazanego przez zdjęcie obrazu nie są – wbrew pozorom – środkami właściwymi dla fotografii. Co więcej, wspomniana „przezroczystość” zdjęcia sprawia, że bądź środki te są przez niektórych mniej lub bardziej przypisywane fotografii (zależnie od stopnia naśladownictwa³⁰⁸ i iluzoryczności przedstawiania danego obrazu, szczególnie sugestywnej np. w przypadku malarstwa hiperrealistycznego – zob. fot. nr 62), bądź fakt fotograficznej reprodukcji ręcznie wykonanego obrazu uznaje się za wystarczający warunek „fotograficzności” takiego obrazu.

STATUS ONTYCZNY FOTOGRAFICZ -NYCH ODBITEK RĘCZNIE WYKONANYCH „NEGATYWÓW”	Ta ostatnia sytuacja – jak już wspominaliśmy – najjaskrawiej jest widoczna w twierdzeniach tych, którzy (jak J. Garztecki w odniesieniu do odpowiedniego okresu twórczości Schlabsa) zaliczają do dziedziny fotografii fotograficzne odbitki ręcznie wykonanych negatywów (przez malowanie, rysowanie, wydrapywanie w zacernionej emulsji, naklejanie skrawków folii o różnej przezroczystości, osadzanie na celulojdie kompozycji śladów różnego rodzaju płynów itp.)
--	--

³⁰⁵ Przy takim rozumieniu przezroczystości nie jest nawet „przezroczystym” malarstwo (także hiperrealistyczne), nie potrafi ono bowiem ukryć istnienia swojego dystansu wobec przedmiotu rejestracji, widocznego choćby w środkach jego malarskiej rejestracji (np. fakturowości pędzla, ołówka itp.). Tymczasem brak świadomości owego dystansu jest u perceptora – jak się wydaje – niezbędnym warunkiem poczucia obcowania z fotografią a nie z fotograficzną reprodukcją jakiegoś dzieła malarskiego.

³⁰⁶ Status metaobrazu posiada również – jak zaznaczaliśmy – rodzaj złożonej reprodukcji fotograficznej zwanej fotomontażem. Jest to przypadek tzw. metafotografii, a więc rodzaj (jeden z wielu) fotograficznego metaobrazu mający za przedmiot inną fotografię. Jak z tego wyjaśnienia widać, termin „metaobraz” jest terminem szerszym od terminu „metafotografia” i nie należy ich utożsamiać.

³⁰⁷ Przez „prostą” rejestrację rozumiemy taką reprodukcję płaskiego oryginału, która ujmuje w fotograficznym zdjęciu dokładnie zawartość wizualną owego oryginału (lub jego fragmentu), z pominięciem wszelkiego kontekstu przedmiotów zewnętrznych wobec tej zawartości, zdradzających jakikolwiek fotograficzny dystans wobec niej. Jest to więc tego rodzaju fotografia ilustracyjna, jaka jest używana np. w albumach z fotoreprodukcjami obrazów malarskich, graficznych, rysunku... Zastrzeżenia te podyktowane są intencją ścisłego wyizolowania owego przypadku granicznego fotografii, istotnego dla sprecyzowania w przyszłych badaniach eidetycznych istoty fotografii jako fotografii. Dodajmy, iż z tak rozumianej „prostej” reprodukcji wyłączamy reprodukcję rzeźby. W przypadku bowiem tego rodzaju przedmiotu reprodukcji, fotograficzna rejestracja jest już interpretacją z możliwym użyciem wszelkich środków wyrazu fotografii (np. kąta widzenia, strony fotografowanej rzeźby, oświetlenia, odległości).

³⁰⁸ Oczywiście naśladownictwo takie musi posiadać duży stopień autentyczności, dającej percektorowi poczucie obcowania z quasi-fotograficznym obrazem rzeczywistości. Należy zatem wykluczyć tu wszelkie obrazy, których elementy w zawartości treściowej obrazu są w jakikolwiek sposób obce rzeczywistości, zewnętrzne w stosunku do niej (np. malarstwo mitologiczne, alegoryczne), nie mieszczące się w zakresie obowiązujących w niej realiów. Dodajmy, iż malarstwo surrealistyczne, z racji jego podobieństwa do fotograficznego zestawienia w stylu fotomontażu, może sugerować poprzez fotograficzną reprodukcję swój pozorny rodowód fotograficzny i jako takie nie podlega powyższym zastrzeżeniom.

(zob. [fot. nr 61](#)). Twierdzą oni, iż taka kwalifikacja tego typu tworców plastycznych jest uzasadniona faktem, iż owym rzeczywistym przedmiotem, rzeczywistym oryginałem wyjściowym dla zdjęcia jest właśnie negatyw (nieważne – według nich – czy tak, czy inaczej wykonany). Nie jest to jednak – według nas – uzasadnienie uprawniające do wyciągania tak daleko idących wniosków. Zastosowanie bowiem na jakimś etapie tworzenia dzieła plastycznego metody fotograficznego odwrócenia i skopiowania obrazu, nie zmienia jeszcze jego kwalifikacji ontycznej³⁰⁹. Obraz graficzny w drodze takiego zabiegu nie staje się bowiem automatycznie obrazem fotograficznym; staje się jedynie i wyłącznie przedmiotem fotograficznej rejestracji na tej zasadzie, jak każdy inny przedmiot świata realnego utrwalony na zdjęciu. Fakt, że jest to rejestracja na zasadzie reprodukcji (np. stykowej czy rzutnikowej), sprowadza jedynie tak skopiowane obrazy do statusu – jak się wydaje – reprodukcji fotograficznej, a więc do statusu metaobrazu. Inaczej: obraz fotograficzny staje się przekazem obrazu malarskiego, gdy ukazuje jego zawartość i środki wyrazu tej zawartości do tego stopnia wiernie, iż redukuje swoje środki wyrazu do wymogów reprodukcji i sprowadza je do podstawowej zasady dokładnego, izomorficznego wprost przedstawienia przedmiotu reprodukcji.

Te pobieżne analizy i rozróżnienia uprawniają – jak się wydaje – zaliczyć obrazy pochodzące z ręcznie wykonanych negatywów do typowych reprodukcji fotograficznych nietypowych tworców plastycznych, wykonanych w oparciu o częściowe naśladowanie procesów fotograficznych. Jest to po prostu fotograficzna reprodukcja negatywowej „matrycy” graficznej³¹⁰.

Co się tyczy niebezpieczeństwa wynikającego z możliwości przypisywania fotografii środków wyrazu zreprodukowanego obrazu malarskiego czy graficznego³¹¹ należy stwierdzić, iż jest to wynikiem nieuświadomienia sobie dwustopniowego charakteru metaobrazu, tj. nieodróżniania środków wyrazu obrazu malarskiego przekazanych za pomocą środków

³⁰⁹ Fakt tworzenia dzieła plastycznego w negatywie (na zasadzie podobieństwa do negatywu fotograficznego) nie odgrywa tu żadnej istotnej roli – wbrew temu co sugerują niektórzy. Grafika współczesna posługiwać się może różnymi materiałami, do których należeć mogą również materiały fotograficzne.

³¹⁰ Bliższa kwalifikacja typologiczna tego rodzaju obrazów może być określona terminem proponowanym przez Lecha Grabowskiego, a mianowicie terminem „grafika fotograficzna”, pod warunkiem, iż nie będzie się nim obejmować – tak szeroko jak to robi Grabowski – obrazów fotograficznych nie będących jedynie zwykłym obrazem rzeczywistości, jak np. fotomontażu. Nie nadaje się natomiast zupełnie na taką kwalifikację termin Czartoryskiej „fotografia poetycka”, którym obejmuje ona tego rodzaju twory plastyczne. Grozi to bowiem nie tylko pomieszaniem ze sobą obrazów o zasadniczo różnym statusie ontycznym, ale i niedozwolonym rozszerzeniem (per analogiam) pojęcia fotograficznego medium.

³¹¹ Zwróćmy uwagę, iż niebezpieczeństwo takie zgoła prawie nie występuje w przypadku reprodukcji kinematograficznej (filmowej) dzieła sztuki malarskiej (sytuacja analogiczna z „prostą” reprodukcją fotograficzną byłaby możliwa jedynie przy prostopadłym, obejmującym wyłącznie pole malowidła i nieruchomym filmowaniu obrazu malarskiego – co byłoby raczej jałowym wykorzystywaniem możliwości penetracyjnych filmu jako takiego). Element ruchu (przynależny filmowi z jego istoty) – występujący np. przy sukcesywnym filmowaniu resp. prezentowaniu poszczególnych fragmentów obrazu – wyraźnie bowiem oddziela środki wyrazu przedmiotu reproduktowanego (tu malowidła) od środków wyrazu medium rejestrującego. Czeczot-Gawrak wskazuje przy tym na szereg wyróżników optycznych filmu ulegających modyfikacjom w stosunku do fotografii statycznej, najistotniejsze z nich wyrażają się w: 1) znacznie szerszej skali transformacji wizualnych filmu w reprodukowaniu przedmiotów trójwymiarowych (np. rzeźba, dzieła architektury), 2) niedostępnej reprodukcji fotograficznej „możliwości dynamicznej afirmacji dzieł materialnie statycznych, jak malarstwo, rzeźba, grafika czy architektura” (zgodnej z naturalną obserwacją dzieła plastycznego – w ten sposób w filmie rodzi się drugi efekt estetyczny), 3) możliwości „ukształtowania innych zjawisk artystycznych w nowe, właśnie filmowe dzieło sztuki” (trzeci efekt estetyczny), 4) „możliwości nowej eksploracji poznawczej detali” dzieł plastycznych: dynamicznie, z wielu stron, 5) możliwości filmu w ukazaniu integracji dzieł z podłożem, z którego wyrosły (życie i środowisko artysty) (za: Z. Czeczot-Gawrak, *Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej*, Wrocław 1974, s. 16n.).

wyrazu fotografii reprodukcyjnej. Faktem jest, iż nie zawsze jest łatwo (przy braku informacji słownej i informacji pochodzącej z charakterystycznej faktury malowidła, np. faktury płótna, farby, czy informacji „zawartej” w fakcie charakterystycznych swobodnych przekształceń potocznego wyglądu przedmiotów w dziele malarskim) wykryć, iż ma się do czynienia z r e p r o - d u k c j ą f o t o g r a f i c z n ą takiego obrazu. Odpowiednio bowiem realistyczny obraz malarski w takim procesie reprodukcji niejako „zatraca” – w płaszczyźnie percepcji – charakterystyczne wyznaczniki swojego statusu ontycznego, a to z racji, iż na plan pierwszy wysuwają się dominujące wizualne momenty charakterystyczne dla fotografii (już częściowo zawarte w odbicie fotograficznej – jak np. jej faktura), spełniającej tu przecież jedynie rolę pośrednika w prezentowaniu określonych jakości wizualnych malowidła. Sytuacja taka występuje szczególnie wyraziście w przypadku fotograficznej reprodukcji malowidła hiperrealistycznego³¹², skoro tego rodzaju malarskie obrazy potrafią być niekiedy dokładniejsze (sic!) od zdjęć (choć są niewątpliwie wobec zdjęć wtórne, jako że są zazwyczaj na zdjęciach. wzorowane). Jakości wizualne tego rodzaju malarstwa (naśladującego fotograficzną dokładność obrazowania rzeczywistości) szczególnie łatwo dają się omyłkowo przypisać fotografii, resp. pozwalają traktować (omyłkowo) tego rodzaju obrazy jako autentyczne fotografie – tym bardziej, gdy prezentowane są one za pośrednictwem „prostej” fotograficznej reprodukcji, a więc będąc odpowiednio spotęgowane nałożeniem się na nie jakości wizualnych obrazu fotograficznego.

Przykładem takiej reprodukcji jest zamieszczone zdjęcie hiperrealistycznego, klasycznego już obrazu Charles’a Close pt. „Keith”, w którym przez zastosowanie specjalnych farb akrylowych uzyskano fotograficzny efekt subtelnego zróżnicowania walorów i charakterystyczną dla fotograficznej rejestracji wyrazistość, ostrość rysunku i miękkość światłocienia (fot. nr 62). Jest to efekt umiętnego naśladownictwa fotografii i zarazem charakterystyczna cecha tego rodzaju granicznych przypadków fotografii, mogąca błędnie sugerować tożsamość ontycznego statusu hiperrealistycznych kopii z jej fotograficznym pierwowzorem³¹³.

Przyjęcie takiej tożsamości, uznanie jej zasadności, również prowadziłoby do nieuprawnionego rozszerzenia pojęcia i granic fotografii. Stwarzałoby to bowiem precedens uznania tego typu malarskiej metody powstawania obrazów o znamionach „fotograficzności” (hiperrealizm)

³¹² «Termin „hiperrealizm” utworzył francuski krytyk Daniel Abadie, w związku z dziełami grupy malarzy biorących udział w VII Biennale Młodych w Paryżu. Oprócz tego terminu zaproponowano kilka innych, używanych zamiennie, i zdaniem niektórych krytyków sztuki lepiej oddających istotę rzeczy. Używa się zatem określeń – realizm fotograficzny, pop-realizm, realizm przedmiotowy, realizm radykalny, sharp-focus realism, wreszcie nowy realizm czy też lepiej nowy naturalizm. Mówiąc o hiperrealizmie mamy na myśli przede wszystkim twórczość grupy artystów amerykańskich, związanych głównie ze środowiskami artystycznymi Nowego Jorku i Los Angeles. (...) Znamienne cechy tego malarstwa to fotograficzna wierność, wybór oraz sposób ukazania takich a nie innych tematów, z reguły bardzo powszednich i codziennych (...), a także charakterystyczne środki warsztatowe. Chodzi bowiem tutaj niemal z reguły o wykorzystanie fotografii lub diapozytywów, o zastąpienie kompozycji w znaczeniu tradycyjnym przez odpowiednie wzory fotograficzne. Tym samym schodzi na plan dalszy znaczenie manualnego gestu, znaku artysty i wiążącego się z nim zindywidualizowanego charakteru malowidła. (...) Z hiperrealistów amerykańskich wymienić należy choćby: Howarda Kanovitz, (...) Johna J. Moore, Richarda Josepha Lowella Nesbitt’a, Sylwii Mangold, Yvonne Jacqueline czy Cecile Gray» (za: Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1981³, s. 299).

³¹³ „Hiperrealiam naśladuje fotografię: większość dzieł tego kierunku trudno jest odróżnić od fotografii, jeżeli widzi się jedynie reprodukcje w prasie” – pisze S. Magala. „Hiperrealizm lub fotorealizm polega na agresywnie realistycznym transponowaniu fotografii na płótno – stwierdza z kolei J. Olek. – Czołowi jego przedstawiciele, tacy jak Amerykanie Chuck Close, Robert Bechtle, Richard Estes, Duane Hansen i Dawid Parrish, niczym koryfeusz pop-art stosują wielką skalę i jaskrawe kolory, realizując ze zdjęć lub rzucanych na ścianę przezroczy zwielokrotnione w swym realizmie, super obiektywne i drobiazgowo dokładne wizerunki, przypominające do złudzenia – służące im za wzór – fotografie, z tym że pozbawione ich nastroju i specyficznego klimatu”. Jako takie „(...) obrazy superrealistyczne i supernaturalistyczne – stwierdza dalej Olek – przesłaniają jeszcze bardziej rzeczywistość (skoro same są odbiciem odbicia), niż czyni to fotografia, też przecież nie będąca idealnie przezroczystą względem rzeczywistości którą mumifikuje (...)” (J. Olek, *FOT-ART*, w: *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka”], Wrocław 1979, s. 10 i 15).

za równorzędną z metodą fotograficznej rejestracji rzeczywistości. W konsekwencji powodowałyby to niejako automatyczne przekazanie powstałemu obrazowi znamion przysługujących fotografii, a więc: obiektywności, autentyczności, realności, dokumentalności, szczegółowości, wiarygodności itp. Dalszą tego konsekwencją byłoby rozciągnięcie tych znamion „fotograficzności” na każdy obraz wykonany z taką malarską sprawnością, a mający owe znamiona realistyczności, i uznanie go za autentyczny i obiektywny dokument zajścia jakiegoś zdarzenia³¹⁴. W taki sposób, w ostatecznej konsekwencji, pojęcie „fotograficzności” straciłoby swe właściwe znaczenie w konfrontacji z rzeczywistością, a co za tym idzie, sama fotografia pośrednio utraciłaby właściwy sobie status ontyczny.

FILM Z drugiej strony granicznym przypadkiem fotografii jest „fotografia ruchoma”, a więc film oraz „fotografia trójwymiarowa” (przestrzenna), tj. („FOTOGRAFIA RUCHOMA”) holografia³¹⁵. Przypadki tego rodzaju rejestracji – ruchu i trzeciego wymiaru – (u podstaw których leży istota rejestracji fotograficznej) zdają się tworzyć swoiste nieprzekraczalne granice dla możliwości penetracyjnych ściśle pojętej fotografii.

W przypadku filmu fakt rejestracji ruchu – przy pewnej „atomistycznej” interpretacji filmu – wydaje się początkowo czymś drugorzędnym (w tej interpretacji) i nieistotnym. Ruch ten jest przecież zjawiskiem pozornym, stanowiącym optyczną „wypadkową” kilku czynników. Oto bowiem złudzenie ruchu w filmie tyleż jest wynikiem sukcesywnej fotograficznej rejestracji, co i określonego sposobu prezentacji sfotografowanych zdarzeń oraz naturalnych uwarunkowań percepcji ludzkiego oka. Natomiast obraz filmowy stanowią jak gdyby jednostkowe, sukcesywnie wyświetlane fotografie poszczególnych faz ruchu. Taka interpretacja nie daje jednak podstaw do ontycznego utożsamienia fotografii i filmu, co zdaje się ona sugerować. Takie bowiem „atomistyczne” potraktowanie filmu uzasadnia jedynie fakt wizualnego podobieństwa i iluzorycznej takowości zdjęcia (obrazu) fotograficznego i zdjęcia (obrazu) filmowego (tu: pojedynczej klatki filmu). Fakt ten motywuje również praktykę (stosowaną w pewnych przypadkach, np. przy braku zdjęcia fotograficznego jakiegoś niespodziewanego zdarzenia utrwalonego jedynie przypadkowo na dokumentarnym filmie³¹⁶)

³¹⁴ O fałszywości „fotograficznego” statusu ontycznego takiego malarstwa (hiperrealistycznego) świadczyć może choćby fakt teoretycznej niemożliwości istnienia (wobec braku ściśle fotograficznej rejestracji) właściwej dla fotografii nie spodzianki i tajemnicy, tkwiących potencjalnie w zawartości zarejestrowanego fotograficznie obrazu. Tą niezwykłą moc fotografii wyraził doskonale Michelangelo Antonioni w filmie „Powiększenie”. „Zwróćmy także uwagę na satysfakcję – pisze Kracauer – z jaką ludzie oglądają powiększone zdjęcia dostrzegając na nich rzeczy, których istnienia nie podejrzewali patrząc na pierwotną, stykową odbitkę, a także nie dostrzegali w rzeczywistości. Jest to typowa reakcja na fotografię. Na ogół jesteśmy skłonni przyglądać się im w nadziei odkrycia czegoś nowego i niespodziewanego” (S. Kracauer. *Teoria...*, s.44).

³¹⁵ Zwróćmy uwagę, iż status granicznego przypadku jakim jest „prosta” reprodukcja dzieła malarskiego a status filmu i holografii w takiej roli jest oczywiście różny. Wynika to stąd, że o ile „prosta” reprodukcja jest jeszcze fotografią (w ścisłym tego słowa znaczeniu), o tyle film i holografia są jedynie powiązane z fotografią faktem wykorzystania lub częściowego powielania istoty fotograficznej rejestracji rzeczywistości. Nie zachodzi jednak – jak zakładamy – ontyczna tożsamość owych trzech mediów. Film i holografię, jako „przypadki graniczne” fotografii, należy rozumieć w ten sposób, iż (mimo większych lub mniejszych powinowactw z fotografią) stanowią one ontyczne granice nieprzekraczalne dla fotografii, których naruszenie będzie równoznaczne z naruszeniem jej (fotografii) ontycznego statusu. Po przekroczeniu tych granic fotografia staje się po prostu filmem albo holografią.

³¹⁶ Przykładem takiego „filmowego” zdjęcia jest powszechnie znane zdjęcie-reprodukcja jednej z klatek amatorskiego filmu, na którym zarejestrowano przypadkowo moment strzelania przez zamachowca do papieża Jana Pawła II w dniu 13 maja 1981 r. na Placu św. Piotra w Rzymie. Widoczna dłoń zamachowca z wycelowanym rewolwerem w stronę widocznego papieża (przy niewidocznej sylwetce zamachowca) jest najpełniejszym ze znanych ujęć momentu zamachu. Notabene niedługo po „obiegnięciu” przez to zdjęcie prasy całego świata, pojawiły się głosy kwestionujące jego autentyczność – sugerowano mianowicie, iż jest ono jedynie zręcznie wykonanym fotomontażem (zob. [fot. nr 67](#)). (Swoistym dopełnieniem tego

kopiowania zdjęcia na podstawie wybranej klatki filmu. U podstaw takiego zabiegu leży bowiem owo przekonanie o braku ontycznej różnicy pomiędzy nimi, w zakresie wiarygodności fotograficznej dokumentacji zdarzeń świata realnego, w zakresie iluzorycznego przedstawiania wyglądków przedmiotów³¹⁷.

Nie wyjaśnia to jednak faktu filmowej rejestracji ruchu przedmiotów fotografowanych i przebiegu zdarzeń. Z chwilą bowiem uruchomienia charakterystycznego dla filmu owego uporządkowanego zestawu odrębnych fotografii następuje – jak się wydaje – swoista transformacja ich czysto fotograficznego statusu ontycznego. Tworzą one w takiej postaci nową autonomiczną jakość w dziedzinie iluzorycznego przedstawiania rzeczywistości, wykraczającą w zakresie potencjalnych środków wyrazu poza środki wyrazu przynależne jej elementom składowym (tj. poszczególnym fotografiom). Możliwość iluzorycznego przedstawiania ruchu, czyli sukcesywnego przebiegu zdarzeń przez film w połączeniu z równie dużą sugestywnością przedstawiania iluzji wyglądków rzeczywistości (bądź quasi-rzeczywistości, tj. zainscenizowanej przed obiektywem kamery filmowej) sprawia, iż film zaciera niejako ową „atomiczność” fotograficznej rejestracji, leżącą u jego podstaw. Nie znaczy to wprawdzie, że film przeistacza się w „płynną” (bezstopniową) rejestrację rzeczywistości³¹⁸, ale sugeruje swoiste przewyższenie przez niego ontycznie wyróżniającej fotografię s t a t y c z n e j r e j e s t r a c j i. (Ta specyfika rejestracji, odniesiona szczególnie do filmu fabularnego, przenosi tym samym film, w aspekcie formalnym, jakby w inny czas – w wewnętrzny czas utworu filmowego; ta quasi-czasowa struktura wewnętrzna filmu nie ma swego odpowiednika w fotografii, w której fotograficzne „cięcie przez czas” „(...) wrywa z chaotycznego nagromadzenia faktów pewne zjawisko czy przedmiot (...)” i stawia jego wizerunek poza czasowe continuum, w którym ono dalej przebiega³¹⁹ – w fotografii zachodzi zatem rejestracja realnego czasu historycznego nawet wówczas, gdy fotografowany jest fragment utworu posiadającego strukturę quasi-czasową). Taka zdolność filmu w przewyższeniu statyczności fotografii daje mu – obok innych wartości – także dodatkowe predyspozycje

zdjęcia – zauważmy na marginesie – na zasadzie kontrapunktu w stylu „Life-Photography” jest jakże wymownie korespondujące z nim w aspekcie zarówno historycznym jak i moralnym zdjęcie, ukazujące inne spotkanie tych dwojga ludzi powiązanych w szczególnym sensie se sobą wydarzeniami z 13 V 1981 r. ([fot. nr 68](#)). Zdjęcia te są przykładem konkretyzacji fotografii jako szczególnego „świadka czasu” – w tej własnie funkcji, jak się wydaje, wyraża się nadrzędna, kulturowa rola medium fotograficznego.)

³¹⁷ Oczywiście ten równy status ontyczny nie świadczy o takim samym statusie artystycznym. Ligocki słusznie podkreśla, iż utożsamienie tych zdjęć pod względem artystycznym groziłoby przekształceniem fotografii w rodzaj produkcji ubocznej filmu (przy założeniu, że porównuje się zdjęcia – fotograficzne i filmowe – wykonane z jednego miejsca, przy takich samych parametrach technicznych). Fotografia w zasadzie redukowałaby się do filmu i nie miałaby racji bytu jako autonomiczny środek wyrazu. Tymczasem tak nie jest. Fotografia okazuje się w porównaniu z filmem (stosując McLuhan’owską nomenklaturę) rodzajem „gorącego” przekazu. Dochodzi w niej bowiem odpodmiotowy ładunek emocjonalny, element „przeżycia” utrwałonego zdarzenia, nasycenie jej momentami uczuciowymi, subiektywnymi itp., które wpłynęły na wybór i decyzję utrwalenia danej fazy zdarzenia, określenia jej jako wypowiedzi osobistej fotografa. Fotografia posiada zawsze więcej od filmu „miejsc niedookreślenia” – wskazuje Ligocki – tj. mniej pokazuje, a więcej pozostawia wyobraźni widza (pokazuje jedną tylko fazę wyglądkową zdarzenia unieruchomioną raz na zawsze – widz musi sobie w wyobraźni zrekonstruować inne, nie utrwalone fazy przebiegu zdarzenia, a domyśleć się nieujawnionych możliwości wyglądkowych fazy utrwalonej na zdjęciu). Dzięki temu jednak fotografia jest mniej bierna od filmu i telewizji, mobilizuje wyobraźnię percepcyjną, a przez to jej droga na teren sztuki wydaje się być bliższa niż filmu – stwierdza Ligocki. Film relacjonuje zdarzenie w całości, nie eksponując zbytnio ani nie izolując psychologicznego punktu kulminacyjnego zdarzenia z całości jego przebiegu, nie ukazuje w fotograficznym skrócie jego istoty. (Por.: A. Ligocki, *Fotografia...*, s. 34-42)

³¹⁸ Przeczy temu choćby fakt, iż normalna szybkość rejestracji filmowej (24 klatek na sekundę) odbierana przez ludzkie oko jako „płynna” w jej filmowej projekcji, nie wystarcza np. do rejestracji przebiegu zdarzeń trwających ułamki sekundy (ultraszybkich). Można stwierdzić, iż nawet fakt obecnych technicznych możliwości fotografii ultraszybkiej (sięgających 100 mln naświetleń na sekundę) nie może wyeliminować owej „skokowości” w rejestracji rzeczywistości.

³¹⁹ Zob.: A. Ligocki, *Fotograficzne...*, s. 183.

rejestrowania inscenizacji nowych quasi-rzeczywistości, upodabniania ich do obrazów świata realnego, i nadawania im pozorów udokumentowanych zdarzeń faktycznych (pomiary tu film *stricte* dokumentalny). Te niewątpliwe szersze możliwości filmu w zakresie rejestracji rzeczywistości nie są jednak bez znaczenia dla wiarygodności obrazu filmowego, dla jego odbioru przez widza w aspekcie autentyczności filmowej relacji. Fotografia cieszy się w tym względzie niemalże bezkrytycznym zaufaniem, mimo iż zdaje się reprezentować jakby inny, wyższy stopień abstrakcji (obrazu), którą film znacznie „zatraca” w większej iluzji (ruch) przedstawiania rzeczywistości czy quasi-rzeczywistości. Zachodzi tu faktycznie paradoks zatracania wiarygodności medium w sytuacji większej iluzoryczności przedstawiania zdarzeń (film po prostu zdaje się być bardziej podejrzany o możliwość zafałszowania czy pozorowania zdarzeń, aniżeli fotografia).

Fakty te dają dodatkowe powody do uznania filmu za granicę, której przekroczenie przez fotografię musi spowodować ważne dla niej konsekwencje ontyczne, aż po zburzenie podstaw ontycznych jej własnej istoty³²⁰.

HOLOGRAFIA („FOTOGRAFIA TRÓJWYMIAROWA”) JAKO PRZYPADEK GRANICZNY FOTOGRAFII	Holografia ³²¹ zdaje się wykreślać dla fotografii kolejną nieprzekraczalną granicę możliwości penetracyjnych rzeczywistości faktem bezprecedensowej rejestracji – w pewnym określonym zakresie – trzeciego wymiaru przedmiotu. To, co w fotografii jest jedynie złudzeniem rejestracji trójwymiarowości, w holograficznym obrazie przestrzennym uzyskuje niemalże pełną informację i iluzoryczność trójwymiarowej obecności wizualnej przedmiotu. Wyglądy rzeczywistości w toku rejestracji fotograficznej w znacznym bowiem stopniu
---	---

ową informację i rzeczywistą iluzoryczność trzeciego wymiaru zatracają, wskutek ich świetlnego odwzorowania na płaszczyznę zdjęcia. Zostaje ona zredukowana do śladów izomorficznych. rzutów na płaszczyznę i ukazana na niej w postaci większych lub mniejszych skrótów perspektywicznych obrazu fotografowanego przedmiotu. Dopiero wtórnie, wskutek wyuczonego przez perceptor (wszak buszmeni nie widzą w zdjęciu obrazu realnego przedmiotu) odczytywania owego kodu skrótów perspektywicznych zdjęcia, tak ukazane wyglądy odnoszone są do iluzji reprezentowania przez nie obrazu trójwymiarowej rzeczywistości resp. quasi-trójwymiarowego obrazu (zdjęcia) rzeczywistości³²².

³²⁰ Wyłączamy spoza tych zastrzeżeń tzw. „film fotograficzny” Borowczyka czy Lenicy. Mimo jego pewnych analogii z filmem (w pełnym tego słowa znaczeniu) pozostaje on raczej na gruncie fotografii, stanowiąc rodzaj fotograficznej serii tak często używanej w fotoreportażu.

³²¹ Autorem terminu „holografia” (oznaczającego w języku greckim „pełny zapis”) jest brytyjski naukowiec pochodzenia węgierskiego Dennis Gabor – uznany odkrywca (w 1947 r.) „procesu zapisu obrazów w sposób, który umożliwiał zarejestrowanie większej ilości informacji niż mogły tego dokonać inne znane wówczas techniki”. Proces ten (stosowano go początkowo na zasadzie fal elektronowych do poprawienia obrazu w mikroskopie elektronowym) został przez Emmett’a N. Leith’a i Juris’a Upatnieks’a zastosowany w odniesieniu do światła laserowego, dając podstawę swego rodzaju fotografii (wykonywanej w świetle lasera) obejmującej praktycznie całą informację wizualną o przedmiocie. (Zob. bliżej: I. Asimov, *Elementarz holograficzny*, w: „Dialogue-USA” 6 (1977), 2, s. 16-24)

³²² Rzecz ma się podobnie w przypadku obrazów składowych, tworzących efekt tzw. stereofotografii, anaglifu czy „trójwymiarowych pocztówek” fotograficznych. Wbrew pozorom przekazują one jedynie pełniejsze złudzenie trzeciego wymiaru, a nie faktyczną o nim informację. Opiera się ono – jak np. w stereofotografii – na wykorzystaniu złudzenia plastycznego efektu nakładania się na siebie (na zasadzie wypadkowej) dwu obrazów tego samego obiektu, sfotografowanego z dwóch nieznacznie horyzontalnie przesuniętych względem siebie (o odległość rozstawienia oczu perceptor) punktów widzenia. Jak się okaże poniżej, przy omawianiu efektu holograficznego obrazu, środki wyrazu holografii są jakościowo inne (również od środków wyrazu stereoskopii) i niesprowadzalne do żadnego rodzaju mechanicznej rejestracji wizualnej. Stereoskopię (i inne tego rodzaju techniki fotograficzne) można uznać – w aspekcie wizualnym – za zjawisko pośrednie pomiędzy fotografią (*stricte*) a hologafią, z zastrzeżeniem, że (jak się wydaje) nie

W holografii rejestracja rzeczoności trzeciego wymiaru przedmiotu zachodzi dzięki specyficznemu wykorzystaniu jako nośnika, obrazu, innego od naturalnego światła, promienia sztucznego światła laserowego³²³.

Pierwszą charakterystyczną cechą obrazu holograficznego jest brak dwuwymiarowego podłoża (odpowiednika arkusza papieru światłoczułego), będącego nośnikiem odtwarzanego obrazu – jak ma to miejsce w fotografii. Informacja pochodząca od trzeciego wymiaru fotografowanego przedmiotu nie mogłaby bowiem – w sytuacji istnienia takiego podłoża – uzyskać w projekcji owego obrazu w holografii swojego właściwego usytuowania przestrzennego, a więc nie mogłaby również odtworzyć realnej plastyki przedmiotu. Tworzyłaby jedynie właściwą dla fotografii iluzją trzeciego wymiaru i redukowałaby się faktycznie do zwykłej fotografii. Ta cecha holografii – będąca jednym z warunków odtworzenia trzeciego wymiaru przedmiotu – stanowi zarazem z drugiej strony pierwszą nieprzekraczalną granicę w odniesieniu do istoty fotograficznego przekazu (wszak utrwalanie obrazu na prostym, łatwym do przechowywania, materialnym podłożu stanowi choćby o roli i zasięgu oddziaływania fotografii we współczesnej kulturze masowej). Fotografia odtwarzana w przestrzeni jest możliwa jedynie w postaci holograficznej reprodukcji zdjęcia. Obraz holograficzny bowiem jest odtwarzany wyłącznie w przestrzeni: jest w niej zawieszony jak jakaś zjawia, którą się wprawdzie widzi, ale nie sposób jej dotknąć...³²⁴.

reprezentuje ona (stereoskopia) zasadniczo odmiennego od fotografii statusu ontycznego (na pewno zaś nie reprezentuje ontycznego statusu holografii). Pozytywnie można ją określić jako rodzaj metafotograficznego obrazu, będącego wypadkową odpowiednio zestawionych dwóch obrazów składowych tego samego obiektu.

³²³ Przecięcie się jednorodnej (a więc jednobarwnej i jednokierunkowej) wiązki światła laserowego (tzw. „wiązki odniesienia”) z drugą wiązką laserowego światła odbitej od przedmiotu (tzw. „wiązki przedmiotowej”) – stanowi o istocie holograficznego zapisu „trójwymiarowych informacji”. Interferencja tych dwu wiązek (informacyjnie „czystej” oraz informacyjnie bogato modulowanej) zarejestrowana np. na światłoczułej płytce (może być to również światłoczuły materiał krystaliczny lub materiał termoplastyczny), tworzy (niczym nie przypominający negatywu fotograficznego) obraz prążków interferencyjnych (tzw. hologram) ([fot. nr 64](#)). Jest to swoisty „negatyw” holograficzny. Odtworzenie zarejestrowanego w nim obrazu jest możliwe z kolei jedynie na drodze ponownego oświetlenia holograficznej płytki (bądź jakiegokolwiek jej fragmentu – bowiem z każdej części pokawałkowanego hologramu można odtworzyć pełny obraz przestrzenny) wiązką „czystego” światła laserowego. Powstający w wyniku tego obraz, oglądany przez prześwietlaną płytkę holograficzną bądź rzutowany w przestrzeń, odtwarza pełną plastykę oryginału (jego naturalne rozmiary, wygląd, trójwymiarowe cechy, przestrzenne usytuowanie itp.). (Por. bliżej: I. Asimov, *Elementarz...*, tamże). Dodajmy, iż w ramach możliwości techniki holograficznej mieszczą się również (będące w stadium eksperymentowania) takie jej odmiany, jak: holograficzny film (również wielobarwny), obrazy holograficzne rejestrujące przedmiot z wszystkich możliwych stron obserwacyjnych (umożliwiające również takie jego percypowanie), obrazy holograficzne oglądane w świetle dziennym, telewizja holograficzna. Ponadto możliwości zastosowań technicznych holografii obejmują: użycie holografii do ulepszania nieostrych zdjęć, do rejestracji dokumentów i książek (na jednym hologramie można zarejestrować nawet setki odrębnych obrazów, do budowania niezwykle pojemnych pamięci komputerowych, w medycynie itp.).

³²⁴ Bez wątpienia owa zdolność odtwarzania zarejestrowanego holograficznie przedmiotu w postaci „zawieszzonego” w przestrzeni obrazu, stanowi również o sile i sugestii oddziaływania tego medium na widza. Widz ma bowiem w takiej percepcji niezwykle silne wrażenie współuczestniczenia w zdarzeniu, należenia do zawartości świata przedstawionego w holograficznym obrazie – wrażenia potęgowanego jeszcze możliwością „przenikania” odwzorowanego w przestrzeni obrazu własnym ciałem (niejako „wtapiania” się w ów trójwymiarowy obraz) oraz możliwością swoistego stopienia się (wymieszania) holograficznej iluzji z najbliższą zawartością świata realnego. Roztacza to wprost oszałamiające perspektywy przed barwnym filmem holograficznym czy holograficzną telewizją barwną – w zapewnieniach futurologów, marzenia o „posiadaniu” tropikalnej dżungli we własnym mieszkaniu zostaną w ten sposób urzeczywistnione. Na ile tego rodzaju efekty plastyczne mogą zrewolucjonizować dziedzinę sztuki, trudno jeszcze przewidzieć, niektórzy teoretycy sztuki wprawdzie już teraz odmawiają holografii jakichkolwiek innych wartości poza technicznymi (podobnie traktowano kiedyś film). Ich zdaniem holografia z racji

Drugi moment właściwy holografii – wyznaczający kolejną granicę nie do przekroczenia przez dwuwymiarową fotografię – stanowi możliwość percepcji odtworzonego przestrzennie przedmiotu z różnych punktów widzenia (zobacz zamieszczone zdjęcie holograficznego obrazu – [fot. nr 65](#)). Pojedyncza fotografia rejestruje przedmiot tylko z jednego, wybranego przez fotografa, punktu obserwacyjnego. Jest to punkt widzenia obiektywu aparatu fotograficznego podczas wykonywania zdjęcia. Jakakolwiek zmiana kąta patrzenia na zdjęcie przez perceptora nie wzbogaci zawartości obrazu fotograficznego o nowe informacje wizualne, nie odsłoni nowych stron przedmiotu fotografowanego. Tymczasem holografia przełamuje tę granicę fotograficznych możliwości, rejestrując i odtwarzając przedmiot z różnych punktów obserwacyjnych. Daje to efekt jaki zachodzi przy obserwacji rzeczywistych przedmiotów np. przez prostokątną ramkę; ruch głową przez obserwatora powoduje przesunięcie się wszystkiego, na co patrzy – przedmioty drugiego i dalszych planów dotąd przysłonięte przez inne, bliższe przedmioty, zostają częściowo lub całkowicie odsłonięte, zaś przedmioty z pierwszego planu ukazują swoje nowe szczegóły i początkowo niewidoczne strony. Owa idea prostokątnej ramki określa również techniczne ograniczenia obrazu holograficznego w zakresie odtwarzania resp. rejestrowania trzeciego wymiaru przedmiotu (przy założeniu, iż obraz ów uzyskiwany jest z pojedynczego hologramu). Tak, jak w przypadku rzeczywistego przedmiotu, spojrzenie na przedmiot „od tyłu” wymaga wyjścia poza prostokątną ramkę, tak i w przypadku obrazu holograficznego jego „trójwymiarowa informacja” może docierać do perceptora w zakresie możliwych zmian punktu obserwacyjnego, ograniczonych rozmiarami owej ramki (tu: rozmiarami płytki hologramu)³²⁵ – (zob. [fot. nr 64](#) i [65](#)). Takie przestrzenne opisanie bryłowości rzutowanego przedmiotu stanowi kolejny warunek i cechę charakterystyczną dla odtwarzania trzeciego wymiaru w holografii³²⁶.

Trzecim charakterystycznym momentem właściwym dla holografii, będącym zarazem cechą holograficznej trójwymiarowości, jest możliwość dowolnego wyboru przez perceptora holograficznego obrazu ostrości widzenia dowolnego planu, resp. dowolnego przedmiotu leżącego w jakimkolwiek z tych planów. Fakt ten potwierdza pełne odwzorowanie rzeczywistości w holografii w tym aspekcie. Oto gdy w przypadku holograficznego obrazu (tak jak w przypadku oglądu rzeczywistości) perceptor może koncentrować swój wzrok na różnych obiektach (tzn. widzieć je ostro kosztem mniejszej ostrości przedmiotów znajdujących się poza obranym polem ostrego widzenia), w fotografii obraz jest widziany w zakresie ostrości narzuconej przez fotografa (nie ma bowiem w przypadku percepcji fotografii możliwości dowolnej zmiany ostrości widzenia poszczególnych przedmiotów, należących do zawartości jej świata przedstawionego i leżących w różnych planach jej obrazu) – jest to kolejny graniczny moment nieprzekraczalny przez fotografię w jednostkowym obrazie³²⁷.

zbyt „pełnego” wizualnego odtwarzania przedmiotu, nie zawiera w sobie koniecznego dla dzieła sztuki momentu abstrakcji.

³²⁵ Spotykane informacje o holograficznej rejestracji i odtwarzaniu przedmiotu ze wszystkich możliwych stron dotyczą – jak się wydaje – bardziej złożonych rozwiązań technicznych takiej projekcji (być może np. projekcji zsynchronizowanych obrazów z kilku hologramów danego przedmiotu). W związku z powyższym wspomniane ograniczenia holograficznego obrazu odnosimy – zgodnie z sugestią I. Asimova – wyłącznie do projekcji pojedynczego hologramu.

³²⁶ Tak dalece naśladowcze odtwarzanie obrazu rzeczywistości w holografii umożliwia także jej wtórna fotograficzna rejestracja. Oczywiście fotografia holograficznego obrazu ztraci jego – zgodnie ze specyfiką fotograficznej rejestracji – „trójwymiarową” informację o przedmiocie. Jednakże fotograf, podobnie jak przy fotografowaniu rzeczywistości, ma możliwość wyboru kąta widzenia przedmiotu, odległości od niego, dowolnego planu, ostrości itp. – słowem dysponuje zakresem informacji i jej wyboru w dużym stopniu zbliżonym i właściwym dla rzeczywistości.

³²⁷ Wymienione momenty charakterystyczne dla obrazu holograficznego nie występują w przypadku wspomnianych poprzednio „pośrednich” rodzajów fotografii, jak np. w fotografii stereoskopowej. Potwierdza to raz jeszcze, iż status ontyczny stereoskopowej fotografii (i jej podobnych) jest bardzo bliski statusowi ontycznemu fotografii w ogóle, nie zaś ontycznemu statusowi medium holograficznego.

Tak więc wyróżnione przez nas momenty istoty holograficznej rejestracji, czyli 1) przestrzenne „podłoże” odtwarzania obrazu holograficznego, 2) różnostronność percepcji obrazu holograficznego, 3) dowolność zmiany planów i jednocześnie ostrość widzenia obrazu holograficznego stanowią granice świadczące o nieredukowalności holografii do fotografii, a z drugiej strony określają nieprzekraczalne granice samej fotografii. Owe techniczne i percepcyjne różnice dzielące fotografię i holografię, nie określają wprawdzie eksplicite statusu ontycznego tej ostatniej, wyznaczają jednak intuicje istotne – jak się wydaje – dla ewentualnego przyszłego sprecyzowania na drodze analizy ejdetycznej statusu ontycznego fotografii jako fotografii. Na ile fakt rejestracji i projekcji „pełnej” informacji o przedmiocie nadaje holografii status medium różnego od fotografii albo – przeciwnie – nie przesądza o takim odrębnym ich statusie, jest możliwe do rozstrzygnięcia jedynie w świetle pozytywnych lub negatywnych wyników wspomnianej analizy ejdetycznej. Stawianie dalszych hipotez i założeń w tej kwestii nie wydaje się dla potrzeb przyszłej systematycznej analizy fotografii konieczne. Wskazane różnice pomiędzy fotografią z jednej strony a filmem i holografią z drugiej, mają jedynie uwydatnić tradycyjne pojmowanie tej pierwszej i zakreślić (czy ograniczyć) zakres momentów i intuicji określających jej istotę. Na ile wyznaczone granice dadzą się utrzymać, okaże się również możliwe do rozstrzygnięcia dopiero w świetle weryfikacji, opartej o wyniki ejdetycznej analizy lub innych rodzajów filozoficznej refleksji nad fotograficznym medium.

3. GŁÓWNE ASPEKTY FILOZOFICZNE DZIEŁA FOTOGRAFICZNEGO

3.0. Przegląd problematyki filozoficznej

TYPY RELACJI WIAŻĄCYCH FOTOGRAFIĘ Z RZECZYWIS-TOŚCIĄ

Analogia „lustrzanego odbicia”, przypisywana niekiedy dziełom fotograficznym³²⁸, ujawnia ważki problem relacji zachodzących pomiędzy fotografią a rzeczywistością (a pośrednio i innych, w jakie uwikłane jest dzieło fotograficzne). Celem niniejszego rozdziału jest ukazanie owych podstawowych relacji i ich filozoficznych konsekwencji, zarówno dla fotografii jako środka przekazu jak i dla fotografii jako środka wyrazu

(dzieła sztuki plastycznej). Nie chodzi przy tym o utrzymanie czy zakwestionowanie samego porównania – to bowiem jako jedno z możliwych, może być mniej czy bardziej trafne w odniesieniu do istoty medium fotograficznego i jako takie spełnia tu rolę jedynie roboczego określenia. Chodzi raczej o wykrycie i ogólne zanalizowanie faktycznych związków i funkcji semantycznych fotografii jako fotografii.

W intuicjach wyrażonych w tej kwestii na przestrzeni dziejów fotografii, podkreślano przede wszystkim takie momenty wskazujące na związki pomiędzy fotografią a rzeczywistością (resp. na „stosunek pomiędzy przedmiotem odtwarzającym a przedmiotem odtworzonym” – jak formułuje to Ossowski w odniesieniu do malarstwa), jak: realistyczność fotograficznego obrazu, obiektywność przedstawiania rzeczywistości w fotograficznym obrazie, charakter autentyczności fotografii oraz zdolność reprodukcyjności dzieła fotograficznego. Momenty powyższe stanowią podstawowy zestaw relacji zachodzących, w odniesieniu do funkcji fotografii jako środka przekazu – stąd ich zorientowanie na osi: rzeczywistość – fotograficzny obraz rzeczywistości.

W przypadku zaakcentowania tego aspektu dzieła fotograficznego, w którym ujawnia się ono jako środek plastycznego wyrazu, ukazać można z kolei relacje, jakie zachodzą pomiędzy podmiotem fotografującym a wytworem jego działania – obrazem fotograficznym. Ten typ relacji, zachodzących na osi podmiot (fotografujący) – przedmiot (zdjęcie fotograficzne), reprezentuje z kolei interpretacyjny (odautorski, kreacyjny) aspekt dzieła fotograficznego. Występować tu będą takie momenty, jak: od strony podmiotu twórczego – moment interpretacji, moment transformacji (deformacji) twórczej, moment wizji i przesłania moralnego; od strony zaś podmiotu percypującego – moment horyzontalnego poczucia realności, moment szoku czy zaskoczenia ekspresją dzieła (pawkowskie „uderzenie w dołek”), moment poruszenia moralnego itp. Nie będziemy się w niniejszej pracy zasadniczo zajmować tego rodzaju momentami. Poruszymy je jedynie wówczas, gdy stanowią one będą istotny punkt dla pełniejszego zrozumienia natury fotograficznego medium.

Wreszcie trzeci typ relacji, które można wyróżnić w dziele fotograficznym, to (omawiane już przy charakterystyce poszczególnych typów fotografii) relacje zachodzące niejako wewnątrz samego dzieła fotograficznego (głównie w odniesieniu do środków wyrazu poszczególnych typów fotografii oraz nadbudowujących się na nich momentach estetycznych). Relacje owe zostały już zasadniczo zarysowane przy okazji analiz typologicznych, w związku z czym

³²⁸ „Fotografia – pisał Edgar Morin – (tyle, że uboższa o kolor) jest czystym odbiciem, analogicznym do odbicia lustrzanego”. (E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 51). Zobacz również przypis nr 69.

pomijamy tu bliższe robocze analizy w tej kwestii. Wrócić do nich wypadnie w ramach ewentualnej właściwej analizy ejdetycznej.

ZAGADNIENIA FILOZOFICZNE PIERWSZEGO TYPU RELACJI W związku z pierwszym typem relacji nasuwają się konkretne zagadnienia filozoficzne. Pierwszorzędnym problemem ontycznym związanym z filozofią fotografii jest problem realności związku pomiędzy zdjęciem fotograficznym a rzeczywistością. W odróżnieniu od innych dziedzin sztuki, realistyczny charakter fotografii wynika z jej istoty. Zdjęcie fotograficzne bowiem – niezależnie od stopnia ingerencji twórczej fotografa – jest swoistym ekwiwalentem rzeczywistości, powstającym ze „styku” światłoczułej kliszy z rzeczywistością poprzez działanie światła odbitego od tej ostatniej (tj. od przedmiotów należących do fotografowanej rzeczywistości); jako takie – jak powie Kumor – zdjęcie „wywołuje u widza pewne reakcje bardzo zbliżone do tych, które wywołałaby u niego sama rzeczywistość”³²⁹.

Kolejnym zagadnieniem, łączącym się również z realnością fotografii, jest problem obiektywności fotografii. Wiąże się on głównie z innym – niż np. w malarstwie – charakterem udziału twórczego artysty w dziele fotograficznym. Podczas gdy w malarstwie twórca stanowi zawsze pośrednik subiektywny, nadający dziełu jego ostateczny kształt wizualny (czynnik odpodmiotowy), o tyle w fotografii decydującym dla tego kształtu jest czynnik odprzedmiotowy – niezależnie od stopnia ingerencji twórcy.

Innym, ściśle związanym z realnością i obiektywnością fotografii problemem, jest sprawa autentyczności (w jej dwojakim – jak się okaże – znaczeniu). Istotny tu moment naoczny, ściśle związany z ejdetyką fotografii, stanowi – jak się wydaje – swoisty wskaźnik realistyczności obrazu fotograficznego. Należy podjąć analizę tego wskaźnika w aspekcie faktyczności jego dania naocznościowego.

W odróżnieniu od powyższych, problem reprodukcyjności fotografii wykracza częściowo poza ściśle rozumianą dziedzinę zagadnień ontycznych, przechodząc także na teren społecznego oddziaływania dzieła fotograficznego. Gałą problematyka fotografii związana jest ściśle z jej uwarunkowaniami technicznymi. Reprodukcyjność jest tą cechą fotografii, która sprawia, iż zasadniczo każda kopia danej fotografii jest równoważna co do wartości z jej pierwszym egzemplarzem – posiadając tym samym status oryginału. W ścisłym związku z tym pozostaje właśnie ranga upowszechnienia dzieła fotograficznego i siła jego oddziaływania społecznego.

3.1. REALISTYCZNY CHARAKTER FOTOGRAFII

WSPÓŁCZESNE POSTAWY WOBEC NATURY FOTOGRAFICZNEJ REALISTYCZNOŚCI „Podczas gdy obraz malarski, nawet spełniając fotograficzne kryteria podobieństwa, nie jest niczym więcej niż opinią³³⁰ – pisze S. Sontag – fotografia nigdy nie może być mniej niż rejestracją promieniowania (fal świetlnych odbitych przez przedmioty) – materialnym

³²⁹ A. Kumor, *Telewizja. Teoria – percepcja – wychowanie*, Warszawa 1973, s. 109.

³³⁰ Owe metaforyczne określenie Sontag odnosi się – jak się wydaje – do genezy powstawania obrazu malarskiego: ten bowiem jest pewną wypadkową z jednej strony doznań artysty w percepcji rzeczywistego przedmiotu (oczywiście w pewnym typie twórczości) mającego być tematem obrazu malarskiego, z drugiej zaś strony pewnej jego wizji twórczej. W tym sensie obraz malarski stanowi faktycznie rodzaj opinii o rzeczywistości (a więc swoistego, wizualnie wyrażonego subiektywnego sądu o niej). W fotografii natomiast – niezależnie od subiektywnego nastawienia fotografa – jest odbiciem rzeczywistego obrazu przedmiotu, z racji istnienia obiektywnego pośrednika w jego przekazywaniu (promień świetlny) i rejestrowaniu (mechanizm aparatu fotograficznego i światłoczuły materiał).

szcątkiem przedmiotu, czego nigdy nie powiemy o dziele sztuki malarskiej”³³¹. To nieco poetyckie porównanie fotografii i malarstwa, sugeruje konieczność (i zasadność) postawienia w tym aspekcie przede wszystkim jednej istotnej tezy: różnica w stopniu realizmowości, jaka zachodzi pomiędzy obrazem fotograficznym a obrazem malarskim, nie polega zatem tylko na stopniu dokładności iluzorycznego odtwarzania rzeczywistości (choć również na tym), lecz przede wszystkim jest ona natury ontycznej. Jest to różnica tak istotna, iż w przypadku fotografii zachodzi nawet obawa (którą wyraża wielu współczesnych teoretyków fotografii), że „obrazy takie mogą uzurpować sobie pozycję należną rzeczywistości – ponieważ (...) zdjęcie to nie tylko obraz (jak dzieło malarskie), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna”³³².

Już te fakty świadczą o szczególnym statusie, jaki posiada fotografia we współczesnej kulturze i środkach wizualnego przekazu. Ale – jak twierdzą niektórzy – jest to status o wiele poważniejszy niż fotografia na to zasługuje. Wynika to z faktu, że – jak twierdzi R. Przybylski – „przypisuje się fotografii dziś jeszcze te właściwości, które wydawały się zaskakująco nowe w kontekście reguł kulturowych w momencie jej powstania. (...) Trudno o większe uproszczenie – stwierdza Przybylski dalej – przesadzone jest dziś bowiem myślenie o fotografii jako o magicznym sposobie przywoływania rzeczywistości i wyciągania na tej podstawie daleko idących konsekwencji natury ontologicznej, czy teoriiopoznawczej. (...) Za tą mistyfikacją, która związana jest z samym środkiem przekazu, podąża mitologizacja możliwości poznawczych fotografii. Otóż, z jednej strony podkreślić faktycznie trzeba, że fotografia rejestruje otaczającą rzeczywistość w sposób wyjątkowy i jej specyficzny, ale z drugiej – dzieli ograniczenia wszystkich innych mediów – jest jednostronna i zniekształca przez to obraz otoczenia”³³³.

Te i temu podobne obawy współczesnych „wypowiadane w trosce o to, że obrazkowy świat zastępuje świat rzeczywisty stanowią – jak pisze dalej Sontag – echo platońskiego lekceważenia obrazu (zaliczyć tu można także wypowiedź Feuerbacha [dodajmy: który stwierdza o swej epoce, że „woli ona obraz od rzeczy samej, kopię od oryginału, symbol od rzeczywistości, złudzenie od bytu” – E.F.]: coś jest prawdziwe, bo przypomina coś rzeczywistego, ale zarazem kłamliwe, bo to tylko przypomnienie”³³⁴. Obawy te legły u podstaw twórczości fotografów współczesnych, podejmujących problematykę omówionej powyżej fotografii semantycznej. W zakresie tej twórczości demitologizacja właściwości rejestracyjnych fotografii, jej możliwości komunikacyjnych, ujawnianie zakłóceń iluzoryczności, rozbijanie stereotypowych schematów percepcyjnych sfery wizualnej itp., miały na celu zdyskredytowanie wspomnianego statusu fotografii jako środka wizualnego przekazu, uniezależnienie i wyzwolenie współczesnego społeczeństwa, spod nieograniczonej władzy i dominacji fotografii w kulturze oraz przywrócenie właściwych proporcji jej wartościowania.

³³¹ S. Sontag, *Świat obrazów*, w: „Kino” 4 (184), 1981, s. 17.

³³² Tamże.

³³³ R.K. Przybylski, *Fotografia – przekaz mistyfikowany*, w: *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka”], Wrocław 1979, s. 50.

³³⁴ (S. Sontag, *Świat...*, s. 17; tamże również cytata z Feuerbacha). Podsumowując niejako obawy współczesnych o zniewolenie przez fotografię, Sontag stwierdza: „Ludzkość wegetuje niezmiennie w jaskini Platona, wciąż znajdując upodobanie, zgodnie z odwiecznym zwyczajem, w samych tylko przeblaskach prawdy. (...) Inwentarz zaczęto gromadzić w 1839 r. i od tego czasu wszystko chyba sfotografowano, a przynajmniej takie odnosimy wrażenie”. (S. Sontag, *W jaskini Platona*, w: „Odra” 7-8 (245-246), 1981, s. 36; powyższe dwa artykuły Sontag stanowią tłumaczenie odpowiednich rozdziałów jej książki pt. *On Photography*.)

PROBLEM
NATURY
I STRUKTURY
ONTYCZNEJ
REALISTYCZNOŚCI
ODWZOROWANIA
RZECZYWISTOŚCI

W kontekście wspomnianych postaw wobec fotografii istotnym jest postawienie problemu i rozważenie natury i struktury realistycznej odzworowania rzeczywistości³³⁵ w fotografii (a także, w dalszej części tego rozdziału, związanych z nią: obiektywności, autentyczności i reprodukcyjności fotografii). Okaże się wówczas, iż wprawdzie «ostry kontrast między obrazem („kopia”) a rzeczą przedstawioną („oryginałem”) (...) nie sprawdza się tak prosto w przypadku fotografii»³³⁶, to jednak z drugiej strony nie ma powodów i podstaw do wyrażania obaw o utożsamianiu statusu ontycznego fotografii i odnośnych fragmentów rzeczywistości oraz o wynikającym stąd (tzn. według założenia – niejako z istoty przekazu fotograficznego) zniewoleniu współczesnych społeczeństw po-przez obrazy fotograficzne³³⁷. Jeżeli nawet taka „tendencja” istnieje, ma ona raczej przyczyny psychiczno-społeczne percepcji fotografii i jako taka nie może sugerować niejako naturalnych, „uzurpatorskich” właściwości samego medium fotograficznego oraz obciążać występujących na terenie fotografii odpowiednich tendencji twórczych, podkreślających dokumentacyjny (a więc jakoś „prawdziwościowy”) charakter rejestracji fotograficznej. Jest bowiem oczywiste, że granice ontyczne samego medium fotograficznego są równocześnie granicami jego możliwości penetracyjnych i wiarygodności, jako środka wizualnego przekazu. Granice owe określi już znacznie analiza natury, struktury i podstaw typowej dla fotografii realistyczności (fotograficznego) odzworowania, niesprowadzalnego – jak się okaże – ani do realizmizmu typu malarskiego, ani do jej wzorca, jakim jest sama rzeczywistość.

³³⁵ Słowo „odzworowanie” wydaje się w przypadku fotografii bardziej trafnie wyrażające intuicje, związane z mechaniczną stroną fotograficznej rejestracji, aniżeli słowo „odtworzenie” (stosowane w odniesieniu np. do malarstwa realistycznego), które budzi intuicje o zasadniczym udziale twórczym artysty. Termin „odzworowanie” będziemy zatem używać dla zaakcentowania owej mechanicznej natury procesu fotografowania i zwrócenia nań szczególnej uwagi.

³³⁶ (S. Sontag, *Świat...*, s. 17). Sontag powołując się na Gombricha podaje, iż „im głębiej cofamy się w historię (...), tym mniej ostre jest rozróżnienie między obrazami a realnymi przedmiotami” (tamże). Świetnie ilustruje to zagadnienie bazinowski termin „kompleks mumii”, w pojęciu którego mieści się „praktyka balsamowania”, jako psychologiczna geneza wszelkich sztuk plastycznych. W odniesieniu do fotografii Bazin w tym kontekście stwierdza, iż „fotografia nie tworzy, jak sztuka, wieczności; balsamuje tylko czas, ratując go przed samozniszczeniem” – jako taka więc nie ma funkcji magicznych i nie reprezentuje ontologicznej identyczności z fotografowaną rzeczywistością. (Por.: A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963, s. 9-17).

³³⁷ Chodzi tu o zniewolenie w postaci zastąpienia percepcji samej rzeczywistości percepcją mnogości zastępczych i przypadkowych jej obrazów fotograficznych. Powoduje to swoiste „znieczulenie percepcyjne” w oglądzie tak przedstawionej (w sposób pośredni) rzeczywistości, które to „znieczulenie” przenoszone jest później na naturalny ogląd rzeczywistości i sprawia, iż niejako odruchowo percypujemy ją na zasadach percepcji fotograficznej. Owe „znieczulenie percepcyjne”, odnoszone początkowo do fotograficznego obrazu, sprawia w konsekwencji, że z jednej strony (w odniesieniu do rzeczywistości) nie przeżywamy często („opatrzeni” niejako z tematem w dziesiątkach fotograficznych obrazów) owego pozytywnego moralnego szoku, jaki stopień określonej wrażliwości zakłada w reakcji na zetknięcie się z dramatycznym zdarzeniem (nie przeżywamy owego szoku przynajmniej w takim stopniu, w jakim towarzyszy on bezpośredniemu przeżyciu takiego zdarzenia w otaczającym nas świecie realnym), z drugiej natomiast strony (niejako na stył fotografii i rzeczywistości), ze względu na naturę samego przekazu fotograficznego, darzymy ją – jak zaznaczyliśmy to już kiedyś – bezkrytycznym zaufaniem, ulegając często manipulacjom propagandowym, jakie mogą być dokonywane w procesie fotograficznego przekazu. (Jest to jednak zawsze uwarunkowane brakiem świadomości właściwego dystansu perceptora wobec sugestii obrazów fotograficznych, a nie wynika ze swego rodzaju „demonicznej siły” propagandowej, tkwiącej w naturze fotografii). Zaznaczmy, iż tak rozumiane zniewolenie nie dotyczy tu pawłowskiego pojęcia „intymności” („Die Intimität”), przypisywanego naturze fotografii oraz nie dotyczy także analogicznej do tego pojęcia wypowiedzi Balsaca na temat fotografii. (Do obydwu wrócimy w dalszej części pracy.)

FOTOGRAFICZNA
REALISTYCZNOŚĆ
DOKUMENTARNA

W przypadku fotografii wydaje się właściwym powołać jak gdyby odrębną postać realizm – a mianowicie specyficzną dla tego medium realizm dokumentarny³³⁸. Jest to w zasadzie główna, odróżniająca fotografię postać realizm. („Jeśli realizm jest terminem dla obrazu malarzkiego, który precyzyjnie udaje pewien realny obiekt, to fotografię trzeba od niego odróżnić jako formę samej rzeczywistości” – stwierdza Maya Deren³³⁹). Realizm treści (resp. realizm treści – według Ossowskiego) bowiem, stanowiąca wyznacznik malarstwa realizm, w fotografii spełniana jest przeważnie w większości wypadków, wynikając immanentnie niejako z istoty samego procesu fotograficznego³⁴⁰. W procesie fotografowania to tylko może być przecież utrwalone na fotografii, co wystąpiło przed obiektywem aparatu fotograficznego jako pewna uchwytna treść, zorganizowana materialność. Jest to warunek konieczny i niepodważalny w przypadku fotografii (i to w każdym jej rodzaju, niezależnie od tego, czy wykorzystuje ona w rejestracji rzeczywistości promieniowanie widzialne czy niewidzialne)³⁴¹. Tak oto fotograficzna realizm dokumentarna – wynikając z reprodukcyjnej prezentacji przedmiotu przedstawionego na zdjęciu – świadczy nieodparcie, że określone zdarzenie ukazane na zdjęciu musiało zaistnieć³⁴². „Fotografia korzysta z tego – stwierdza Bazin – że rzeczywistość przedmiotu przenosi na jego reprodukcję”³⁴³. Stąd – jak pisze dalej – najwierniejszy rysunek (mimo praktycznie nieraz większej informacyjności o modelu, niż tegoż fotograficzny obraz) „nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej rzeczywistość”³⁴⁴.

³³⁸ Pierwsze dwie koncepcje realizm – według Ossowskiego – dotyczą w zasadzie malarstwa; realizm treści przypisywany jest dziełom sztuki ze względu na stosunek przedmiotu przedstawionego do obiektywnej rzeczywistości, tzn. dotyczy tego, co jest w nich przedstawione (w tym sensie „dzieło jest realia styczne, ponieważ to, co w nim jest przedstawione zgadza się z rzeczywistością”); natomiast realizm wykonania jest tym realizmem, który przypisywany jest dziełu sztuki ze względu na stosunek dzieła do przedmiotu przedstawionego, tzn. dotyczy tego, jak jest przedstawione (w tym sensie „dzieło jest realizm, ponieważ daje pod pewnym względem taki efekt, jak gdyby przedmioty przedstawione były dla nas bezpośrednio daną rzeczywistością”). (Por., zob.: St. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958³, s. 107n.). W odniesieniu do fotografii można by tu zaadaptować ewentualnie Ossowskiego termin „iluzjonizm”, określający „ten rodzaj realizm wykonania, który stara się do złudzenia naśladować wygląd rzeczywistości” (tamże, s. 116). Jednakże w przypadku fotografii należałoby go uznać – według terminologii Ossowskiego – za rodzaj realizm treści, bowiem realizm wykonania redukuje się tu faktycznie do realizm treści (jako stosunku przedmiotu przedstawionego do obiektywnej rzeczywistości). Realizm wykonania bowiem – niezależnie od stosowanych technik fotograficznej rejestracji – zachowuje stały, ontyczny związek z wyglądem rzeczywistości. Ponadto intuicje znaczeniowe terminu „iluzjonizm” zbyt zazębiają się ze znaczeniem terminu „autentyczność”, który chcemy zarezerwować do zagadnień podejmowanych pod tym hasłem w filozofii fotografii. (Zauważmy na marginesie, że termin „realizm” w ujęciu Ossowskiego odnosi się do określonej własności dzieła sztuki – zachowujemy go tu wprawdzie zgodnie z jego sformułowaniem przez Ossowskiego, chociaż właściwiej należałoby używać tu na jego miejsce terminu „realizm”.)

³³⁹ M. Deren, *Cinematography: The Creative Use of Reality. The Visual Arts Today*, Middletown – Connecticut 1960, s. 159. (Cytuję za: A. Helman, *Sztuka i rzeczywistość*, w: *Sztuka – Technika – Film*, Warszawa 1970, s. 139).

³⁴⁰ Odnosi się to oczywiście do każdej prostej fotografii; inna sytuacja – jak się wydaje – zachodzi w przypadku niektórych metafotografii (szczególnie dotyczy to wszelkiego rodzaju fotomontaży). Fotografie takie bowiem, spełniając w autonomicznych swych częściach warunek realizm (realizm treści) (resp. realizm wykonania, odwzorowania), nie spełniają tego warunku w perspektywie sensu całości obrazu (ma to miejsce np. w fotografii surrealistycznej). Zachodzi tu najbliższa analogia z dziełami plastycznymi w rodzaju collage’u.

³⁴¹ W przypadku malarstwa ów postulat w odniesieniu do treści nie musi być spełniony, ponieważ można malować coś realizm, co jest jedynie wytworem wyobraźni. Obraz taki będzie wówczas zachowywał jedynie realizm (realizm treści) wykonania, a nie będzie posiadał realizm (realizm treści) treści.

³⁴² Oczywiście w przypadku np. fotomontażu ów charakter realizm dokumentalnej nie jest spełniony przez całość, ale jedynie przez poszczególne części takiej metafotografii.

³⁴³ A. Bazin, *Ontologia...*, s. 15.

³⁴⁴ Tamże.

WŁAŚCIWOŚCI FOTOGRAFICZNEJ REALISTYCZNOŚCI: Naturę fotograficznej realistyczności spróbujemy wyrazić poprzez opis zasadniczych ograniczeń rejestracyjnych („zawężonych możliwości poznawczych”) fotografii w porównaniu z wzorcowymi dla niej kategoriami rzeczywistości³⁴⁵.

...REDUKCJA TRÓJWYMIAROWEJ RZECZYWISTOŚCI W DWUWYMIAROWY OBRAZ Pierwszą charakterystyczną właściwością fotografii (w aspekcie jej specyficznej realistyczności) jest fakt, iż odwzorowuje ona izomorficznie rzeczywistość trójwymiarową w jej (rzeczywistości) obraz dwuwymiarowy, płaski. „Ograniczenie” to (swoista deformacja) wyznacza z jednej strony pierwszą cechę fotograficznej realistyczności: jest ona uboższa o trzeci wymiar³⁴⁶, a w związku z tym zniekształca rzeczywistość o – tak właściwe dla naturalnego jej przeżywania – poczucie głębi i plastyki przestrzennej. Redukcja głębi (resp. trójwymiarowości) ma swoje konsekwencje w strukturze obrazu. Wyraża się to – według Arnheima – np. w „silniejszym zaakcentowaniu pokrywania się perspektywicznego” (tj. spłaszczenia perspektyw i odległości między przedmiotami przedstawionymi) czy „zanikaniu (...) zjawiska znanego w psychologii jako stałość wielkości i kształtu”. Przejawia się to w zachwianiu proporcji wielkości pomiędzy przedmiotami umieszczonymi w obrazie w różnych planach oraz w przerysowaniach kształtu przedmiotów rozciągających się „w głąb obrazu”. W takim odwzorowaniu kształtów fotografia jest zgodna z naturalnymi prawami optyki i dowodzi swej obiektywności odwzorowania rzeczywistości – jest bowiem wolna od uwarunkowań psychofizycznych jakim podlega człowiek podczas spostrzegania rzeczywistości. Z drugiej jednak strony owe „ograniczenia” fotografii stanowią pozytywny element swoistej abstrakcji obrazu fotograficznego: przy zachowaniu bowiem złudzenia trójwymiarowości (przez nałożenie się i wzmocnienie efektu kombinacji różnego rodzaju perspektyw przestrzennych w dwuwymiarowym obrazie), fotografia redukuje przestrzenną plastykę przedmiotów na rzecz wyakcentowania treści obrazu.

...TRANSFORMACJA NATURALNYCH WYGLĄDÓW RZECZYWISTOŚCI FOTOGRAFOWANEJ Kolejna specyficzna właściwość fotografii – t r a n s f o r m a c j a naturalnych wyglądnw rzeczywistości – wyraża się w stopniowalnym czarno-białym (walorowym) odzwierciedlaniu barwnych wyglądnw rzeczywistości. (W przypadku fotografii barwnej owa transformacja wyraża się odpowiednio w stosowaniu określonego kodu barwnego, przekładającego naturalne barwy rzeczywistości na odpowiednią gamę, mniej czy bardziej zbliżonych do naturalnych, barw sztucznych). Zarówno w jednym jak i drugim przypadku zachodzi swoista redukcja odpowiednich kategorii rzeczywistości, różna co do natury i konsekwencji ontyczno-estetycznych owych transformacji. Gdy bowiem fotografia barwna – w założeniu – miała realizować ideał pełnego odwzorowania rzeczywistości (która jest przecież kolorowa), fotografia czarno-biała jest – jak mówi Pawek – formą abstrakcji, która pozwala odsłaniać łatwiej treść zdjęcia i wzmacniać jego komunikatywność³⁴⁷.

³⁴⁵ Owe ograniczenia fotografii nie muszą stanowić przy tym o jej słabości, ale – jak się okaże – są one niekiedy jej właściwą siłą poznawczą, uzyskiwaną na drodze fotograficznej reprodukcji świata rzeczywistego.

³⁴⁶ Stwierdzenie to odnosi się oczywiście do braku trzeciego wymiaru w sensie ścisłym. Nie zaprzecza to faktowi istnienia iluzji trzeciego wymiaru w fotograficznym obrazie, tak, że wskutek tego – jak powie Arnheim – „wrażenie filmowe [resp. fotograficzne] nie jest absolutnie dwuwymiarowe, ani absolutnie trójwymiarowe, jest czymś pośrednim” (R. Arnheim, *Film jako sztuka*, Warszawa 1961, s. 14).

³⁴⁷ „Zdjęcie czarno-białe jest formą abstrakcji. Abstrakcja zaś jest warunkiem pewnej czytelności, która daje zdjęciu możliwość wyrazu. Fotografię barwną propagowano za pomocą argumentu, iż należy w pełni odzwierciedlać rzeczywistość, ta zaś jest kolorowa. Był to argument fałszywy. Abstrakcja nie sprzeniewierza się rzeczywistości, lecz koncentruje nasze spojrzenie na tym, co istotne”. (J. Olek, *Nieskończoność...*, s. 9). Poprzez „abstrakcyjność” zdjęcia (czarno-białego) Pawek rozumie tu – jak się wydaje – wszelkie te momenty, w których wyraża się redukcja naturalnych wyglądnw rzeczywistości do jej fotograficznego obrazu, a więc np.: nieograniczonej w swej ciągłości rzeczywistości – do jej wybranego pod pewnym kątem widzenia skadrowanego obrazowego fragmentu, trójwymiarowości – do jej złudzenia (rzutów przestrzennych przedmiotów na dwuwymiarową

Realistyczność fotograficznego obrazu zatem – paradoksalnie – także w tym drugim przypadku zyskuje na wyrazistości i autentyzmie. Przejawia się to choćby w fakcie, iż wyraźnie nie odczuwamy w percepcji czarno-białej fotografii braku wielobarwności albo „odczytujemy” ją (ową wielobarwność) podświadomie w subtelnych odpowiednikach walorowych wyglądom rzeczywistości utrwalonych w fotografii.

...SKADROWANIE
RZECZYWISTOŚCI
W OBRAZIE

Kolejną istotną właściwością fotograficznej realistyczności jest – jak określa to Przybylski – „wprowadzenie waloryzacji”³⁴⁸ przedstawionego świata poprzez zamknięcie go ramami kadru. (...) Owe ramy, mimo że bywają często tylko zwykłym technicznym ograniczeniem, pełnią w gruncie rzeczy w kontekście funkcjonujących reguł kulturowych (kodów wizualnych) rolę kompozycyjną, w rozumieniu B. Uspieńskiego, nawet wtedy, gdy nie jest to zamierzone przez realizatora. Wyznaczają też w konsekwencji określony nadawczy i odbiorczy (zakodowany w fotograficznym przekazie) punkt widzenia³⁴⁹. Kadr, spełniając rolę fotograficznego „okna na świat” (swoistej ramy obrazu), eksponuje fotografowany przedmiot przez obrazowe wyodrębnienie (wyizolowanie) go z kontekstu otaczającej rzeczywistości i skupienie uwagi widza na, jego – jak to powie Pawek – faktyczności, przejawiającej się w fotograficznym obrazie. Faktyczność ta jednak nie odsłania się w pełni – w całym swoim bogactwie zawartości rzeczywistego przedmiotu – w wielorakich, potencjalnie możliwych do oglądu płaszczyznach. Przedmiot ów bowiem ukazany jest z pewnego, ściśle określonego (uprzednim układem aparatu fotograficznego w momencie wykonywania zdjęcia) punktu (resp. kąta) widzenia (świadomie czy przypadkowo wybranego przez fotografa). W owym kącie widzenia zawarta jest także oczywista redukcja rzeczywistości wielowymiarowej. Przedmiot trójwymiarowy nie może być przecież ukazany w pojedynczej, fotografii w całej jego rzeczywistej złożoności, plastyce jego trójwymiarowości itd. – jest jedynie niejako zaprezentowany i reprezentowany jednym ze swoich wyglądom. Punkt widzenia wyrażony w kadrze jest zatem określoną interpretacją rzeczywistości, ukazaną na drodze jej (rzeczywistości) redukcji.

Inny aspekt, związany z pojęciem kadru, dotyczy prezentacji przedmiotu w określonym planie. Fotografia pod tym względem ma bogate możliwości. Operując bardziej ogólnym jak i „bardziej szczegółowym planem fotoujęcia (właśnie dzięki kadrowaniu i fotograficznym powiększaniu przedmiotu), fotograf może – zależnie od decyzji twórczej – ukazać ów przedmiot zarówno w kontekście jego otoczenia, w relacjach z innymi przedmiotami, jak i skupić uwagę widza na jego bardziej szczegółowym fragmencie, powiększonym do dużych rozmiarów odbitki. Owe zmienne perspektywy fotograficznej rejestracji wyznaczają również określony stopień dystansu wobec przedmiotu, a co za tym idzie, stopniowalne poczucie realistyczności

płaszczyznę zdjęcia), naturalnej wielkości przedmiotów – do ich zazwyczaj pomniejszonego obrazu, ruchomych przejawów rzeczywistości – do momentalnego zatrzymanego w ruchu ujęcia; także te momenty, które stanowią np. techniczne możliwości fotografii (techniki fotograficznej) przekształcania w pożądanym zakresie obrazu rzeczywistości – a więc zmienność planów ostrości obrazu, zmienność stopnia jego miękkości, odwzorowania perspektywy naturalnego obrazu rzeczywistego przedmiotu w jego obraz fotograficzny, zmienność przenoszenia kontrastu rzeczywistych wyglądom na fotograficzny obraz itp. Redukcja barw rzeczywistości do ich czarno-białych odpowiedników walorowych stanowi tu (u Pawka) wybraną, szczególnie wyrazistą kategorię abstrakcyjności charakteryzującą fotografię; nie zubaża to – wbrew pozorom – fotograficznego obrazu, ale wydobywa i podkreśla treściową zawartość fotografii, jej ideę przewodnią (którą barwa zdaje się przysłaniać poprzez swoją natarczywość w przyciąganiu uwagi perceptora).

³⁴⁸ Termin „waloryzacja” – jak się wydaje w kontekście wypowiedzi Przybylskiego – nie jest pochodnym technicznego terminu, używanego w tej pracy na określenie czarno-białego odpowiednika tonu barwnego (chodzi o termin „walor”), ale użyty jest tu w znaczeniu „wartościowania”.

³⁴⁹ (R.K. Przybylski, *Fotografia...*, s. 51). „To powoduje – stwierdza w konkluzji Przybylski – że ów eksponowany, maksymalny obiektywizm fotografii jest względny i że przynależą jej wszystkie właściwości „tekstu” kulturowego w znaczeniu jakie przypisuje temu pojęciu J. Lotman. Nie przedstawia więc fotografia bardziej obiektywnego obrazu świata, aniżeli inne środki przekazywania informacji, należałoby zatem zrezygnować przy jej opisie z wartościowania mediów, na zasadzie lepszy-gorszy, a mówić o specyfice i inności” (tamże).

fotograficznego obrazu. Z jednej strony kadr ukazujący plan tak ogólny, iż zacierają się szczegóły przedstawionego wycinka rzeczywistości, wyznacza swoisty dystans oddalenia. Przedmioty w nim zawarte ukazane są zazwyczaj w swej konturowości, ogólności, relacjach zewnętrznych z innymi przedmiotami otoczenia – stąd ich, niejako zdystansowany odległością, ogólnikowy charakter realności. Natomiast plan szczegółowy przybliży przedmiot na dystans tak bliski, iż odsłania jego fakturowość, a nawet niedostrzegalne w normalnej percepcji szczegóły jego powierzchni. (Pawek mówi tu o swoistym łamaniu intymności przedmiotu w fotograficznej rejestracji). Realistyczność tak ukazanych (z bliska) przedmiotów jawi się niejako „namacalnie” i wyraziście naocznościowo dana, przystająca, niemalże bezpośrednio do wyglądom rzeczywistości jawiących się na drodze bezpośredniego doświadczenia z autopsji.

Ale istnieje tu (jak zresztą i w przypadku planu ogólnego) pewna płynna granica rozpoznawalności przedmiotu, określająca wobec każdego z nich wymagany przedział dystansu (odległości), warunkujący jego percepcję. Przekroczenie tej granicy w planie szczegółowym (np. w fotografii „abstrakcyjnej”) powoduje, iż realność przedmiotu przestaje być odczytywana wyraziście i niejako bezwiednie. Utrata bowiem kontekstu otoczenia tego przedmiotu (czy jego składowych części, otaczających fotografowany wycinek), powoduje zatarcie się jego czytelności (rozpoznawalności), a w związku z tym braku podstaw do zaliczenia go w zakres przedmiotów należących do rzeczywistości. Pojęcie kadru ma tu zatem niejako dwojakie znaczenie. Z jednej strony utożsamia się z ową „ramką” wyodrębniającą z rzeczywistości sfotografowany jej wycinek, z drugiej zaś dotyczy stopnia świadomego i celowego pomniejszenia czy powiększenia danego przedmiotu (tj. określonego wycinka negatywu) w fotograficznym obrazie, poddyktowanych względami technicznymi, kompozycyjnymi czy treściowymi, i połączonych z pominięciem (wylimitowaniem) zbędnych fragmentów negatywu³⁵⁰.

Specyfika fotograficznej realistyczności przejawia się również w oczywistym braku jakiegokolwiek (w odróżnieniu od filmu) ciągłości czasowo-przestrzennej, tak właściwej dla przebiegu zjawisk rozgrywających się w rzeczywistości. Odnośnie fotografii można to określić bazinowskim sformułowaniem „balsamowanie czasu” albo pawkowskim „cięciem przez czas”. Terminy te określają, intuicje związane z naturą fotograficznego obrazu; z jednej strony sugerują jego nieruchomość, wynikającą z natury i tożsamości fotograficznej odbitki³⁵¹, z drugiej zaś strony podkreślają zawarte (w większości fotografii) „statyczne ślady” ruchu przedmiotów, dynamiczności, migawkowych kulminacyjnych sekwencji przebiegu zdarzeń itp. „Fotografia, podobnie jak scena w teatrze – pisze Arnheim – przedstawia określone miejsce i określony czas (chwilę), ale nie wyraża ich, jak to się dzieje na scenie [resp. w rzeczywistości naturalnej – E.F.] przy pomocy rzeczywistej przestrzeni i rzeczywistego upływu czasu”³⁵². Fotografia jednak ze swego pozornego ograniczenia (w porównaniu, z teatrem czy filmem³⁵³) uczyniła niedościgną zaletę. Jest to szczególnie widoczne w tzw., fotografii

³⁵⁰ Trzecie, bardziej techniczne znaczenie dotyczy np. laboratoryjnych czynności „kadrowania”, tj. świadomego i celowego wybierania (wyodrębniania) z całości fotograficznego ujęcia właściwego (ze względu na kompozycję, względy techniczne czy treść) wycinka obrazu, przy kopiowaniu go na pozytywową odbitkę. (Por.: H. La-toś, *1000 słów...*, s. 158)

³⁵¹ Fotograficzna odbitka może ulegać wpływowi czasu, np. żółknąć, deformować się, tracić wyrazistość i czytelność obrazu itp. Nie oznacza to jednak naruszenia „nieruchomości” samego obrazu w niej przedstawionego. Dlatego – jak pisze Arnheim – „można fotografii pokazywać dowolnie długo lub dowolnie krótko i można je oglądać obok siebie nawet, jeśli przedstawiają wydarzenia, które miały miejsce w najzupełniej różnym czasie” (R. Arnheim, *Film...*, s. 24).

³⁵² „(...) Powierzchnia fotografii oznacza przestrzeń objętą obrazem. Jest to tak dalece abstrakcyjne, że powierzchnia obrazu w żadnej mierze nie jest w stanie dać złudzenia prawdziwej przestrzeni”. (R. Arnheim, *Film...*, s. 23).

³⁵³ W tym kontekście film (jako jakościowo specyficzna „uruchomiona fotografia”) wykazuje znaczne możliwości rejestracji przebiegu zdarzeń w ich ciągłości czasowo-przestrzennej. Film posiada bowiem zdolność

migawkowej, rejestrującej w ułamku sekundy określoną, fazę przebiegu dynamicznych zdarzeń. Ta zdolność fotografii pozwoliła uczynić z niej nieżyty kle sugestywny środek wizualnej dokumentacji. Co więcej, zaskakujące (niemal „surrealistyczne”) relacje wewnętrzne utrwalo-nych (w tego rodzaju fotografiach) faz ruchu (np. „zawieszony w powietrzu” skaczący sportowiec, „znieruchomiały” galopujący koń, utrwalona podczas burzy droga błyskawicy), nie tylko nie sprawiają dysonansu wobec wyników doświadczenia percepcji tego rodzaju zdarzeń przebiegających w rzeczywistości, ale w z m a c n i a j ą realistyczność tego rodzaju zdjęć, podkreślają ich autentyczność i sugestywnie uwydatniają i potęgują ich dokumentarny charakter³⁵⁴. Nie są one jednak oczywiście w stanie dorównać w tym względzie sile wyrazu filmowego czy telewizyjnego, te bowiem „operują strukturami czasoprzestrzennymi podbudowującymi mocno poczucie autentyzmu”³⁵⁵.

...JEDNOSTRONNY
OGLĄD
PRZEDMIOTU
W
FOTOGRAFICZNYM
OBRAZIE

Wreszcie realistyczność fotograficznego obrazu ustępuje wobec rzeczywistości w fakcie jednostronnego oglądu przedmiotu w fotografii. Sfotografowany przedmiot nie jest bowiem w stanie dostarczyć więcej informacji, niż jest zawartych w jego obrazie. Przedmiot rzeczywisty natomiast jawi się jako „otwarty” na jego wszechstronną percepcję z różnych stron i aspektów. Wprawdzie „dokonując fotograficznego oglądu – pisze Przybylski – można sporządzić bogatą dokumentację rozmaitych punktów widzenia. Jednocześnie wszakże ilościowo wzbogacona informacja nie pociąga za sobą wcale jakościowego rozpoznania. Gdyby posłużyć się językiem fenomenologii, powiedzieć by można, iż fotografia dokonuje rejestracji rozmaitych oglądów danego przedmiotu, lecz przed podmiotem pozostaje nadal zadanie najtrudniejsze – redukcja ej-detyczna”³⁵⁶. Problem ów można by określić jako j e d n o s t r o n n o ś ć ujęcia fotograficznego obrazu przy potencjalnym bogactwie wyglądown określonego rzeczywistego przedmiotu.

Jest niewątpliwe, iż realność przedmiotu ujawnia się w sposób szczególny i spotęgowany przy wszechstronnym bezpośrednim oglądzie jego wyglądown. Jest to nieraz warunek rozpoznania przedmiotu: zbyt uboga informacja bowiem – jak w przypadku jednostronnego ujęcia fotograficznego – zmniejsza czytelność i rozpoznawalność tego przedmiotu (resp. jego realistyczność). Gdy zaś owe ujęcie przedmiotu jest wykonane z nietypowego kąta widzenia, w dość dużym zbliżeniu i powiększeniu, w wyizolowaniu z kontekstu itp., przedstawiony w nim przedmiot może okazać się bardzo trudny do rozpoznania. Jest to swego rodzaju dubeltowy charakter realistyczności fotograficznej: gdy jeden aspekt owej realistyczności dotyczy przystawalności wyglądown ukazanych w obrazie (w ich identyfikacji) do rzeczywistości, to inny aspekt tejże realistyczności wyraża się w czytelności przedstawienia rzeczywistego przedmiotu w jego fotograficznym obrazie (przy zachowaniu pierwszego aspektu realistyczności – w tym, wskazanym wyżej, wypadku nie wystarczającym do rozpoznania przedmiotu). (W przypadku fotografii nie

utrwalania przebiegu ruchu w jego ciągłości (w pewnym przedziale czasowym) oraz dysponuje wieloma wypracowanymi frazami montażowymi w zakresie rejestracji ruchu (resp. wpływu czasu), pozwalającymi na stosowanie różnych zestawień następstwa czasu, przeskoków czasowych, „żonglerki” czasem itp.

³⁵⁴ Zgoła odmienny status – w tym kontekście – wydają się mieć metafotografie (szczególnie zaś fotomontaże surrealistyczne). Fotografie takie bowiem – w swej całościowości – nie mają pierwowzoru w świecie realnym, mają jednak pierwowzory poszczególnych części składowych fotomontażu. Zachodzi tu zatem szczególny rodzaj realistyczności, wyjaśnialny – jak sądzimy – jedynie pojęciem metafotografii. Realistyczność tego rodzaju fotografii powinna być zatem w głównej mierze konfrontowana z wyglądown przedmiotów należących do rzeczywistości, a których obrazy są zawarte w fotografiach składowych fotomontażu. Dopiero wtórnie te metaobrazy (w tym co przedstawiają całościowo) można konfrontować z rzeczywistością i ustalać pomiędzy nimi semantyczne i logiczne relacje.

³⁵⁵ A. Kumor, *Telewizja...*, s. 138.

³⁵⁶ R.K. Przybylski, *Fotografia...*, s. 51.

zachodzi bowiem takie quasi-realistyczne przedstawianie rzeczywistości, jak ma to miejsce np. w malarstwie poruszającym motywy alegoryczne, mitologiczne czy – jak w malarstwie Boscha – wizyjne, wyobrazeniowe /jak ma to miejsce np. w jego obrazie pt. „Kuszenie św. Antoniego”/. Inaczej jest jednak w fotomontażu i fotografii surrealistycznej: wprawdzie elementy składowe, wykorzystywane w budowie takiego obrazu, mają jak najbardziej oczywistą proveniencję fotograficznej realistyczności, to jednak taki obraz fotograficzny – wzięty w swej ogólności i całościowości – nie wykazuje takiej /i logicznej/ przystawalności do rzeczywistości. Zestawienie poszczególnych elementów w niektórych fotomontażach nieodparcie sugeruje ich nierzeczywisty, surrealistyczny czy sztuczny układ: świadczy o tym bowiem naocznościowe doświadczenie rzeczywistości.)

PODSUMOWANIE Podsumowując powyższe analizy należy stwierdzić, iż realistycz-
 ANALIZY ność fotograficznego obrazu nie utożsamia się – jakby się wydawało
 NATURY na pierwszy rzut oka – z tym, co można by określić jako „realistycz-
 FOTOGRAFICZNEJ ność samej rzeczywistości”. Wynika to – jak się w powyższych ana-
 REALISTYCZNOŚCI lizach okazało – z faktu, iż „fotografia nie reprodukuje po prostu rze-
 czywistości, ale ją przetwarza”³⁵⁷. Istnieją bowiem mniej czy bardziej wyraźne różnice
 pomiędzy stopniem realistyczności odwzorowania rzeczywistości przez fotografię (czy
 np. lustrzane odwzorowanie) a samą rzeczywistością. (Nie określa bowiem w pełni tych
 relacji również robocze porównanie fotografii do lustrzanego odbicia, wspomniane na po-
 czątku tego rozdziału). «Choć w pewnym sensie – stwierdza w innym miejscu Sontag –
 aparat fotograficzny istotnie „chwytą” rzeczywistość, a nie po prostu ją interpretuje, ogólnie
 rzecz biorąc, fotografie są także – podobnie jak malowidła i rysunki – interpretacjami
 świata»³⁵⁸.

Stwierdzić przy tym należy wyraźnie, że powyższe cechy, poprzez które charakteryzowaliśmy realistyczność fotograficzną, są tylko naocznościowo danymi przejawami tej realistyczności. Aby w pełni ukazać istotę realistyczności fotograficznej, należy wyjść poza dane naocznościowe fotografii i odwołać się do uwarunkowań ontycznych tego medium. Istotny związek głównego i pierwszorzędowego pośrednika (jakim w procesie fotografowania jest aparat fotograficzny) z rzeczywistością, pozwala stwierdzić, iż każda fotografia jest fotografią realistyczną. Twórca-fotograf, posiadający nawet najbardziej ekstrawagancką wizję rzeczywistości, jest ściśle związany w swych poczynaniach twórczych z aparatem fotograficznym (lub – w przypadku fotografii tworzonych bez pośrednictwa aparatu – z procesem fotochemicznym), który tylko wtedy jest narzędziem tego działania, gdy posiada istotny związek z rzeczywistością fotografowaną. Dlatego nie istnieje fotografia czysto kreacyjna. Istnieje natomiast malarstwo czysto kreacyjne, albowiem głównym i pierwszorzędnym pośrednikiem w tym medium jest wyobraźnia twórcza artysty.

A zatem – co wielokrotnie już w poprzednich analizach podkreślaliśmy – tak w przypadku merytorycznego związku tych analiz z określeniem technicznych uwarunkowań fotografii, jak też w ostatecznej interpretacji fotograficznej realistyczności, muszą zostać uwzględnione związki ontyczne wiążące nierozzerwalnie elementy techniczne fotografii z rzeczywistością. (Zakłada to konieczność przeprowadzenia określonej systematycznej analizy owych związków, którą niniejsza praca stara się częściowo zapoczątkować i ogólnie zakreślić, poprzedzając je przyczynkowymi analizami i ustaleniami w tej kwestii.)

³⁵⁷ S. Sontag, *On Photography*, Harmondsworth 1979, s. 174.

³⁵⁸ S. Sontag, *O fotografii*, w: „Odra” 7-8, 1981, s. 37.

3.2. OBIEKTYWNOŚĆ JAKO ELEMENT KONSTYTUTYWNY FOTOGRAFII

GENETYCZNY I PERCEPCYJNY SENS POJĘCIA FOTOGRAFICZNEJ OBIEKTYWNOŚCI Innym aspektem ukazującym realność fotografii od strony przedmiotowej jest jej obiektywność. „Jako realność – pisze Maya Deren – obraz fotograficzny konfrontuje nas z niewinną arogancją obiektywnego faktu, faktu który istnieje jako byt niezależny, obojętny na naszą reakcję. I my możemy z kolei oglądać go z obojętnością i bezstronnością, jakich nie mamy wobec stworzonych przez człowieka obrazów innych sztuk”³⁵⁹.

Bowiem «oryginalność fotografii – stwierdza Bazin – w stosunku do malarstwa polega (...) w swej istocie na obiektywizmie. Nic więc dziwnego, że zespół soczewek, który stanowi „oko fotograficzne”, zastępujące oko człowieka, nosi nazwę „obiektywu”. (...) Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności nie istniejącą w innych utworach plastycznych»³⁶⁰. Podstawą tej obiektywności jest fakt, że – jak pisze Kumor i jak już wyżej zaznaczyliśmy – „proces reprodukcji dokonuje się a u t o m a t y c z n i e [podkreślenie moje – E.F.], wskutek czego eliminowane są subiektywne deformacje ludzkie. (...) Jak pisał André Bazin, obiektywność fotografii (to samo dotyczy zresztą filmu i telewizji), odróżniająca ją od malarstwa, polega na tym, że obraz świata zewnętrznego jest formowany bez twórczej interwencji człowieka»³⁶¹, za pośrednictwem odpowiedniego urządzenia technicznego o określonym stopniu automatyzacji, odtwarzającego w obrazie fragment owego świata realnego. „Tylko niestrudzony obiektyw – stwierdza dalej Bazin – oczyszczając przedmiot z moich przyzwyczajzeń i przesądów, ze wszystkich zanieczyszczeń duchowych, w które obfituje moja percepcja – może go ukazać w stanie dziewiczym i przedstawić go mym zmysłom i memu umiłowaniu. Na fotografii – owym naturalnym obrazie świata, którego nie umiemy lub nie chcemy dojrzeć – sama natura czyni wreszcie coś, co już nie jest tylko naśladowaniem sztuki – naśladuje artystę»³⁶².

Cytaty powyższe wyrażają podstawowe intuicje odnoszące się do obiektywności obrazu fotograficznego: istnienie niezależnego od perceptora mechanicznego pośrednika, rejestrującego nie skażony „przyzwyczajeniami i przesądami, wszystkimi zanieczyszczeniami duchowymi” obraz świata realnego. Jean R. Debrix określa to lapidarnie w słowach:

„Film [jak i fotografia – E.F.] jest przedstawiający jak inne sztuki, ale film jest również techniką, i to zmienia wszystko. Zmienia naturę tego przedstawienia. Inne sztuki przedstawiają rzeczywistość za pomocą materiału kierowanego przez człowieka, fotografia natomiast przynosi nie imitację, lecz reprodukcję. Operacja fotograficzna jest mechaniczna i automatycznie eliminuje deformacje ludzkie. Obraz otrzymany fotograficznie nie jest subiektywny, lecz obiektywny. Ten moment daje znacznie większe poczucie realności świata przedstawionego, większe niż jest to możliwe w innych sztukach, gdyż film podnosi je jeszcze przez reprodukcję ruchu»³⁶³.

Rozwijając szerzej zagadnienie obiektywności obrazu fotograficznego należy zaznaczyć, że na pojęcie obiektywności składa się dwojaki punkt odniesienia: z jednej strony genetyczny, a z drugiej percepcyjny.

³⁵⁹ M. Deren, *Cinematography...*, s. 159 (za: A. Helman, *Sztuka...*, s. 137).

³⁶⁰ A. Bazin, *Ontologia...*, s. 14.

³⁶¹ (A. Kumor, *Telewizja...*, s. 23). «Najtrafniej bodaj kwestię stosunku między człowiekiem a techniką ujął B.W. Lewicki, gdy pisał: „Twórcza działalność człowieka-artysty polega na dawaniu propozycji, stwarzaniu impulsów i sterowaniu mechanizmem”» (tamże, s. 24).

³⁶² A. Bazin, *Ontologia...*, s. 16.

³⁶³ J.R. Debrix, *Les Fondements de l'art cinématographique. Livre I-Art et Réalité au cinéma*, Paris 1960, s. 162, za: A. Helman, *Sztuka...*, s. 139.

Obiektywność w sensie pierwszym jest tą cechą fotografii, dzięki której ma ona – bez względu na ostateczny rezultat wizualny – swoją realną podstawę w rzeczywistym świecie przedmiotowym.

W sensie drugim obiektywność (zwana w tym aspekcie również elementem obiektywizacji) związana jest z podmiotowym ujęciem przedmiotowych stron świata fotografowanego³⁶⁴.

Biorąc te dwa sensy pod uwagę należy stwierdzić, iż każda fotografia spełnia warunek obiektywności w sensie pierwszym, bez względu na wizualny ekwiwalent samego zdjęcia, na przykład w przypadku zdjęć fotografii „abstrakcyjnej”, zdjęcie przedstawiające układ plam i form świetlnych nie dających się zidentyfikować w percepcji, jako określony przedmiot (np. w fot. nr 33, 35 lub 37), posiada jednak swój realny przedmiotowy odpowiednik w rzeczywistości. Zachodzi tutaj istotna różnica w stosunku do dzieła sztuki malarskiej (Makowski, Kandinsky i in.). Abstrakcyjne dzieło malarskie, którego istota zasadza się na braku w swej warstwie wizualnej elementu przedmiotowości, nie posiada także ekwiwalentu przedmiotowego (realnego) w swej genezie. Ostateczną podstawą genetyczną takiego dzieła jest subiektywna kreacja twórcy. Nie jest ona zakotwiczona w rzeczywistości; malarz abstrakcyjny tworzy wizję plam, barw czy form geometrycznych celowo pozbawiając ją elementów, które umożliwiłyby schematyzację przedmiotową tej wizji w percepcji (tworzy swoistą „muzykę” barw i kształtów)³⁶⁵.

OBIEKTYWNOŚĆ
FOTOGRAFII
W KONTEKŚCIE
PRZECIWSTAWIEŃ
FOTOGRAFICZNEJ
„SUBIEKTYW
-NOŚCI”
I NIEOBIEKTYW
-NOŚCI

Pojęcie obiektywności w odniesieniu do fotografii pozwala – jak się wydaje – zestawić je w kontekście dwu przeciwstawięć.

W pierwszym z nich obiektywność fotografii byłaby przeciwstawiona fotograficznej „subiektywności”. Przeciwstawienie to odnosi się do drugiego sensu przedstawionego wyżej pojęcia obiektywności.

Drugie przeciwstawienie polegałoby na opozycji pomiędzy pojęciami „fotografii obiektywnej” oraz „fotografii nieobiektywnej”.

Opozycje te można dobrze zilustrować zdjęciem [«Okolicy „czerwonej plamy” Jowisza» \(fot. nr 33\)](#). Zawartość tego zdjęcia nie jest identyfikowalna przez perceptora nie będącego specjalistą (astronomem, astrofizykiem itp.), a zatem zdjęcie owo jest w tym wypadku typowym okazem fotografii „subiektywnej”. Jednakże z perspektywy pierwszej opozycji, nawet niewtajemniczony perceptor posiada pewność – przy założeniu, że obcuje z autentyczną fotografią – że zdjęcie owo jest zakotwiczone w jakiejś rzeczywistości obiektywnej³⁶⁶. W związku z tym z opozycją tą wiąże się twierdzenie: nie istnieje fotografia czysto subiektywna (w sensie absolutnym).

³⁶⁴ Znaczenia te odpowiadają z pewnym przybliżeniem rozróżnieniom Ingardena znaczeń terminów „obiektywność” i „subiektywność”. Konkretnie nasza dystynkcja odpowiada trzeciemu i piątemu rozróżnieniu Ingardena. Według trzeciego znaczenia „obiektywny” to „istniejący niezależnie od przeżyć świadomych w ogóle, w szczególności: a) od aktów poznawczych, b) od aktów świadomych wytwórczych (np. przeżyć estetycznych)”; w znaczeniu piątym zaś „obiektywny” to „uwarunkowany w sposób dostateczny przez przedmiot i przynajmniej niektóre jego własności”. (Zob.: R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, w: *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 307).

³⁶⁵ Inną sprawą jest, czy jest to obiektywnie możliwe. Teoretycy percepcji estetycznej wysuwają przypuszczenie, iż wszelkie malarskie dzieło abstrakcyjne ulega uprzedmiotawiającej percepcji, najbardziej abstrakcyjny obraz może być bowiem odebrany jako fragment, refleks czy schemat jakiegoś przedmiotu. „Ostatnio pewni malarze awangardy – stwierdza w tej sprawie Parenti – szukają w fotografii bardziej pogłębionej analizy tematu, próbując wskazać, że w najbardziej abstrakcyjnym obrazie istnieją formy już istniejące w naturze, jakie można znaleźć w mikro- i makrofotografii” (za: *Czym jest fotografia. /Ankieta włoskiego miesięcznika „Fotografia”*, Warszawa 1963, s. 10). Być może u podstaw tego poglądu tkwią wpływy percepcji fotografii, która – podobnie jak w przypadku innych kierunków malarstwa współczesnego – oddziaływała silnie na estetykę widzenia współczesnego.

³⁶⁶ Przy czym trzeba wyraźnie tu zaakcentować, iż owa „rzeczywistość obiektywna” może się w pewnych skrajnych przypadkach utożsamiać z malowidłem (w sensie Ingardena), czyli z realnie istniejącą płaszczyzną

Z drugiej strony powyższy opis oglądu «Okolicy „czerwonej plamy” Jowisza» przez perceptora-niespecjalistę, unaocznia drugą opozycję przedstawioną wyżej. Przejawia się ona w wysiłku perceptora do obiektywizacji (uprzedmiotowienia) oglądanych struktur i barw, czyli nadania im statusu wyglądu czegoś. Obiektywizacja owa następuje w przypadku otrzymania informacji z zewnątrz (np. poprzez tytuł zdjęcia); wtedy u perceptora następuje obiektywizacja: ujmuje zestaw form i barw jako przejaw określonego przedmiotu. W przeciwnym razie fotografia pozostaje dla niego nie-zobiektywizowana, jest czystym wyrazem gry abstrakcyjnych form i barw. Przemózna tendencja percepcji ludzkiej do obiektywizacji może jednakże spowodować, iż omawiane tu zdjęcie zostanie zobiektywizowane błędnie, np. jako obraz tornada czy tajfunu lub preparat biologiczny widoczny pod mikroskopem. To ujęcie również jest obiektywizacją.

„DWUBIEGUNOWE”
POJĘCIE
OBIEKTYWNOŚCI
OBRAZU
FOTOGRAFICZ
-NEGO

W świetle powyższego przykładu można stwierdzić, iż pierwsza opozycja jest uwarunkowana czynnikami zewnętrznymi, natomiast druga wiąże się ściśle z subiektywnym oglądem perceptora. Owe dwa uwarunkowania wyznaczają specyficzne pojęcie obiektywności związanej z fotografią. Jest to pojęcie jak gdyby oscylujące między dwoma biegunami. Z jednej strony obdarza się fotografię zaufaniem co do jej dokumentalnych walorów („fotografia nie kłamie, albowiem jest obiektywna”); z drugiej strony doszukuje się w każdym zdjęciu pewnych wartości przedmiotowych („to jest fotografia, a więc musi coś przedstawiać”) – stąd tendencja do narzucania zdjęciu swojej subiektywnej interpretacji.

3.3. AUTENTYCZNOŚĆ JAKO KOLEJNY KONSTITUTYWNY ELEMENT FOTOGRAFII

„POCZUCIE
AUTENTYZMU”

Bezpośrednio związanym z realistycznością fotografii zagadnieniem jest problem *autentyczności* fotografii³⁶⁷. Od strony aktu percepcji dzieła fotograficznego (resp. w przypadku innych środków technicznej reprodukcji) podstawą wyodrębnienia momentu wiążącego się a tym właśnie zagadnieniem jest „poczucie autentyzmu”. «To, co nazywamy „poczuciem autentyzmu” – stwierdza w tej sprawie Kumor – oznacza przekonanie odbiorcy o tożsamości zreprodukowanej rzeczywistości, o jej „obecności” w reprodukcji, przekonanie o tym, że rzeczywistość realnie istniejąca, znana mu z doświadczenia, została uobecniona w replice fotograficznej, ekranowej czy fonograficznej»³⁶⁸.

(deska, płótno) pokrytą rzeczywistą farbą o określonej konsystencji i barwie. Jest tak w przypadku (omawianej już wcześniej) prostej reprodukcji dzieła malarskiego, która to reprodukcja (np. obrazu wykonanego w konwencji hiperrealizmu) stwarza pozory bycia fotografią pewnej rzeczywistości. Owa tendencja do ujmowania w tym przypadku świata przedstawionego jako tego co obiektywne w danej fotografii, bazuje na wyżej opisanej opozycji obiektywny-subiektywny.

³⁶⁷ Termin „autentyczność” nie jest oczywiście użyty tu jako synonim „unikalności” (termin stosowany w odniesieniu do oryginału dzieła sztuki np. malarskiej). (Por.: N. Zorkaja, *Oryginał i reprodukcja: nowy autentyzm (fragm.)*, w: „Kino” 11 (131) 1976, s. 27). Chodzi tu o to znaczenie autentyczności, według którego „autentyczność – jak określa to R. Araheim – udokumentowana konkretnością rysów i przeznaczenia oznacza, że nie dokonano na fotografii żadnych manipulacji (...)” (R. Arnheim, *Co to jest fotografia?*, w: „Dialogue-USA” 6 (1977), 2, s. 52). Jak się wydaje, idąc za intuicją tego określenia, podstawą fotograficznej autentyczności jest wierność fotograficznego obrazu wobec sfotografowanego wycinka rzeczywistości. Jest to z dwóch pojęć autentyczności, jakie różniamy poniżej, pojęcie właściwe dla medium fotograficznego.

³⁶⁸ (A. Kumor, *Telewizja...*, s. 111). Niezbędnym warunkiem owego „poczucia autentyzmu” rzeczywistości jest – jak stwierdza tamże Kumor – „swojskość” świata realnego, przyzwyczajenie do powtarzających się doświadczeń».

W odniesieniu do danej w reprodukcji rzeczywistości Kumor wyróżnia trzy czynniki, decydujące o występowaniu owego „poczucia autentyzmu”:

Pierwszy z tych czynników – omówiony już szczegółowiej w poprzednim paragrafie – wynika „z przekonania odbiorcy o obiektywnym technicznie procesie odtwarzania”³⁶⁹. Teoretycy wypowiadający się w tej kwestii (Benjamin, Arahim, Lukacs, Bazin i in.) podkreślają, iż zaufanie do fotografii (owo „poczucie autentyzmu”) – przejawiane przez perceptora wobec fotograficznego obrazu – oparte jest przede wszystkim na wiedzy o roli mechanizmu dokonującego za człowieka operacji utrwalania wyglądów świata (Benjamin), a więc na świadomości sposobu powstawania reprodukcji, na jej genezie, nie zaś na rezultatach reprodukcji (Bazin). Rezultaty te bowiem (porównując malarstwo, np. hiper-realistyczne, i fotografię) – pod względem „dokładności ukazywania nam świata – mogą być w obu przypadkach identyczne. W reprodukcji może być nawet gorszy, na co zwrócił uwagę A. Bazin pisząc, że fotografia długo jeszcze nie doścignie malarstwa, jeśli chodzi o naśladowanie kolorów. Z punktu widzenia psychologicznego liczy się natomiast geneza: to, jak powstaje obraz malarski i fotografia, czy ogólniej – reprodukcja. Właśnie nasze przekonanie, że genezą reprodukcji jest urządzenie techniczne zdaje się nam zapewniać doznanie autentyzmu odtworzonej rzeczywistości. Stąd chyba ten przedziwny fenomen, że nawet najgorsza reprodukcja (źle wykonana lub mocno podniszczona fotografia, „zgrany” film, kiepski technicznie obraz telewizyjny) jest bardziej wiarygodna [podkreślenie moje – E.F.] niż najwspanialszy obraz malarza-realisty”³⁷⁰.

Drugi z czynników warunkujących „poczucie autentyzmu” dotyczy „przekonania, że istnieje realna rzeczywistość, która stała się podstawą reprodukowania”³⁷¹. (Stanowi on – jak twierdzi Rumor – „najistotniejszy składnik poczucia autentyzmu”.)

Przekonanie to powstaje na styku obcowania, w naocznościowym doświadczeniu, z konkretnymi bezpośrednio otaczającą nas rzeczywistością (bądź znanej skądinąd, nie z bezpośredniego doświadczenia) oraz z konkretnymi, którymi przemawia do nas reprodukcja jakiegoś fragmentu rzeczywistości (niekoniecznie tego samego, który znamy z autopsji). Element tego doświadczenia powstającego na styku dwóch rzeczywistości (ontycznie jakoś przecież różnych – stąd różne są charaktery tego doświadczenia) jest tak tu istotny, ponieważ – jak wskazał to R.C. Oldfield – „jeżeli w reprodukcji coś się nie będzie zgadzało z naszym doświadczeniem, to natychmiast zniknie poczucie autentyzmu odtwarzanej rzeczywistości; (...) autentyczna będzie w dalszym ciągu materialność przedmiotów i ludzi, ale już nie funkcje, jakie tym przedmiotom i ludziom kazano pełnić”³⁷². (Ilustruje ten problem np. zdjęcie noszące oznaki wyraźnego pozowania osoby fotografowanej, reżyserowania zdarzenia, aranżowania sytuacji itp.)

³⁶⁹ Tamże, s. 112.

³⁷⁰ (Tamże, s. 113n.). W świetle powyższego wydaje się, iż problem Ligockiego (dotyczący naśladownictwa przez fotografię malarstwa pod względem środków wyrazu) jest mało istotny. Tak czy inaczej bowiem fotografia (jako fotografia) zawsze nada owemu naśladownictwu niezatarte piętno autentyczności, którego malarstwo jako takie nie posiada. Powyższa wypowiedź świadczy także na rzecz poglądu, iż nie naocznościowy element (dotyczący rezultatów reprodukcji) pozwala odróżnić fotografię od malarstwa, a jedynie i przede wszystkim element wiedzy o genezie powstania danego obrazu (jako obrazu) – zatem element zewnętrzny wobec zawartości tego obrazu.

³⁷¹ Tamże, s. 112.

³⁷² (Tamże, s. 118). Nie dostrzegają często tej prawidłowości (psychologiczno-percepcyjnej) ci ludzie, którzy – kierując się chęcią skompromitowania w oczach opinii publicznej niewygodnego dla nich politycznie człowieka (cieszącego się powszechnym szacunkiem, zaufaniem i wiarygodnością) – bez właściwego umiaru nadużywają w walce politycznej „fotograficznych chwytów” z dziedziny „grubo szytego” fotomontażu, tendencyjnego fotografowania, wkraczania w sferę prywatności i intymności itp. Manipulacje takie najczęściej mijają się z oczekiwaniami ich autorów – zazwyczaj nie są bowiem w stanie przełamać odmiennego doświadczenia i nastawienia perceptora oraz wytworzyć owego „poczucia autentyzmu” wobec zawartości takich propagandowych obrazów. Z kolei, z innego punktu widzenia, przedstawione zdjęcie z zamachu na papieża Jana Pawła II ([fot. nr 67](#)) – gdy

Nie będzie także wówczas spełniony czynnik trzeci, warunkujący również owo „poczucie autentyczności”, a wyrażający się w fakcie, iż „na te aspekty rzeczywistości, jakie oddaje reprodukcja, odbiorca reaguje podobnie jak na samą rzeczywistość”³⁷³. Takie bowiem nastawienie percepcji domaga się niejako pełnego reprezentowania przez obraz fotograficzny statusu *medium quo* wobec rzeczywistości – czyli uosabiania przezeń idei „przezroczystego przekaznika” obrazu określonego fragmentu świata fotografowanego. Fotografia zatem – aby wywoływała wspomniane „poczucie autentyczności” – ma tak ujmować rzeczywistość, by percepcja nie odczuła wyraźnych, deformacji, zafałszowań czy zredukowania w zawartości jej obrazu pewnych istotnych treści (jak to się nieraz dzieje w technikach tonorozdzielczych). (Swoistym ideałem takiego przekazu mogłyby być przykłady traktowania zdjęcia jako „obecności” /ekwiwalentu obecności/ ukochanej osoby czy doznawania szoku na widok fotografii jakiegoś tragicznego zdarzenia, nieznanego percepcji z autopsji). „Poczucie autentyczności” zatem, nabudowujące się na percepcji tak zróżnicowanych w swej „przezroczystości” fotografii, będzie miało również zróżnicowany, stopniowalny charakter. Gdy bowiem „czynnik pierwszy – obiektywność odtwarzania – zapewnia stały poziom poczucia autentyczności – pisze Kumor – (...) czynnik trzeci – odtwarzanie form rzeczywistości – zapewnia również mniej więcej stałe nasilenie poczucia autentyczności, ale przy określonym poziomie techniki reprodukcyjnej. Jeśli technika umożliwi [zwłaszcza w filmie] doskonalsze odtwarzanie struktur czasoprzestrzennych (dalsze udoskonalenia obrazu monochromatycznego i barwnego, większe formaty obrazu, stereoskopia, stereofonia) lub pozwoli zaatakować nowe zmysły (zmysł powonienia, kinestetyczny), to rozszerzy się sfera oddziaływania zmysłowego odtworzonej rzeczywistości, a zatem wzrośnie poczucie autentyczności”³⁷⁴.

Tak rozumiane „poczucie autentyczności” wydaje się być najistotniejszym momentem aktu percepcji, który wyznacza taki a nie inny stosunek percepcji do fotografii jako takiej, do jej wiarygodności jako określonego medium, do jej funkcji dokumentowania rzeczywistości. Leży ono niejako (w aspekcie psychologicznym) u podstaw – obok świadomości genezy fotografii jako fotografii, zasadzającej się na wiedzy o mechanicznym pośredniku w tworzeniu obrazu fotograficznego – zaufania percepcji do fotografii (najczęściej okazywanego wobec niej) jako wiarygodnego dokumentu.

Autentyczność zdaje się być momentem wzbogacającym realizm fotograficznego obrazu o szczególne charaktery naocznościowe, przejawiające się – jak się wydaje – m. in. poprzez iluzoryczność fotograficznego obrazu (rozumianą tu jako „morfologiczną zgodność obrazu świata i obrazu na kliszy”³⁷⁵). Kumor stwierdza, iż „kategoria ta odnosi się tylko i wyłącznie do sfery zmysłowej, do takiego oddziaływania bodźców płynących z jakiegoś przedstawienia (np. obrazu malarskiego, malarstwa ściennego, zwłaszcza takiego, które w historii sztuki uzyskało nazwę właśnie malarstwa iluzyjnego) czy reprodukcji (filmu, telewizji – [dopełnijmy: także fotografii]), że wywołują one mniejsze lub większe złudzenia samej rzeczywistości”³⁷⁶. Dalej zaś Kumor pisze: „Nie można (...) całkowicie odzielić poczucia autentyczności od iluzji i pomijać wzajemnego oddziaływania na siebie tych dwóch zjawisk. Wysoki stopień iluzyjności gruntuje w nas przekonanie o autentyczności rozgrywających się na ekranie [czy ukazanych w obrazie fotograficznym – E.F.] zdarzeń i odwrotnie:

ILUZORYCZNOŚĆ
CHARAKTERY
-STYCZNYM
MOMENTEM
FOTOGRAFICZNEJ
AUTENTYCZNOŚCI

przyjmujemy nawet, iż tak jak niektórzy sugerują jest ono fotomontażem – wywołuje nieodpartą „poczucie autentyczności”, zgodne jest bowiem z żywym doświadczeniem faktyczności tego zdarzenia.

³⁷³ Tamże, s. 112.

³⁷⁴ Tamże, s. 131n.

³⁷⁵ J.S. Wojciechowski, *Konceptualizm stylistyki fotomedialnej*, w: *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka”], Wrocław 1979, s. 39.

³⁷⁶ (A. Kumor, *Telewizja...*, s. 133). Kumor stwierdza dalej, iż kategoria autentyczności (autentyczności) i kategoria iluzji „nie pokrywają się całkowicie” znaczeniowo.

silne poczucie autentyzmu zreprodukowanej rzeczywistości podnosi iluzyjność widowiska filmowego czy telewizyjnego³⁷⁷. Iluzoryczność ta (resp. naocznościowa wyrazistość), którą wydaje się dobrze określać podobieństwo do lustrzanego odbicia rzeczywistości, uobecnia zasadniczy dla istoty fotografii moment, jakim jest unaocznienie samego faktu istnienia (resp. zaistnienia) przedmiotu w rzeczywistości: przedmiot bowiem, aby był sfotografowany, musiał „zaistnieć” przed obiektywem aparatu fotograficznego (podobnie jak ma to miejsce w przypadku przedmiotu odbijanego w lustrze). Jest to moment odnoszący się wyłącznie do autentyczności w sensie naocznościowym³⁷⁸, bowiem tylko w tym aspekcie można stwierdzić faktyczność zaistnienia danego przedmiotu rzeczywistości przed obiektywem aparatu fotograficznego. W przypadku autentyczności nienaocznościowej zasadniczo w grę wchodzi wiedza o tym przedmiocie (np. o osobie fotografowanej); tylko też na podstawie tej wiedzy można potwierdzić bądź zaprzeczyć faktyczności zaistnienia tej właśnie osoby (a nie np., aktora ucharakteryzowanego na tą historyczną osobę) przed obiektywem kamery. Iluzoryczność w takim aspekcie może wnieść jedynie element rozpoznania „podobieństwa do...” (oczywiście na podstawie zestawienia z wiedzą historyczną, ze spostrzeżeniem z autopsji, z innym obrazem /np. zdjęciem/ odpowiednio objaśnionym itp.), a nie rozpoznania faktyczności zaistnienia osoby historycznej w danej sytuacji w zasięgu „oka” aparatu. (Drugorzędną sprawą wydaje się być w tym kontekście nawet stopień dokładności odtworzenia wizerunku tego przedmiotu /tj. przedmiot może podlegać takim czy innym transformacjom, pod warunkiem zachowania naocznościowego rozpoznania swej tożsamości i faktu swego istnienia w fotograficznym obrazie/). Ów egzystencjalny rys, zawarty w fotograficznym obrazie, stanowi przede wszystkim o jego specyfice i sile oddziaływania jako dokumentu.

Jednakże iluzoryczność wydaje się nie wyrażać w pełni, bez reszty, pojęcia fotograficznej autentyczności (stwierdza to również Kumor w jednym z wyżej podanych cytatów). Iluzoryczność może bowiem charakteryzować również dzieła malarskie, nie ustępując w tym przypadku nawet fotograficznej, a nawet ją przewyższając (sic!)³⁷⁹ – jak ma to miejsce w malarstwie hiperrealistycznym. Mimo, iż w ten sposób hiperrealizm – będąc jakby malarską „reprodukcją fotografii” określonego fragmentu rzeczywistości (a często malarze-hiperrealiści posługują się fotografią jako pierwowzorem ich dzieł) – jedynie uzurpuje sobie prawo do odtworzenia iluzoryczności fotograficznej autentyczności (resp. naśladowania autentyczności charakteryzującej fotografię), nie posiadając przy tym faktycznie i genetycznie podstaw do jej (fotografii) autentyczności i wiarygodności, to jednak – wobec braku naocznościowych kryteriów odróżniania owej fotograficznej autentyczności od jej malarskiego naśladownictwa – podobną wiarygodność sugeruje (i jakoś uzurpuje, mimo swojej jakościowej ontycznej

³⁷⁷ (Tamże, s. 134). „(...) Zależność między poczuciem autentyzmu a doznaniem iluzji wymaga eksperymentalnego stwierdzenia, ale wydaje się, że jest to zależność wysoce prawdopodobna. Podkreślić jednak trzeba wyraźnie, że te dwie kategorie nie pokrywają się całkowicie. Nawet gdy wiemy, że jakaś konkretna rzeczywistość została obiektywnie zreprodukowana, nie jest to jeszcze równoznaczne z doznaniem wrażenia iluzyjności” (tamże).

³⁷⁸ Wyjaśnienie rozróżnienia autentyczności w sensie naocznościowym od autentyczności w sensie nienaocznościowym jest swoistym zwieńczeniem analiz niniejszego paragrafu (zob. poniżej).

³⁷⁹ Sytuacja taka zachodzić może w przypadku wielokrotnie już wspomnianego hiperrealizmu. Richard McLean stwierdza: «„Staram się intensyfikować odczucie rzeczywistości. Olejny wizerunek powinien być bardziej realistyczny niż fotografia”. (...) Wprawdzie fotorealistyczne obrazy istotnie są dokładniejsze niekiedy od zdjęć – stwierdza Jerzy Olek – zwłaszcza w oddaniu – wolnych od charakterystycznych dla fotografii blików – połyskliwych i błyszczących powierzchni (...), lecz równocześnie odpychają one swym „zimnem” i martwością. Bo też nie ma w nich nic z magicznych właściwości zdjęć, polegających na przekonaniu oglądającego je człowieka o zatrzymaniu w nich, „na wieczną rzeczność pamiętkę” realnej chwili z konkretnego życia. O ich autentycznym, bo uwierzytelnionym mechanicznym zapisem oraz stykiem materii z materią, związku z istniejącą kiedyś faktycznie, choć już przecież minioną, rzeczywistością» (zob.: J. Olek, *FOT-ART...*, s. 10n.).

odrębności)³⁸⁰. Iluzoryczność fotograficznego obrazu (w odróżnieniu od filmu) jest jednak w jakimś sensie statyczna, nie wyraża w fotografii (wzorem filmu) dynamiczności życia (resp. ruchu), sprowadzając autentyczność do jak najwierniejszego odwzorowania „zatrzymanego” w kadrze fragmentu rzeczywistości.

MIGAWKOWOŚĆ
ASPEKTEM
WIARYGODNOŚCI
FOTOGRAFICZ
-NEGO
RODZAJU
AUTENTYCZNOŚCI
OBRAZU

Stąd innym momentem wzbogacającym autentyczność o nowy aspekt wiarygodności jest migawkość fotografii. „To właśnie migawkowość fotografii – pisze Arahaim – wyraża i podkreśla inność fotografii jako środka wyrazu. Fotografia dokonuje czegoś, czego nie są w stanie dokonać inne formy sztuki – rejestruje ruch w trakcie jego trwania”³⁸¹. Władysław Tatarkiewicz określa ową migawkowość jako momentalność fotografii. „Obraz malarski – stwierdza – zawsze prawie przedstawia więcej niż moment (...), ale – właśnie przez to – nie daje momentu.

Wszak obraz jest malowany, rysunek jest kreślony przez jakiś czas, a nie przez „mgnienie oka”; toteż nie oddaje mgnienia oka, jak to czyni fotografia. Nie oddaje także przebiegu, jaki dokonuje się przed oczami malarza, jak to czyni film. Obraz raczej streszcza przebieg, zestawia go z tego, co malarz widział podczas trwania seansu. (...) Inaczej jest w fotografii, która z natury swej jest uchwyceniem momentu, jest „instantané”, jak mówią Francuzi. To, co robi ona, jest dla malarza prawie niedostępne; chyba że w odbiorze natury pomaga sobie zdjęciem fotograficznym (...)”³⁸². Friedrich Dürrenmat pisze na ten temat: „Człowiek nie może (...) zarejestrować zbyt szybkiego przebiegu zjawiska. Kamera natomiast dociera w głąb czasu, wyciąga z niego ułamek sekundy, przechowuje, utrwała, eliminuje ruch z jego przebiegu, rozkłada go na różne fazy, utrwała najbardziej ulotną chwilę. Jest nieprzekupna, nadostra, przenikająca wszystko. Pokazuje to co się, zjawia. Opisuje to co jest. Dokumentuje”³⁸³. (Bazin nazwie ową właściwość fotografii „balsamowaniem czasu”, Pawek z kolei „cięciem przez czas”).

Zacytowane sformułowania sugerują swoistą „dynamiczną odkrywczność” zdjęć migawkowych. Odkrywczność ta wyraża się nie tyle (czy nie tylko) w autentyczności wizerunków ukazanej rzeczywistości, co właśnie i przede wszystkim w autentyczności prezentacji realnych zdarzeń rzeczywistości (resp. zachodzących faktycznie w rzeczywistości). «Oglądając zdjęcie przedmiotu lub postaci w ruchu – pisze Ligocki – np. biegnącego człowieka, które „cięcie przez czas” unieruchamia w pewnej jego fazie, rzutujemy w nie nasze wyobrażenia o fazach poprzedzających i tych, które nastąpią”³⁸⁴. Być może owe swoiste przestrzenno-fazowe miejsca niedookreślenia zdjęć migawkowych (wypełnione wyobrazeniami perceptora, odnoszącymi się do – nieutralizowanych na zdjęciu – fazy poprzedzającej i następującej po „zatrzymanej” fazie iluzorycznie przedstawionego wycinka rzeczywistości³⁸⁵) powodują, iż perceptor dopełnia je niejako samorzutnie wyobrażeniową interpretacją samego przebiegu zdarzenia. Podatność fotograficznego obrazu na jego naoczną konfrontację z rzeczywistym tłem zachodzących niegdyś wydarzeń oraz na wyobrażeniową (poprzez rzutowanie nań wyobrażeń co do przebiegu tego zdarzenia) – wiąże go (fotograficzny obraz) nierozzerwalnie z rzeczywistością. Rzeczywistość

³⁸⁰ Kryteria owe – jeżeli takowe istnieją – należałoby dopiero wyodrębnić w drodze właściwej analizy ejdetycznej. Obecnie nie sposób rozstrzygnąć o ich istnieniu; należy zatem poszukiwać innych momentów wyrażających autentyczność fotografii.

³⁸¹ (R. Arnheim, *Co to jest...*, s. 48). «Jeśli jednak porównamy fotografię z tamtych czasów (...) [tj. z okresu bardziej czy mniej statycznej fotografii – E.F.] z migawkowymi zdjęciami naszych czasów, szybko dostrzeżemy, że nawet te „w chwilę schwyte” pozy nie mają w sobie nic z żywiołowości sekundy wyrwanej z kontekstu czasu» (tamże).

³⁸² W. Tatarkiewicz, *Fotografie...*, s. 108.

³⁸³ F. Dürrenmat – wstęp do albumu fotograficznego Benharda Wicki, *Zwei Gramm Licht*, Zurich 1960, za: A. Ligocki, *Fotografia...*, s.85.

³⁸⁴ A. Ligocki, *Fotograficzne...*, s. 192.

³⁸⁵ Można tu powiedzieć (analogicznie do struktury strumienia świadomości) o swoistej „wyobrażeniowej retencji” i „wyobrażeniowej protencji” w odniesieniu do fazy zdarzenia, utrwalonej w obrazie fotograficznym.

ta z jednej strony uwiarygodnia „fotograficzny cytat” wizualnej fazy zdarzenia, z drugiej natomiast strony weryfikuje ową interpretację jego przebiegu, konfrontując ją z innymi wizualnymi i poza wizualnymi relacjami. Jak znacznie takie związanie z rzeczywistością wzmacnia autentyczność wyglądom fotografii, widać wyraźnie przy porównaniu statycznych fotografii z początków jej zaistnienia ze współczesnymi zdjęciami migawkowymi.

AUTENTYCZNOŚĆ
– ASPEKT
NAOCZNOŚCIOWEJ
ZGODNOŚCI
OBRAZU
FOTOGRAFICZ
-NEGO
Z RZECZYWISTO
-SCIA

Analizowane wyżej iluzoryczność i migawkowość fotografii, rozumiane jako dwa aspekty fotograficznego rodzaju autentyczności, zdają się wyrażać dostatecznie jego naturę, ale jedynie przy określonym rozumieniu tego pojęcia, tj. przy ścisłym powiązaniu go z naturą fotograficznego medium. Autentyczność fotografii określałaby w tym rozumieniu naocznościową zgodność obrazu fotograficznego z potocznie postrzeganymi wyglądami przedmiotów rzeczywistości, sugestywną niepowtarzalność fazy określonego przebiegu zdarzenia oraz genetyczną pochodność fotografii od rzeczywistości. Auten-

tyczność zatem w tym aspekcie sugerowałaby w odbiorze ontyczny związek zdjęcia z nieograniczonym bogactwem przejawów zdarzeń rzeczywistych, tj. nie będących np. eksprecją wyobraźni malarza³⁸⁶.

PRAWDZIWO
-ŚCIOWY
ASPEKT
AUTENTYCZNOŚCI
FOTOGRAFICZ
-NEGO
OBRAZU

W innym – raczej potocznym – rozumieniu pojęcia „autentyczny”, zostaje uwydatniony przede wszystkim aspekt prawdziwości. Autentyczność w tym sensie oznaczałaby, iż ukazany w fotografii określony stan rzeczy jest zgodny z faktycznym stanem rzeczy, wyraża pewną prawdę obiektywną (zgodnie z klasyczną definicją prawdy)³⁸⁷. Dawałoby to fotografii atuty dokumentarnej niezawodności, naocznościowo poznawalnej i weryfikowalnej. Do

miana takiej autentyczności pretenduje co prawda fotografia dokumentarna, ale podstawy do realizacji tej ambicji czerpie ona zawsze z zewnętrznego kontekstu zdjęcia (podpis czy interpretacja wydarzeń zobrazowanych na zdjęciu).

Wyróżnienie tych dwóch aspektów fotograficznej autentyczności pozwala stwierdzić – za Kumorem – że «(...) kategoria autentyzmu jest kategorią stopniowalną. Ponadto jest ona kategorią – można powiedzieć – zewnętrzną, dotyczącą tylko tego, co może być technicznie odtworzone. Nie można jej zatem w żadnym zakresie utożsamiać z wartościami wewnętrznymi dzieła, a więc przede wszystkim z „prawdą” artystyczną. Widowisko może budzić poczucie autentyzmu, a być całkowicie fałszywe, gdy np. chodzi o wyrażone w nim idee»³⁸⁸.

Inaczej mówiąc: istotną różnicę pomiędzy dwoma powyższymi pojęciami autentyczności wyrazić można terminami: autentyczność naocznościowa versus autentyczność nienaocznościowa. W pierwszej z nich autentyczność jest momentem oglądowym, uderzającym odbiorcę z samej zawartości zdjęcia. W drugiej zaś odbiorca żywi przekonanie o autentyczności zdjęcia na podstawie informacji czerpanych skądinąd lub na podstawie wiary; w rezultacie przekonanie owo nie jest uzasadnione w sposób bezpośredni i jako takie nie posiada wystarczających podstaw do uznania go za niezawodne w odniesieniu do prawdziwościowego aspektu kategorii autentyczności.

³⁸⁶ Z takim rozumieniem autentyczności współbrzmi określenie Arnheima, według którego „autentyczność, udokumentowana konkretnością rysów i przeznaczenia oznacza, że nie dokonano na fotografii żadnych manipulacji: zamaskowany bandyta, wybiegający z banku, to nie sceneria zamierzona, chmur wypełniających niebo nie przeniesiono tu z innego negatywu, tłem dla lwa nie jest malowana oaza” (R. Arnheim, *Co to jest...*, s. 52).

³⁸⁷ Takie rozumienie autentyczności odpowiadałoby określeniu przez Arnheima w znaczeniu „prawdziwości historycznej”, która – według niego – „upewnia nas, że fotografia jest dokładnym obrazem tego, co uchwycił aparat”.

³⁸⁸ A. Kumor, *Telewizja...*, s. 126.

Dobrym przykładem owej dwuznaczności pojęcia „autentyczność” może być zdjęcie zrobione na planie filmowym, odtwarzającym scenę z wojny. Zdjęcie to posiada rys autentyczności w sensie właściwym dla fotografii, ale może ono także pretendować – przy zachowaniu pewnych warunków scenografii, charakteryzacji i gry aktorskiej – do bycia autentycznym w sensie drugim³⁸⁹. O tym, czy zostanie ono uznane przez odbiorcę za rzeczywiście autentyczne (w sensie nie naocznym, prawdziwościowym) mogą zadecydować jedynie elementy spoza tego zdjęcia (np. tytuł zdjęcia czy odpowiedni fragment filmowego dokumentu, który odtwarza się wtórnie niejako na planie filmu fabularnego, do tego dokumentu nawiązującego).

AUTENTYCZNOŚĆ
JAKOŚCIOWĄ
KATEGORIĄ
OBRAZU
FOTOGRAFICZ
-NEGO

Podsumowując powyższe uwagi stwierdzić należy – za Kumorem – iż „nie wydaje się, aby pojawienie się autentyzmu płynęło ze zwyczajnego sumowania się elementów rzeczywistości w reprodukcji. Musi to być takie gromadzenie się elementów rzeczywistości, które doprowadza do przejścia ilości w jakość i właśnie chwila tego przejścia jest momentem rodzenia się. autentyzmu. Ta nowa jakość powstaje wówczas, gdy reprodukcja potrafi oddać formy przejawiania się rzeczywistości. Ponieważ zaś do tych form należy przestrzeń (przestrzenne rozmieszczenie przedmiotów) i czas (zdarzenia, w których przedmioty są uwikłane) przeto autentyzm w filmie i telewizji powstaje wówczas, gdy reprodukuje się wystarczająca ilość przestrzenno-czasowych elementów rzeczywistości. Taką mianowicie ilość, która pozwala ustalić związki przyczynowo-skutkowe między zjawiskami i zdarzeniami w świecie zewnętrznym”³⁹⁰. Oczywiście w przypadku takiego medium jak fotografia ustalenie owych związków odbywa się nieco na innej drodze niż w odnośnych mediach reprodukcujących również ruch przedmiotów (fotografia operuje bowiem innym językiem wizualnym w przedstawianiu ruchu czy faz przebiegu zdarzenia względnie zdarzeń), to przecież i w niej (fotografii) kategoria autentyczności wyzwana jest równie sugestywnie jak w filmie czy telewizji (dla których fotografia stanowi przecież genetycznie podstawowy element ich specyficznych obrazów).

³⁸⁹ Zdjęcie to nie jest natomiast autentyczne – obiektywnie rzecz biorąc – w sensie trzecim, wskazanym przez Arnheima (zob. poniżej), w sytuacji, gdy perceptor „rzeczywistość przedstawioną” na zdjęciu uzna (nieświadomie) za ową faktyczną, należącą już do historii scenę z wojny, którą reżyser stara się teraz odtworzyć na planie filmowym. (Ściśle rzecz biorąc, należałoby zilustrować ową wypowiedź Arnheima sytuacją, w której fotograf rejestrując jakąś scenę rozgrywającą się przed obiektywem jego aparatu nie wie, że rejestruje scenę faktycznie zainscenizowaną przed nim (np. upozorowane aresztowanie, porwanie, napaść itp.) w celu np. wprowadzenia w błąd opinii publicznej za pośrednictwem zdjęcia fotoreportera). W obydwu przypadkach chodzi o rzeczywiste prawdziwościowe relacje pomiędzy zdjęciem a rzeczywistością obiektywną rejestrowaną przez nie – i to nie tylko relacje wizualne, ale niejako pierwotne relacje genetyczne.

Obydwa powyższe znaczenia autentyczności – odnoszące się stricte do zawartości wewnętrznej zdjęcia – nie wyczerpują znaczeń pojęcia autentyczności w fotografii. Arnheim wskazuje na jeszcze jedno znaczenie autentyczności, określając je mianem „prawdziwości rzeczywistości”. „Nie chodzi tu o to – pisze Arnheim – czy fotografia jest zapisem tego, co zaszło w polu widzenia kamery, ale czy przedstawia fakty, które kamera powinna była zarejestrować. Czy obraz przedstawia to, co nam pokazuje? Zdjęcie może być autentyczne, lecz nieprawdziwe, albo też prawdziwe, lecz nieautentyczne”. Powyższe znaczenie autentyczności fotografii, jakkolwiek istotne dla istoty fotografii jako dokumentu, dotyczy terenu niedostępnego w zasadzie perceptorowi dokonującemu analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego, tj. terenu warunków fotografowania i wyboru dokonywanego przez fotografa podczas fotograficznej rejestracji przebiegu określonego zdarzenia. Pomijamy je (owo znaczenie) zasadniczo tutaj, jako nieweryfikowalne naocznościowo (dotyczące bowiem fazy twórczego wyboru i decyzji fotografa) i nieprzydatne dla założeń tej pracy oraz przyszej analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego.

³⁹⁰ (A. Kumor, *Telewizja...*, s. 127). Kumor podaje, iż autorką tezy o przejściu pewnej ilości zreprodukowanych aspektów rzeczy w nową jakość jest Alicja Helman; tezę tą wyraża w pracy „Film a sztuki przedstawiające”, której maszynopis jest w posiadaniu Instytutu Sztuki PAN.

3.4. REPRODUKCYJNOŚĆ JAKO SPECYFICZNA WŁAŚCIWOŚĆ TECHNICZNA FOTOGRAFII

ROZRÓŻNIENIE POJĘĆ „ORYGINAŁU” I „KOPII” W TEORII FOTOGRAFII

Reprodukcyjność³⁹¹ nie jest momentem charakterystycznym jedynie dla fotografii. Występuje ona w przypadku różnych technik kopiowania, np. w technice ręcznego odtwarzania obrazów i rzeźb, odlewania brązów, wybijania monet, druku, rytach, akwafortach, sztychach, litografii, filmie, telewizji, radiu. Zależnie od rodzaju reprodukowanego przedmiotu zachodzą niewątpliwie różne sytuacje estetyczne. W przypadku fotografii (i jej pochodnych) – jak się wydaje – takie sytuacje estetyczne jak i ontyczne wyznaczniki są specyficzne, z racji szczególnego przedmiotu reprodukowania, jakim jest rzeczywistość (w całej swej wizualnie postrzeganej różnorodności), ze swoją (jak mówi Kumor) najistotniejszą cechą – a u t e n t y z m e m (autentycznością). Jak pisze bowiem S. Morawski, „pojęcie reprodukcji należy (...) odnieść nie do mechanicznej odbitki świata zewnętrznego, lecz do uchwycenia jego autentyzmu”³⁹². Parafrazując wypowiedź Bazina o realności fotografii możemy zatem powiedzieć, że fotografia uzyskuje tak duży stopień wierności swojego obrazu wobec rzeczywistości, bowiem korzysta z tego, iż „autentyczność przedmiotu przenosi na jego reprodukcję”. Fotografia jest „z natury swojej odtworzeniem czegoś, zreprodukowaniem czegoś”³⁹³, zatem – jako taka – w swoim pojęciu ową intuicję „przenoszenia” na obraz autentyczności przedmiotu zawiera.

Podstawowym rozróżnieniem, które wiąże się w teorii fotografii z wieloma nieporozumieniami, jest odróżnienie o r y g i n a ł u i k o p i i. Ową parę pojęć można rozumieć i używać dwojako.

W pierwszym znaczeniu, przenosząc sposób rozumienia tych pojęć z malarstwa na teren fotografii, przez oryginał rozumie się pierwszą odbitkę fotograficzną (analogicznie do oryginalnego dzieła sztuki malarskiej). Kopia w tym rozumieniu będzie n-tą odbitką fotograficzną.

Drugie znaczenie, jak się wydaje, uwzględnia perspektywę właściwą dla samej fotografii, wiążąc pojęcie oryginału i kopii z jej podstawami ontologicznymi. Oryginał w tym znaczeniu stanowi sama rzeczywistość, przedmiot fotografowany; stąd niekiedy zamiast terminu „oryginał” używany jest termin „pierwowzór”³⁹⁴. Kopia w tym znaczeniu będzie zreprodukowaniem tej rzeczywistości w postaci zdjęcia – w jego formie negatywowej bądź pozytywowej. Zajmijmy się obecnie pierwszym z powyższych rozróżnień.

Jeśli założymy niezmiennosc parametrów technicznych w procesie powielania (gradacja papieru światłoczułego, warunki kopiowania i wywoływania, format, kontrast obrazu itp.), to rozróżnienie powyższe traci swoją rację bytu. N-ta fotografia bowiem nie będzie się różniła

³⁹¹ Pojęcia „reprodukcyjności” – jako pochodnego od terminu „reprodukcja” – używamy tu na określenie ontologicznego momentu charakteryzującego wytwory technik reprodukcyjnych, szczególnie zaś w przypadku techniki fotograficznej i jej pochodnych. Określenie „reprodukcja” pochodzi z języka łacińskiego od „re” – znów i „productio” – wytwarzanie. Wytwór reprodukcji „jest to zatem przedmiot, który powstaje w wyniku odtworzenia innego przedmiotu i między przedmiotem nazwanym reprodukcją a przedmiotem odtwarzanym zachodzi stosunek odpowiedniości”. Określenie „przedmiot” jest tu używane w sensie najogólniejszym: „jako rzecz postrzeganą zmysłowo, obejmując nim ogół zjawisk fizycznych, przestrzennych i czasowych, które podlegają odtwarzaniu, lub też tworzą produkt końcowy – reprodukcję” (Obydwa cytaty za: A. Kumor, *Reprodukcja...*, ss. 15 i 45). Dodajmy, iż z pojęciem „reprodukcyjności” jest ściśle związana kategoria m i m e s i s. Usystematyzowaną prezentację różnych sposobów pojmowania mimesis w XX-wiecznej literaturze przedmiotu zawiera artykuł S. Morawskiego *Mimesis*, w: *Sztuka – technika – film*, Warszawa 1970, ss. 68-106.

³⁹² Tamże, s. 91.

³⁹³ A. Kumor, *Reprodukcja...*, s. 21.

³⁹⁴ Tamże.

naocznościowo od pierwszej odbitki; w związku z tym zatracone jest różnica pomiędzy oryginałem a kopią³⁹⁵. Każda fotografia będzie „oryginałem”³⁹⁶.

Nie jest to jednak takie proste.

Określenie różnicy pomiędzy oryginałem a kopią zmienia się istotnie, gdy zakwestionuje się zasadność założenia o niezmienności technicznych parametrów powielania fotografii. Założenie to bowiem pozostaje w pewnej niezgodzie z eksplikowanym przez nas wcześniej istotnym związkiem fotografii z jej uwarunkowaniami technicznymi.

Posłużmy się eksperymentem myślowym. Jeśli np. n+1 odbitka fotograficzna będzie różniła się od n-tej takimi właściwościami – wynikającymi z procesu technicznego powielania obrazu – jak np. kontrastowością obrazu, ostrością, ziarnem, formatem, rodzajem papieru fotograficznego itp., czy wynika z tego, że w przypadku n+1 mamy do czynienia z innym „oryginałem” w stosunku do wcześniejszych n-odbitek? Czy też jest tak, że status oryginału nie podlega modyfikacji na skutek powyższej zmiany parametrów technicznych (które w tym wypadku pełnią jedynie funkcję interpretacji estetycznej, wzbogacającej zewnętrznie obraz), a stanowi go w istocie niezmienny i niemodyfikowalny w procesie powielania charakter konkretnego obrazu fotograficznego?^{**}

Aby uniknąć aporii wywołanej pozytywną odpowiedzią na pierwsze z powyższych pytań (zmiana parametrów technicznych warunkuje zmianę oryginałów tego samego obrazu), niektórzy teoretycy uciekają się do uznania za oryginał n e g a t y w u fotograficznego obrazu, jako

³⁹⁵ „Gdyby można w ten sposób powielać malarstwo – stwierdza Stępień – iż by różne jego kopie były dokładnie tak samo ukształtowane i ukwalifikowane, dostarczyłyby takich samych treści wrażeniowych, wówczas – z estetycznego punktu widzenia – nie byłoby żadnej różnicy między oryginałem a kopiami i korzystając z którejś z nich mielibyśmy zawsze do czynienia z tym samym dziełem sztuki, z transcendującym te wszystkie egzemplarze fizycznego fundamentu dzieła obrazem malarskim” (A.B. Stępień, *Propedeutyka...*, s. 89n.).

³⁹⁶ Ten moment „kopii” i „oryginału” wykorzystują w swych analizach socjologiczno-filozoficznych fotografii marksizujący teoretycy kultury masowej (np. W. Benjamin i N. Zorkaja). Swoisty kult oryginału w tych teoriach w odniesieniu do fotografii jest jednak – jak zobaczymy poniżej – dużym uproszczeniem i nie uwzględnia podstaw ontologicznych fotografii. Tym niemniej podkreślić trzeba ogromną rolę fotografii w upowszechnianiu wielu wartości kulturowych (reprodukcje dzieł sztuki, fotografia bieżących wydarzeń itp.).

^{**} Obrazowym komentarzem i dopowiedzeniem do tych dylematów, związanych z pojęciem oryginału i kopii w fotografii, jest – jak się wydaje – specyficzne rozumienie oryginału w kulturze Dalekiego Wschodu. „Wewnętrzne sanktuarium w Ise – pisze Zofia Alberowa – należy do najstarszych sintoistycznych świątyni Japonii [...]. Wzniesione zostało wprawdzie w VII w., powtarza jednak wiernie wcześniejsze formuły budownictwa, przeniesione do Japonii – jak przypuszczają uczeni – z końca pierwszego tysiąclecia p.n.e. Zgodnie ze starożytną tradycją, której znaczenie nie jest już dla nas jasne, świątynie w Ise co 20 lat są całkowicie rozbierane i odbudowywane z nowego materiału – z zachowaniem idealnej zgodności z pierwowzorem. Tak więc budulec i robocizna, a więc niejako sama materia świątyni jest za każdym razem nowa. Starożytne pozostają: zasada konstrukcji i schemat budowli – idea powtarzana wiernie od dwóch tysięcy lat. Zagadnienia kopii, oryginału czy powtórzeń stylu są zresztą na Dalekim Wschodzie zupełnie inaczej pojmowane niż w Europie [...]. Najbardziej czcigodną relikwią Japonii – święte zwierciadło [jakże rodzi to skojarzenia i odniesienia do miana „zwierciadła natury”, wyrażanego pod adresem pierwszych dagerotypów – E.F.], uważane za substrat samej bogini – przenosi się z należytych ceremoniałem ze starej świątyni (z której materiał zostaje rozprzedany na amulety i relikwie) do nowej, wzniesionej z pni drzew hinoki (japońskiego cyprysu) wybranych zawczasu w cesarskich lasach masywu górskiego Kiso. Duchy bóstw wracają więc po krótkim wygnaniu do identycznej z poprzednią siedziby. Kolejnej rekonstrukcji świątyni w Ise dokonano jesienią 1973 r. Najdawniejsza, o której mówią historyczne dokumenty, odbyła się w 685 r. Zwyczaj ten zachowywany był również w innych sintoistycznych świątyniach, chociaż nie z taką samą konsekwencją [...]. Dzięki wierności rekonstrukcji, zagwarantowanej rytuałem, świątynie w Ise i podobne w stylu świątynie w Izumo [Izumo – E.F.] reprezentują najczystsze tradycje japońskiej architektury, jaka istniała, zanim jeszcze na wyspy przenikać zaczęły w VI w. wpływy kultury chińskiej” (zob.: Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, ss. 13-14).

Na podstawie tego sugestywnego opisu można skonstatować, że dla tak rozumianego pojęcia „oryginału” nie tyle ważne jest samo jego materialne podłoże (choć i ono, z należytych pietyzmem odtworzone, ma w tym swój ważki udział), ile sam duch tego przekazu, które ono w sobie niesie. Przykład ten doskonale obrazuje pojęcie oryginału, o jakim nam chodzi na styku konkretnej odbitki fotograficznej a zdjęciem, które jest na niej przedstawione.

tęgo, który zachowuje technicznie status quo przy zmiennych parametrach powielania. Jednakże rozwiązanie to wydaje się pozorne. Z punktu widzenia fenomenologicznej analizy fotografii negatyw i odbitka pozytywowa nie znajdują się w tym samym porządku naocznościowym. Pozytyw bowiem jest odwzorowaniem negatywu (obraz walorowo odwrócony), stąd negatyw ujmowany jest w percepcji jako etap przejściowy między rzeczywistością a fotograficznym obrazem tej rzeczywistości.

Z drugiej strony nadanie negatywowi nazwy „oryginału” nie usuwa zasadniczej trudności. Negatyw – tak jak pozytyw – może być także wielokrotnie powielany z zastosowaniem zmiennych parametrów technicznych. Wskutek tego i w tym przypadku staje się przed problemem rozstrzygnięcia, czy n-ty i n+1 kontrnegatyw (negatyw przekopiowany przez fazę pozytywu) są tym samym „oryginałem”?

W świetle powyższej analizy wydaje się niemożliwe do utrzymania rozróżnienie oryginał-kopia w pierwszym z powyższych znaczeń. Celowe więc będzie oparcie się na drugim ze znaczeń, w którym – idąc za sugestiami A. Kumora – pojęcie „oryginału” powiązane zostaje z rzeczywistością (resp. przedmiotem fotografowanym) i określone (dla odróżnienia od pojęcia oryginału funkcjonującego na terenie sztuki) terminem „pierwowzór”³⁹⁷.

PORZĄDKUJĄCA
FUNKCJA
ROZRÓŻNIENIA
„PIERWOWZORU”
I „KOPII”
W TEORII
FOTOGRAFII

Jak już wielokrotnie wskazywaliśmy, fotografię cechuje istotny związek z realnym przedmiotem fotografowanym. Sontag mówi tu wprost o fotografii jako zwielokrotnionym „ślądzie” rzeczywistości. Podstawą tego związku jest energia świetlna, będąca rodzajem pomostu pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem. To energia świetlna zatem jest powodem, że możemy twierdzić, iż rzeczywistość (p i e r w o w z ó r) i jej obraz (k o p i a) należą do tego samego porządku rzeczywistości. Kopie wzięte

w tym znaczeniu (obrazy rzeczywistości) wyodrębniają się jednak z dziedziny realności pewnymi cechami specyficznymi dla jej (tj. realności) reprodukcji. Są to – mówiąc słowami Kumora – omówione przez nas wyżej cechy wynikające z redukcji, transformacji i deformacji owej rzeczywistości w fotograficznej reprodukcji.

Nasuwa się zatem pytanie o stopień i rodzaj o d p w i e d n i o ś c i tak powstałych reprodukcji (resp. kopii) wobec odtwarzanych na tej drodze przedmiotów rzeczywistości (resp. pierwowzorów). Odpowiedniość ta różnicuje się bowiem – jak twierdzi Kumor – „zależnie od celu i sposobu odtwarzania” – zatem będzie ona różna w zależności od tego czy jest reprodukowany oryginał, negatyw artystyczny lub pierwowzór oraz zależnie od rodzaju zastosowanej techniki reprodukcji: ręcznej, typograficznej, fotograficznej, filmowej, telewizyjnej...³⁹⁸. „Ta odpowiedniość – stwierdza dalej Kumor – najczęściej nie jest całkowita. Reprodukcje ręczne zabarwione są nieuniknionym subiektywizmem, zaś techniczne zapewniają tylko taką doskonałość, na jaką pozwala stan zaawansowania urządzeń reprodukcyjnych”³⁹⁹. Np. w przypadku negatywów artystycznych, niezależnie od jakości sporządzonej odbitki, zachodzi jedynie odpowiedniość formy między nimi⁴⁰⁰, podczas gdy substancja ulega zmianie⁴⁰¹. Owa odpowiedniość formy w tym przypadku (choćby z racji natury tego rodzaju dzieł) w zupełności wystarcza

³⁹⁷ „Tę dziedzinę przedmiotów reprodukowanych – pisze Kumor – które obejmują owe [tj. znajdujące się w zasięgu możliwości technicznych reprodukcji: fotograficznej, filmowej, telewizyjnej itp.] zjawiska widzialne i słyszalne, a więc jakąś część rzeczywistości fizycznej, nazwijmy – w odróżnieniu od oryginałów i negatywów artystycznych – p i e r w o w z o r a m i . Zgodnie z przeprowadzonym wyżej podziałem, są to formy reprodukcji [tj. fotografia, film, telewizja...], w których przedmioty odtwarzane służą jako m a t e r i a ł na dzieło sztuki” (A. Kumor, *Reprodukcja...*, s. 23).

³⁹⁸ Tamże, s. 28.

³⁹⁹ Tamże.

⁴⁰⁰ Przez f o r m ę Kumor rozumie tu wyraz koncepcji artystycznej w określonym dziele. Np. w grafice formę będzie stanowiła określona koncepcja wyrażona w rysunku.

⁴⁰¹ Kumor przez s u b s t a n c j ę rozumie podłoże lub zjawisko fizyczne będące nośnikiem określonej koncepcji artystycznej. Np. w grafice następuje zmiana substancji z linorytowego negatywu na papier odbitki.

dla zachowania tożsamości dzieła. Jednakże w przypadku oryginałów owe wymagania w wierności odtwarzania są znacznie większe⁴⁰². Natomiast w reprodukcji technicznej pierwowzorów (szczególnie w zakresie techniki fotograficznej) „na skutek obiektywnych zmian, jakie wprowadza proces reprodukcji technicznej (redukcje, deformacje, transformacje) – nie może zachodzić pełna odpowiedniość ani formy, ani substancji”⁴⁰³. Podobna sytuacja zachodzi w przypadku innego kryterium odpowiedniości, wyrażającego się w „stopniu kompleksowości działania zmysłowego”: zarówno w fotografii jak i np. w filmie niemym owa odpowiedniość jest częściowa, bowiem te rodzaje reprodukcji angażują tylko zmysł wzroku⁴⁰⁴. Świadczy to raz jeszcze o fakcie swoistej i n t e r p r e t a c j i pierwowzoru w fotograficznej rejestracji, niezależnie od naocznościowego złudzenia „pełnego” obcowania z rzeczywistością w percepcji fotograficznego obrazu.

EKWIWALENCJA STOPNIEM ODPOWIEDNIOŚCI FOTOGRAFICZNEJ REPRODUKCJI WOBEC RZECZYWISTOŚCI

Wspomniana odpowiedniość reprodukcji fotograficznej, odnoszona do rzeczywistości fotografowanej, wyraża się – jak się wydaje – w pewnym rodzaju ekwiwalencji zachodzącej pomiędzy przedmiotem odtworzonym a odtwarzanym. «Ekwiwalencja – jak określa ją Ossowski w książce „U podstaw estetyki” – (...) polega na a n a l o g i i brył, wyglądków, kształtów czy struktur kategoryalnych osób i przedmiotów i ma być łatwo uchwytna w sztuce operującej środkami i k o n i c z n y m i»⁴⁰⁵. Jed-

nakże takie określenie ekwiwalencji – wspólne dla wszelkich sztuk ikonicznych – nie oddaje jeszcze specyfiki ekwiwalencji obrazu fotograficznego. Jak pisze bowiem Alicja Helman (interpretując stanowisko Deren i Debrix), „gdy podobieństwo wyglądu w obrazie malarskim jest rezultatem operacji mentalno-manualnych, w których wyniku otrzymujemy substytut przedmiotu rzeczywistego (...) [to] pojawienie się obrazu ekwiwalentnego (fotograficznego, fonograficznego lub fonofotograficznego) na drodze reprodukcji [podkreślenie moje – E.F.] oznacza nie narodziny substytutu, lecz przedmiotu równorzędnego [podkreślenie moje – E.F.] przedmiotowi rzeczywistemu. Nie podobnego, nie tożsamego czy identycznego, lecz właśnie równorzędnego”⁴⁰⁶. O tak rozumianej ekwiwalencji – jak stwierdza dalej Helman – przesądza właśnie reprodukcja. „Oba te pojęcia – kontynuuje – nie są jednak, co należy mocno podkreślić, tożsame. Drugie jest służebne wobec pierwszego. W rezultacie faktu, iż reprodukcja oferuje nam nie podobieństwo przedmiotu, lecz jego częściową tożsamość (częściową, gdyż zredukowaną do strony optycznej i [w przypadku filmu – uzupełnienie moje, E.F.] akustycznej) możliwy jest proces psychiczny w umyśle widza, któremu owa redukcja cech przedmiotu nie zanotowanych przez reprodukcję, nie przeszkadza w uznaniu zreprodukowanego przedmiotu za równorzędny rzeczywistemu”⁴⁰⁷. (To wyjaśnia – jak się wydaje – psychologiczny „mechanizm” uczuciowego traktowania zdjęcia bliskiej osoby: mimo, iż normalnie zdajemy sobie sprawę z odrębnego statusu ontycznego takiego przedmiotu, jako nośnika obrazu właśnie tej osoby, w pewnych stanach uczuciowych jakby zaciera się w nas świadomość owej odrębności ontycznej obrazu tej osoby z nią samą, co sprawia, iż traktujemy jej zdjęcie resp. jej obraz jako przedmiot równorzędny – ekwiwalentny właśnie.)

W tej postaci ekwiwalencja obrazu fotograficznego jawi się z jednej strony jako szczególny stopień i rodzaj odpowiedniości fotograficznej reprodukcji wobec rzeczywistości (ekwiwalencja obrazu fotograficznego), z drugiej strony natomiast jako specyficzna relacja spinająca pomostem – przerzuconym pomiędzy stopniami ontycznej różnicy (odrębnych statusów

⁴⁰² A. Kumor, *Reprodukcja...*, s. 28-30.

⁴⁰³ Tamże, s. 31.

⁴⁰⁴ Na ten temat w odniesieniu do technik reprodukcji audiowizualnej zob. bliżej w: A. Kumor, *Reprodukcja...*, s. 31nn.

⁴⁰⁵ S. Morawski, *Mimesis...*, s. 69.

⁴⁰⁶ A. Helman, *Sztuka...*, s. 139.

⁴⁰⁷ Tamże, s. 140.

ontycznych) – obraz fotograficzny (z charakterystycznymi dla niego kategoriami: realności, obiektywności, autentyczności, reprodukcyjności wreszcie) z rzeczywistością fotografowaną, czyli relacja stanowiąca o charakterze stosunku zachodzącego pomiędzy przedmiotem odtworzonym a przedmiotem odtwarzanym⁴⁰⁸.

PROBLEM Innym zagadnieniem związanym ściśle z reprodukcyjnością fotografii
ZAKRESU oraz z reprodukcją (jako konkretnym obrazem fotograficznym wyrażo-
AUTONOMII nym w odbitce fotograficznej) – jest zagadnienie zakresu autonomii re-
REPRODUKCJI produkcji foto graficznej. Wprawdzie ostateczne rozstrzygnięcia w tej
FOTOGRAFICZNEJ kwestii możliwe są dopiero w świetle analizy ejdetycznej dzieła fotogra-
ficznego, jednakże wstępne zarysowanie tego zagadnienia pozwoli ukazać i podkreślić specy-
ficzną sytuację fotografii jako fotografii w kwestii zasadności ujmowania wyłącznie w percep-
cji estetycznej konkretnego zdjęcia fotograficznego, jako w pełni autonomicznego dzieła sztuki
(przy jednoczesnym abstrahowaniu od jego związków z rzeczywistością).

Posłużmy się w prezentacji tego zagadnienia podstawowymi jego analizami, przeprowa-
dzonymi przez A. Kumora⁴⁰⁹. Autonomiczność technicznych reprodukcji Kumor rozważa
przede wszystkim na przykładzie filmu, jednakże zasadnicze tezy tych analiz odnoszą się rów-
nież do fotografii (i innych sztuk audiowizualnych) – mogą być zatem doń zaadoptowane, przy
uwzględnieniu pewnych różnic w stopniu jej (fotografii) autonomii, wynikającej z natury tego
medium.

Na początku zaznaczymy, iż – jak to stwierdza Kumor – „każda reprodukcja, z chwilą
gdy powstała, jest bytowo samodzielna jako przedmiot materialny”⁴¹⁰. Owa samodzielność
w przypadku fotografii – dodajmy – ujawnia się choćby w tym, iż poszczególne zdjęcie (jako
odbitka fotograficzna utrwalona na papierze fotograficznym, diapozytywie, w odbitce poligra-
ficznej itp.) jest w swej zawartości swoistą „tautologią” rzeczywistości. Z jednej strony jest
bowiem przedmiotem utrwalającym w swej zawartości obrazu pewien fragment rzeczywistości
(potencjalnie zaś całą rzeczywistość materialną, naocznościowo rejestrowalną), z drugiej nato-
miast strony staje się przedmiotem należącym do zawartości tej rzeczywistości i może (jak
każdy przedmiot) podlegać rejestracji (a wraz z nią może jej podlegać wtórnie zawartość obrazu
w niej utrwalonego).

Fakt bytowej samodzielności fotograficznej reprodukcji jako przedmiotu materialnego,
nie implikuje jednak od razu bytowej autonomii reprodukcji, traktowanej jako określone dzieło
techniki (resp. sztuki) fotograficznej. Wynika to choćby z tego oczywistego faktu, iż reproduk-
cja, z której istoty wynika odtwarzanie, jest przynajmniej genetycznie związana z odtwarzanym
w niej przedmiotem⁴¹¹.

Inaczej stawiając problem autonomii reprodukcji – kontynuuje Kumor – „możemy za-
pytać, czy w reprodukcji chodzi nam o przedmiot odtwarzany, czy – akceptując fakt odtwarza-
nia – jesteśmy zainteresowani już samą reprodukcją, jej niezależnym istnieniem. Trzecia wresz-
cie możliwa ewentualność jest taka, że dzięki reprodukcji zwracamy się do przedmiotu odtwa-
rzanego i wtedy uważamy ją za niesamodzielną, ale zarazem z innych przyczyn uznajemy jej
samodzielność i wówczas reprodukcja nabiera cech tworu autonomicznego. Ten ostatni przy-
padek powodowałby swoiste odnoszenie się odbiorcy do reprodukcji”⁴¹².

Pełną autonomiczność posiadają niewątpliwie reprodukcje oparte na negatywach arty-
stycznych – z odbitkami takimi obcujemy bowiem „tak, jak z każdym innym samodzielnym
dziełem sztuki”. W przypadku reprodukcji oryginałów sytuacja jest bardziej złożona.

⁴⁰⁸ Z racji jej (ekwiwalencji) ważności, bliższe zanalizowanie tej relacji powinno być podjęte w ramach przy-
szłej analizy ejdetycznej.

⁴⁰⁹ A. Kumor, *Reprodukcja...*, s. 36-44.

⁴¹⁰ Tamże, s. 36.

⁴¹¹ Tamże.

⁴¹² Tamże, s. 36n.

W zasadzie takie reprodukcje nie są samodzielne artystycznie, zarówno w aspekcie formalnym jak i estetycznym (o ile perceptor ma świadomość, że obcuje z reprodukcją-fal-syfikatem) – uzależnione są bowiem genetycznie od oryginału w istotnych momentach, stanowiących o wartości oryginału jako dzieła sztuki i o jego tożsamości. Reprodukcje oryginałów czasami jednak „zachowują cechy samodzielności, a nawet niekiedy usamodzielniają się”. Owa „(...) możliwość oderwania reprodukcji od oryginałów dotyczy dzieł nieprzedstawiających (plastyki nieprzedstawiającej, muzyki), w których na pierwszy plan wysuwają się układy jakości zmysłowych”⁴¹³.

W porównaniu z powyższymi przypadkami należy tu zaznaczyć, iż reprodukcje fotograficzne podlegają szczególnym uwarunkowaniom swojego statusu ontycznego, la-wet film nie jest uwikłany w tak dużym stopniu w podobne zależności. Nie można bowiem w odniesieniu do fotografii stwierdzić zarówno jej pełnej autonomiczności, jak również zupełnego braku takiej autonomiczności – bez jednoczesnej rezygnacji z pewnych wartości ucieleśnianych w fotografii, przy wyborze któregośkolwiek z powyższych skrajnych stanowisk. Inaczej mówiąc; w fotografii nie chodzi wyłącznie o przedmiot w niej odtwa-rzany, ani też wyłącznie o nią samą jako konkretne dzieło sztuki (jakim może przecież być) – chociaż proporcje ich dominacji niewątpliwie nie są jednakowe. Oczywiście jest teoretycznie możliwe zarówno jedno jak i drugie ujęcie fotografii, czyli aspektywne po-traktowanie jej bądź jako wyłącznie środka przekazu, bądź jako przede wszystkim dzieła sztuki. Na ile jest to jednak praktycznie uprawnione w przypadku fotografii, jest tu nie-bagatelny problemem do rozstrzygnięcia.

Przy pierwszym ujęciu – tj. w przypadku fotografii-przekazu – wartości estetyczne będą „podporządkowane funkcji przekazywania (czegoś) lub będą dodatkowymi, w grun-cie rzeczy zbędnymi ozdobami”⁴¹⁴. Nie wnoszą one bowiem niczego istotnego dla właści-wego odbioru informacji wizualnej, zawartej w fotografii (pod warunkiem, iż jakoś tech-niczna odbitki fotograficznej jest wystarczająca dla czytelności obrazu), „W tej funkcji fotografia informować może (we właściwy sobie sposób) o różnorodnych przedmiotach, jest środkiem poznania pośredniego, znakiem ikonicznym (obrazem) czegoś. Perceptor może być nastawiony na to, co przedstawione w fotografii albo na to, co przedstawione przez fotografię; przy tym drugim nastawieniu fotografia staje się „przedmiotem przej-ściowym”, niejako przezroczystym znakiem transcendensu, quasi-spostrzeżeniowo uobecnio-nego perceptorowi”⁴¹⁵.

W ujęciu fotografii jako dzieła sztuki zachodzi bardziej skomplikowana sytuacja. Per-cepcja fotografii w aspekcie jedynie jej wartości estetycznych wydaje się bowiem de facto spro-wadzać fotografię do dzieła malarskiego. Pomija przecież istotne – jak sądzimy – inne wartości estetyczne, nabudowujące się na naocznościowym związku fotografii z rzeczywistością. Zwią-zek ów ponadto jest tak ścisły, iż. wydaje się w zasadzie niemożliwe usunięcie go z pola uwagi perceptora. Dlatego też taki zabieg abstrahowania od rzeczywistości w estetycznej percepcji fotografii wydaje się sztuczny, akademicki, nie liczący się z istotnymi faktami zachodzącymi w percepcji tego medium. „Niewątpliwie fotografia jest zbliżona do malarstwa: bo obie wyra-żają się za pomocą obrazu – stwierdza Balocchi – (...) malarstwo (...) za pomocą pędzli, druga [fotografia] za pomocą obiektywu mogą odtwarzać prawie te same rzeczy. [Ale] między ma-larstwem a fotografią istnieje wyraźna różnica, i rzecz że fotografia jest piękna, bo wydaje się być obrazem, może być pomniejszeniem fotografii”⁴¹⁶. Bowiem „to, co się powszechnie uważa za główną granicę fotografii – to że jest ona stosunkowo związana z rzeczywistością fizyczną

⁴¹³ Tamże, s. 39.

⁴¹⁴ A.B. Stępień, *Propedeutyka...*, s. 109.

⁴¹⁵ Tamże.

⁴¹⁶ Za: *Czym jest...*, s. 9 (wypowiedź V. Balocchi’ego).

tematu – jest także jej cechą specyficzną, która usprawiedliwia jej obecność w świecie dzisiejszej kultury i która ją wyróżnia od innych form wyrazu, tradycyjnych lub nowożytnych, w tej liczbie od kina⁴¹⁷.

NAJISTOTNIEJSZY
ASPEKT
FOTOGRAFICZNEJ
REPRODUKCYJ
-NOŚCI
- JEJ FUNKCJA
POZNAWCZA

W związku z powyższymi ustaleniami (niezależnie od uznania czy odrzucenia wyrażonego tu poglądu na autonomiczność fotografii wobec rzeczywistości) stwierdzić należy, iż pomiędzy pierwowzorem a fotograficzną kopią (bez względu na jej pozytywowy czy negatywowy charakter⁴¹⁸) istnieje ontologiczna różnica stopnia (w znaczeniu, w jakim fotografia dotyczy rzeczywistości, a nie jest tożsama z rzeczywistością). Pierwowzór stanowi bowiem konkretny fragment rzeczywistości. Kopia zaś (resp. kopie) jest wizualnym aspektem tego fragmentu rzeczywistości.

Sama reprodukcyjność (powielanie kopii) wiąże się ze swoistym po m n a ż a n i e m rzeczywistości (resp. bytów)⁴¹⁹. Fotografia – w sensie potocznym – utrwała, multiplikuje w kolejnych odbitkach czy nawet zastępuje rzeczywistość. Przechowujemy zdjęcia szczególnych miejsc, w których przebywaliśmy lub osób bliskich nam niejako z a m i a s t samych tych miejsc lub osób w oryginale. Niewątpliwie wiąże się to z tym emocjonalnym wymiarem naszej kultury, który Georg Frazer nazwał „magicznością naszego myślenia”; jednak najistotniejszą funkcją wiążącą się z reprodukcyjnością fotografii jest f u n k c j a p o z n a w c z a .

W aspekcie percepcji dzieło fotograficzne różni się w sposób istotny od dzieła malarskiego. W tym ostatnim fenomen oryginału wiąże się w sposób dominujący z percepcją wartości estetycznej bądź przy-estetycznej. Ujmując np. w percepcji oryginalny obraz Rembrandta (np. „Autoportret”) i odnosząc go do jakiejś jego kopii malarskiej, odkrywa się takie momenty jak: niepowtarzalność, wyjątkowość, ekspresję estetyczną, tajemniczość itp. Momenty te, chociaż wchodzi również w skład percepcji fotografii (w naszym znaczeniu: kopii pewnego pierwowzoru), to przecież w naturalnym przebiegu tej percepcji dominują takie momenty, jak: odkrycie, utrwalenie, ujawnienie, autentyczność,

⁴¹⁷ (Tamże, s.11 /wypowiedź I. Zannier’a/). Przeanalizowanie i ewentualne potwierdzenie lub obalenie tej tezy wybiega poza ramy określone w tej pracy. Jak już zaznaczaliśmy, jest to możliwe dopiero w świetle ewentualnej analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego (niezależnie od jej pozytywnych czy negatywnych wyników w tej kwestii). Zagadnienie to zatem wchodzi w pakiet problemów filozoficznych, które wydają się istotne do rozważenia w kontekście dzieła fotograficznego. Wyodrębniamy je w zakończeniu tego rozdziału.

⁴¹⁸ Pozytyw i negatyw bowiem – jako obrazy właśnie tego samego fragmentu rzeczywistości, walorowo jedynie względem siebie odwrócone – należą do tego samego porządku ontycznego: w teźże rzeczywistości mając swoje ostateczne uzasadnienie i z niej genetycznie się wywodząc. Jako przykłady porównaj pozytywowe i negatywowe zdjęcie (fragm.) Całunu Turyńskiego ([fot. nr 69](#) i [70](#)). (Zauważmy na marginesie, iż ten obraz Człowieka z Całunu stanowi najbardziej tajemniczy i nietypowy /graniczny/ przykład *q u a s i - f o t o g r a f i i*: tajemnica powstania tego wizerunku zawiera bowiem w sobie – jak wynika z hipotezy, do której ostatecznie skłaniają wyniki współczesnych badań nad Całunem – pewne intuicje właściwe dla procesu powstawania obrazu fotograficznego. Jak podaje I. Wilson w książce „Całun Turyński” /Warszawa 1983/, powstanie tego wizerunku da się jedynie wytłumaczyć faktem krótkotrwałego błysku energii promienistej wypromieniowanej prostopadle na wewnętrzną powierzchnię płótna, od strony ciała owiniętego nim Człowieka; promieniowanie to spowodowało powierzchniowe, zróżnicowane /pod względem intensywności tonów jasnych i ciemnych/ zabarwienie /zaciemnienie/ płótna, które to zabarwienie tworzy, niezdeformowany układem płótna, negatywowy /na wzór fotograficznego/ obraz postaci ludzkiej /wyrazisty obraz tej postaci ujawnił się dopiero w negatywowym zdjęciu Całunu, na którym sama postać ukazała się w rzeczywistym, pozytywowym wizerunku/).

⁴¹⁹ Nasuwa się tutaj problem, który metaforycznie można by nazwać problemem „brzytwy Ockhama” (L. Borges mówi tu o swoim „wstępie do płodzenia i luster”, jako niepotrzebnie mnożących rzeczywistość). Owo „pomnażanie rzeczywistości” nie świadczy jednak – jak sugeruje – o pełnej autonomii dzieła fotograficznego wobec rzeczywistości. Zarówno *explicite* jak i *implicite* można to stwierdzić na podstawie powyższych naszych analiz.

zaświadczenie, poświadczenie itp. Główny akcent w percepcji fotografii położony jest zatem na elemencie poznawczym, który poprzez fotografię (kopię) odsyła perceptor do treści zawartych w pierwowzorze (oryginale) fotograficznym (tj. w przedmiocie rzeczywistym, którego fotografia jest obrazem)⁴²⁰. Element poznawczy wybija się tutaj na plan pierwszy i spycha na plan drugi element estetyczny.

Nie oznacza to, że stawiamy tezę sprzeczną z tą, w której określaliśmy wyżej specyficzne elementy estetyczne poszczególnych typów fotografii. Jeśli jednak w percepcji fotografii dominuje element estetyczny, to – jak sądzimy – zachodzić może dwojaka sytuacja: albo ów element estetyczny jest skonstruowany za pomocą techniki fotograficznej, naśladawczo w stosunku do malarstwa (jak np. u Bułhaka), albo element estetyczny posiada jakość specyficzną dla fotografii (jak np. migawkowość, momentalność ujęcia, elementy eksperymentalne itp.). Dzieje się tak jednak przede wszystkim wtedy, gdy fotografia zamierzona jest przez twórcę w celu artystycznym⁴²¹.

3.5. INNE PROBLEMY FILOZOFICZNE FOTOGRAFII

Poruszone powyżej tematy nie wyczerpują oczywiście zbioru problemów filozoficznych, wiążących się z zagadnieniem fotografii. Obecnie, na zakończenie rozdziału, chcemy przedstawić zestaw najistotniejszych problemów, mających swoje podstawy w dokonanych powyżej opisach i analizach, a usystematyzowanych w postaci:

- problemów teoriopoznawczych,
- problemów ontologicznych,
- innych problemów filozoficznych związanych z fotografią.

Jak się wydaje, ten zestaw problemów (w swym rozwinięciu w analizach kształcie) stanowi zakresowo pełną filozoficzną teorię dzieła fotograficznego.

PROBLEMY Nadal centralnym zagadnieniem filozoficznym dzieła fotograficznego pozostaje specyficzność fotografii jako odrębnego gatunku TEORIOPOZNAW- wizualnego środka wyrazu. Zagadnienie to wiąże się najściślej z epistemiczną charakterystyką dzieła fotograficznego, a także z jego teorią ontologiczną. CZE:

⁴²⁰ Przykładem tego są nie tylko zdjęcia turystyczne, reporterskie czy pamiątki osobiste, ale np. reprodukcje dzieł sztuki czy albumy fotografii tych dzieł, gdzie na plan pierwszy wybija się jednak tendencja poznawcza, tłumiąca nieco element estetyczny wyrażony w tych dziełach.

⁴²¹ Swoistym podsumowaniem powyższych analiz są syntetyzujące uwagi S. Sontag. Stwierdza ona: „(...) Tradycyjne sztuki piękne są elitarne: ich charakterystycznym wytworem jest pojedyncze dzieło, wytworzone przez jednostkę; zakładają one hierarchię przedmiotów przedstawionych, w której pewne traktuje się jako ważne, głębokie, szlachetne, a inne jako nieważne, trywialne, niskie. Media są demokratyczne: osłabiają one rolę wyspecjalizowanego producenta lub autora. Dzięki zastosowaniu procedur opartych na przypadku albo technikom mechanicznym, które każdy może opanować i dzięki temu, że stanowią owoc zbiorowych albo cząstkowych wysiłków cały świat uważany jest za przedmiot do przedstawienia. Tradycyjne sztuki piękne polegają na rozróżnieniu między autentyką a fałszerstwem, oryginałem a kopią, między dobrym a złym smakiem; media zamazują – jeżeli nie znoszą całkowicie – te rozróżnienia. Sztuki piękne zakładają, że pewne doświadczenia albo przedmioty są znaczące. Środki przekazu są w zasadzie pozbawione treści (taka jest prawda ukryta za wychwalaną uwagą McLuhana o tym, że medium, czyli środek przekazu, sam jest przekazem – przyp. mój S.S.); charakteryzuje je ton ironiczny, albo śmiertelnie poważny, albo parodystyczny. Jest rzeczą nieuniknioną, że coraz więcej dziedzin i dzieł sztuki skończy na fotografii. Moderniści będą musieli na nowo przeczytać dictum Patera, że wszelka sztuka zmierza ku temu, by stać się muzyką. Obecnie wszelka sztuka ma aspiracje, by otrzymać kondycję fotografii” (S. Sontag, za: S. Magala, *Fotografia w kulturze współczesnej*, Warszawa 1982, s. 72n.).

...PROBLEM ISTNIENIA NAOCZNOŚCIO -WEGO MOMENTU SPECYFICZNOŚCI FOTOGRAFII

W pierwszym rzędzie zagadnienie specyficzności fotografii zależy w swych konkluzjach od rozstrzygnięcia problemu istnienia naocznościowego momentu, z jakim dana jest w percepcji odrębność fotografii. Naoczność jest to rys charakterystyczny treści aktu percepcji, stanowiący o specyficznej jakości wypełnienia (fülle) tej percepcji, w zależności od gatunku jej przedmiotu. W związku z tym specyficzność fotografii, ujawniona w analizie ściśle fenomenologicznej, winna ujawnić się w postaci rysu naocznościowego danego w zawartości samego dzieła fotograficznego. Należy jednak rozpatrzeć tutaj dwa sposoby ujawniania się tej naoczności. Istnieje problem, czy rys naocznościowy, ujawniający specyfikę fotografii, jest momentem naoczności zmysłowej (danej w obrębie percepcji samego dzieła fotograficznego), czy ów moment jest wynikiem zrozumienia dzieła fotograficznego w jego szerokim kontekście (np. w jego powiązaniu z rzeczywistością). W tym drugim przypadku w grę wchodziłby typ naoczności istotnościowe:] (rozumiejącej), będący wynikiem swoistej interpretacji koniecznego uwikłania fenomenu fotografii w dziedzinie spoza samego dzieła (techniki realizacji fotografii, informacji spoza obrazu fotograficznego, sposób istnienia przedmiotu sfotografowanego itp.).

Od rozwiązania tego problemu zależy odpowiedź na inne ważne pytanie, dotyczące stosunku fotografii do dzieła malarskiego. Jak dotąd istnieje tendencja (zwłaszcza wśród autorów nawiązujących do fenomenologów⁴²²) do redukcji analiz dzieła fotograficznego do analiz estetycznych tego dzieła, co – jak się wydaje – sprowadza się do redukcji samego dzieła fotograficznego do dzieła malarskiego. Problem odróżnialności (resp. redukowalności) dzieła fotograficznego do dzieła malarskiego – zwłaszcza istotny w obszarze malarstwa hiperrealistycznego – stanowi także ważny przyczynek do postawienia i rozstrzygnięcia zasadniczego problemu filozofii fotografii, a mianowicie problemu celowości i efektywności analizy estetycznej w dziedzinie fotografii. Wiąże się z tym także problem autonomii dzieła fotograficznego, który zasygnalizujemy poniżej.

Pokrewny tym problemom jest problem *prawdy logicznej* w dziele fotograficznym. Wobec ścisłego związku fotografii z takimi momentami jak faktyczność, konkretność, obiektywność i autentyczność, niektórzy teoretycy fotografii wprowadzają do jej kontekstu pojęcie prawdy logicznej. Według Karła Pawka logiczna prawda fotografii polega „na zgodności naszego poznania, naszych pojęć z bytem”. Chodzi tu o takie ogólne pojęcie (przekonanie), wytworzone na podstawie oglądu fotografii, które zgodne byłoby z uogólnieniem, na jakie pozwala sama rzeczywistość ujęta w tej fotografii⁴²³. Fotografia bowiem, mimo iż ukazuje zawsze jakąś konkretną sytuację przedmiotową zastaną (przez fotografa) w rzeczywistości, to jednak często – mimo iż zdjęcie samo tego nie dokonuje – „skłania” perceptora do generalizowania sytuacji ukazanej na niej (tego rodzaju oskarżenia wysuwane są często zwłaszcza pod adresem Life-Photography). „Intensywność wypowiedzi i siła uderzeniowa tego co faktyczne – stwierdza dalej Pawek – ułatwia bardzo nieuzasadnione uogólnienie. Ontologiczna prawda fotografii może bardzo łatwo sprowokować logiczną nieprawdę”⁴²⁴.

Jednakże, nawet gdy jest się świadomym owego niebezpieczeństwa generalizacji, sprawa nie wydaje się być prosta. W przypadku fotografii trudno jest mówić o prostej odpowiedniości treści naszego pojęcia i rzeczywistości – czyli trudno orzekać o prawdziwości

⁴²² Por.: A.B. Stepien, *Propedeutyka...*, ss. 85-90 i 108-110.

⁴²³ Por.: K. Pawek, *Totale Photographie*, Öltzen und Freiburg im Breisgau 1960, s. 175.

⁴²⁴ (Tamże). Pawek ilustruje to w słowach: «Jeżeli jestem dla przykładu zdania, że cały kraj stał się „prowincjonalny” [np. RFN od 1945 roku] to mogę przeprowadzić fotograficzny test, przy czym każde pojedyncze zdjęcie ujmuje pewien prawdziwy stan faktyczny. Stale są to prowincjonalne zjawiska u określonych ludzi, instytucji, budowli, form życia, wszystko się zgadza w poszczególnym zdjęciu. Czy ogólny wniosek z tego wyciągnięty [państwo stało się prowincjonalne] zgadza się z całością, jest już innym pytaniem. Być może da się przeprowadzić fotograficzny test również dla przeciwieństwa, zatem dla nieprowincjonalnych zjawisk i faktów...» (tamże).

logicznej dzieła fotograficznego; w grę tu bowiem wchodzi interpretacja: interpretacja rzeczywistości sfotografowanej oraz interpretacja tejże rzeczywistości za pośrednictwem obrazu fotograficznego. W skład tej drugiej interpretacji wchodzi także elementy walentne kulturowo oraz zmienne historycznie, jak np. znajomość kontekstu zdarzenia czy aktualnie panujący model percepcji wzrokowej⁴²⁵.

W związku z tym, jak sądzimy, należy – w bliższych analizach tego zagadnienia – odróżnić na terenie teorii fotografii prawdę logiczną od prawdy historycznej (socjologicznej), odnoszącej się do sposobu występowania dzieła fotograficznego w świadomości społecznej, i ewentualnie zanalizować tę pierwszą jako należącą do obszaru tej drugiej⁴²⁶.

...PROBLEM
STOSUNKU
BARWY
DO ISTOTY
FOTOGRAFII

Innym problemem, który należałoby usytuować w dziedzinie teorii poznania, jest problem stosunku barwy do istoty fotografii. Niektórzy teoretycy fotografii (np. K. Pawek⁴²⁷) wiążą ściśle istotę fotografii z fotografią czarno-białą. Głównym argumentem rzeczników tego poglądu jest teza o tzw. abstrakcji fotografii od barwy, która z istoty

samej fotografii „koncentruje nasze spojrzenie na tym, co istotne”. Pogląd taki jednak jest kwestionowalny przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, problemem pierwotnym wobec powyższego jest problem z dziedziny teorii percepcji, który należałoby sformułować: czy istota tego, co wizualne, jest czarno-biała. Dopiero po analizie tego problemu rozpatrzyć można stosunek barwności (resp. biało-czarności) do istoty wizualnego obrazu rzeczywistości. Po drugie, należy zwrócić uwagę na swoistą równoległość rozwoju techniki niektórych sztuk plastycznych i rozwoju percepcji tych sztuk; najczęściej za tym rozwojem postępuje rozwój metateoretycznej refleksji, czyli rozwój teorii danej sztuki. W związku z tym należałoby rozpatrzyć problem odpowiedniości (wtórnej wobec fotografii czarno-białej) techniki fotografii barwnej, resp. wtórności teorii fotografii barwnej wobec teorii fotografii czarno-białej⁴²⁸.

...PROBLEM
INTERPRETACJI
FOTOGRAFII
JAKO
ZNAKU

Najnowszym trendem interpretacji zjawiska fotografii jest nurt semiologiczny, analizujący fotografię w kategoriach szeroko pojętej teorii znaku. Nurt ten (J. Łotman, S. Morawski, A. Helman, M. McLuhan i in.) wyławia w strukturze i zawartości fotografii pewne cechy, interpretując je w kategoriach semiotycznych: signifiant i signifié, konotacji, denotacji, ekwiwalencji itp. W konsekwencji podejmuje się próby określenia

fotografii jako rodzaju języka, zbudowanego ze znaków ikonicznych. Problematyczność tej interpretacji opiera się na istocie ontologicznego związku fotografii z istniejącą jednostkową rzeczywistością, będącą pierwszym przedmiotem dzieła fotograficznego. Wtórna wobec tego związku – i uwarunkowana kulturowo – jest interpretacja zarówno fotografii jak i jej przedmiotu w kategoriach znaku i jego desygnatu (resp. denotatu). Jak się wydaje, ontologia fotografii jest pierwotna w stosunku do semiotyki fotografii. Analiza tego problemu jak również kwestii zasadności interpretacji semiotycznej fenomenu fotografii – która, jak się wydaje, może jedynie dopełniać analizy ontologiczne i epistemologiczne tego fenomenu – winna uwzględniać rodzaj i charakter nabudowania kategorii semiotycznych na dziedzinie kategorii związanych

⁴²⁵ Tak np. to, co pod koniec XIX w. dane w percepcji wzrokowej budziło wrażenie autentyczności i żywości, dziś odbierane jest jako sztuczne i konwencjonalne.

⁴²⁶ Tytuły fotografii są tym, co wskazuje najbardziej na historyczny charakter „prawdy” fotograficznej. Dopiero w kontekście tej informacji (zewnętrznej w stosunku do zawartości samego obrazu) jest możliwe rozpatrywanie prawdy logicznej konkretnego zdjęcia (obrazu fotograficznego). Najsilniej przejawia się to w przypadku fotografii dokumentalnej.

⁴²⁷ Zob.: K. Pawek, *Totale...*, s. 215-224.

⁴²⁸ Można tutaj przytoczyć przykład oporów, na jakie napotykała teoria filmu barwnego i dźwiękowego ze strony zwolenników teorii filmu czarno-białego i niemego. Protagonisci tej pierwszej dopiero w ostatnich czasach wypracowali spójny system pojęć i wartości, uzasadniający prawomocność koloru i dźwięku w problematyce istoty filmu.

ściśle z istotą fotografii, czyli odnoszących obraz fotograficzny do jego jednostkowego, realnie istniejącego przedmiotu. Skądinąd problem ten wiąże się z szerszym problemem kulturowego kontekstu fotografii, fotografia bowiem, jak się wydaje, w sposób istotny jest zapośredniczona w uwarunkowaniach określonej kultury⁵ traktowanie zaś jej jako rodzaju języka, jeszcze bardziej podkreśla i eksplikuje te kulturowe zależności.

PROBLEMY ONTOLOGICZNE: Odrębny zestaw problemów filozoficznych związanych z fenomenem fotografii stanowią zagadnienia ontologiczne (metafizyczne). Pierwszym z problemów, który chcemy tutaj poruszyć, jest problem budowy dzieła fotograficznego.

...WARSTWY DZIEŁA FOTOGRAFICZNEGO Sprawa ta należy ściśle do dziedziny ontologii formalnej. W dziedzinie tej istnieje pogląd (A.B. Stępień), iż dzieło fotograficzne konstituowane jest – podobnie jak dzieło malarskie – przez dwie warstwy. Pierwsza, to warstwa wyglądów przedstawiających – która stanowi co do sposobu przedstawiania o różnicy pomiędzy dziełem malarskim a fotograficznym⁴²⁹. Drugą warstwą jest warstwa tego, co przedstawione przez wyglądy.

W nawiązaniu do pierwszej z warstw należałoby rozważyć, jak modyfikowałyby się ów pogląd o różnicy w sposobie przedstawiania (ujętej stricte w aspekcie percepcyjnym) w świetle znanych uderzających podobieństw dzieł malarstwa hiperrealistycznego do dzieł fotograficznych. Stwierdzenie w tym przypadku – na drodze percepcji jedynie – o odrębnym charakterze sposobu przedstawiania w tego rodzaju malarstwie i w fotografii, nie miałyby potwierdzenia. w prezentacji treści, tego co przedstawione przez te wyglądy. Nie dałoby się bowiem wyraźnie przypisać jednemu z nich rysu „malarskości”, drugiemu zaś rysu „reprodukcyjności” właśnie. Wskazanie tych różnic wymagałoby – jak się wydaje – wyjścia poza obręb fenomenologiczny w filozofii fotografii bądź uwzględnienia w analizach fenomenologicznych szerszego kontekstu dzieła fotograficznego, pozwalających ująć specyficzność sposobu przedstawiania przez takie medium, jakim jest fotografia⁴³⁰. Jest to jednak zagadnienie odrębne, do którego przyjdzie nam jeszcze powrócić w zakończeniu niniejszej pracy.

...PRAWDA ONTOLOGICZNA DZIEŁA FOTOGRAFICZNEGO Jak się wydaje, w tym kierunku również idą rozwiązania Karla Pawka odnośnie do tzw. „prawdy ontologicznej” fotografii⁴³¹. Przez prawdę ontologiczną rozumie on „identyczność rzeczy z samą sobą”, którą interpretuje w duchu tożsamości egzystencjalnej jakiegoś przedmiotu lub zdarzenia. Właśnie owa niepowtarzalność istnienia sprawia, iż fotografia jest rejestracją tego, co jedyne, niepowtarzalne i przemijające. „Nie ma dwóch podobnych zdarzeń”. Dlatego fotografia jest – jak mówi Pawek w odniesieniu do Life-Photography – „zawsze autentyczna i prawdziwa”. Na tej jej cesze nabudowana jest moc przekonywania, perswazji i ekspresja każdego zdjęcia. (Oczywiście, rozważania

⁴²⁹ (Zob.: A.B. Stępień, *Propedeutyka...*, s. 109.). „To, co różni ją [fotografię – E.F.] od obrazu malarskiego, to sposób przedstawienia, charakter warstwy wyglądów. Można by zaryzykować określenie, iż fotografia nie rekonstruuje – jak malarstwo – wyglądów, lecz je reprodukuje, odtwarza i stąd inaczej one unaoczniają w fotografii, niż wyglądy w obrazie malarskim. Jednakże sposób powstania nie wchodzi w skład dzieła sztuki (także fotograficznej) nie jest tym, co dane przy jego (zawartości) percypowaniu” (tamże).

⁴³⁰ Dla pewnego zobrazowania takiego podejścia w analizach dzieła fotograficznego, można tutaj powołać się na analizy ontologiczne Karla Pawka, a zwłaszcza na jego koncepcję „intymności” („Die Intimität”) jako relacji bliskości pomiędzy odkrytym przez fotografię przedmiotem a podmiotem (twórcą lub perceptorem). (Por. K. Pawek, *Das Bild aus der Maschine. Skandal und Triumph der Photographie*, Ötten und Freiburg im Breisgau 1968, s. 110-114).

⁴³¹ K. Pawek, *Totale...*, s. 173nn.

Pawka mają tutaj charakter wyraźnie wykraczający poza czysty opis zdjęcia fotograficznego; są z dziedziny „metafizyki” fotografii⁴³².)

...METAFIZYKA
FOTOGRAFII
JAKO
FOTOGRAFII

Rzetelne podjęcie tego zagadnienia pociąga za sobą oparcie się na określonej koncepcji teorii bytu. Metafizyka fotografii implikuje wcześniejszą metafizykę bytu. Wobec tego wszystkiego bowiem, co zostało zasygnalizowane odnośnie do styku fotografii z rzeczywistością (naoczność specyficzna dla fotografii, nieredukowalność fotografii, specyficzność warstwy tego co przedstawione w fotografii, prawda fotografii), zasadne jest postawienie problemu metafizyki fotografii. Chodziłoby tutaj zwłaszcza o to, na czym polega owo charakterystyczne dla fotografii ujęcie faktyczności w świecie zdarzeń, wyrażające się m.in. w takich danych w percepcji, jak autentyczność, intymność (w sensie pawkowskim), wydzźwięk moralny itp. I tak np. gdy przyjąć za podstawę owej metafizyki fotografii klasyczną teorię bytu w wersji egzystencjalnej – za czym przemawiają pewne racje – to należałoby rozważyć rodzaj i charakter związku pomiędzy rzeczywistością a jej fotograficznym obrazem. Jak się wydaje, należałoby wziąć pod uwagę zarówno wymiar egzystencjalny jak i wymiar esencjalny tego związku.

Postawienie tego problemu (metafizyki fotografii) może się okazać konieczne zwłaszcza w sytuacji (sygnalizowanej już wyżej), gdyby przyszło stwierdzić, iż fenomenologiczna analiza dzieła fotograficznego okazuje się niewystarczająca dla ujęcia specyficzności fotograficznego sposobu przedstawiania i istoty fotografii jako medium.

Jednym z najistotniejszych problemów w dziedzinie filozofii fotografii jest problem zawartości aksjologicznej dzieła fotograficznego. W tej pracy w zasadzie – z jej założeń rzeczowych i metodologicznych – na pierwszym planie umieszczono fotografię jako dzieło sztuki, a tym samym preferowano jej wartość estetyczną. W trakcie historyczno-systematycznej analizy fotografii okazało się jednak, iż

INNE
ZAGADNIENIA
FILOZOFICZNE
ZWIĄZANE
Z FOTOGRAFIA:

w niektórych rodzajach fotografii inne – pozaestetyczne – wartości odgrywają równie ważną – jeśli nieraz nie ważniejszą – rolę w konstytuowaniu dzieła fotograficznego.

...WARTOŚCI
ESTETYCZNE
PRZEDMIOTU
A WARTOŚCI
ESTETYCZNE
JEGO FOTOGRAFII

Ważnym problemem związanym z wartościami estetycznymi dzieła fotograficznego jest problem stosunku pomiędzy estetycznymi wartościami zawartymi w przedmiocie fotografowanym (którym może być np. krajobraz przyrodniczy, dzieło architektoniczne /zob. [fot. nr 66](#) / czy rzeźba) a wartościami estetycznymi nabudowanymi na tamtych przy pomocy środków fotograficznych⁴³³. Stanowiska utrzymujące, iż fotografia przynosi niejako na obraz jedynie wartości estetyczne przedmiotu fotografowanego, nie dodając –

⁴³² Jak większość wywodów Pawka z dziedziny filozofii fotografii, tak i te rozważania budzą zastrzeżenia natury metodologicznej. Po pierwsze Pawek dokonuje mocnej ekstrapolacji swojej tezy o prawdzie ontologicznej (odnośnie do całej fotografii), na podstawie analiz przeprowadzonych na wąskim obszarze Life-Photography. Po drugie język Pawka jest daleki od precyzji i jasności. Nadużywa on w powyższych wywodach metafory, analogii i zapożyczeń z innych dziedzin literackich (Biblia, poezja), przez co „metafizyczność” jego filozofii fotografii należy ujmować w cudzysłowie.

⁴³³ (Sprawami tymi zajmuje się St. Ossowski w artykule: *Przyroda i sztuka*, w: *U podstaw...*, s. 227-255.). «W niektórych wypadkach – stwierdza Ossowski – wydaje się, że wybór i wyodrębnienie pewnego fragmentu przyrody wystarcza, aby piękno przyrody przeobrazić w piękno sztuki. Przykładem – piękno krajobrazu na fotografii. Twórcza rola fotografa (jeżeli pominiemy – bardzo zresztą ważne dla ostatecznego efektu – „artystyczne wykończenie”) polega na wyborze widoku, światła, punktu oddalenia, rozległości ram. W nieefektywnym zgoła otoczeniu można komponować piękne całości, nie przekształcając w niczym rzeczywistości, a tylko wybierając i izolując pewne jej fragmenty. Ale jeżeli uznamy fotografa twórcą wartości estetycznych krajobrazu na zdjęciu (twórcą piękną p r z e d m i o t u p r z e d s t a w i o n e g o), to wypadnie chyba uznać takie dzieło sztuki w krajobrazie oglądanym przez ramkę, wyciętą z tektury i odpowiednio ustawioną, bo ten, kto „naturalny” krajobraz zamyka w ramkę, wykonywa ważną część pracy artystycznej fotografa. Widzimy, że granica między dziełem sztuki a materiałem dzieła sztuki jest płynna» (tamże, s. 231).

poza pewnymi „ozdobnikami” – żadnych specyficznych wartości estetycznych, wydaje się – również w świetle powyższego przypisu – nie do utrzymania. Fotografia bowiem dysponuje – jak zostało pokazane – środkami wyrazu specyficznymi dla ujawniania nowych wartości estetycznych przedmiotu. Uwidacznia się to np. w tzw. funkcji nowego widzenia przedmiotu za pomocą fotografii; środkami tutaj używanymi są: swoisty kąt widzenia, wybór oświetlenia, rodzaj perspektywy odwzorowania, operowanie różnymi stopniami ostrości, ujawnianie nowych planów, kadrów, stron przedmiotu itp. Można, jak się zdaje, mówić w tym wypadku o swoistym *n a b u d o w a n i u* (względnie ujawnieniu) nowych wartości estetycznych przedmiotu fotografowanego przy pomocy środków fotograficznego obrazowania tego przedmiotu. (Dodatkowym argumentem przemawiającym za tym jest fakt, iż wartości takie nie nabudowują się na przedmiocie w wyniku percepcji naturalnej⁴³⁴). Uznanie tego faktu obliguje w konsekwencji do stwierdzenia, iż fotografia nie okazuje się być jedynie przezroczystym środkiem przekazu określonych treści wizualnych, ale wymaga uznania w niej odrębnego medium dysponującego własnymi specyficznymi środkami estetycznego wyrazu, nie dającymi się sprowadzić bez reszty do środków wyrazu którejkolwiek ze sztuk plastycznych.

...POZAESTETY
-CZNE
WARTOŚCI
DZIEŁA
FOTOGRAFICZ
-NEGO

W zawartości fotografii – w zależności od pierwszorzędnej funkcji, jaką fotografia danego rodzaju pełni wobec określonego odbiorcy i w określonym kontekście – odnaleźć można co najmniej następujące wartości pozaestetyczne:
Wartości poznawcze – dominujące w takich gatunkach fotografii, jak: fotografia dokumentalna, naukowa, wojskowa; istotną funkcją tej wartości jest funkcja prawdziwościowa czy quasi-prawdziwościowa (autentyczność, obiektywność, wiarygodność).

Wartości dydaktyczne – związane są z poprzednimi i bazują na wartościach poznawczych w procesie przekazywania (ilustrowania) wiedzy (fotografia oświatowa, popularyzatorska itp.).

Wartości heurystyczne – stanowią podzbiór wartości poznawczych (naukowych). Ich istotna funkcja polega nie tyle na dostarczaniu prawdziwościowych informacji o rzeczywistości, co na docieraniu do takich informacji na ich podstawie. Można tu wymienić np. fotografię mikroskopową, makroskopową, spektralną, stroboskopową, fotografię śladów cząstek elementarnych itp.

Wartości propagandowe – są bodaj najczęściej wykorzystywane w funkcjonowaniu społecznym fotografii. Bazują one na swoistej zbitce innych wartości, należących do zawartości fotografii (jak poznawcze, moralne, kulturowe itp.). Wymienić tutaj można działanie poprzez tę wartość fotografii: reklamowej, politycznej, upowszechniającej, krajoznawczej itp.

Wartości kulturowe (socjologiczne) – związane są z szeroką dziedziną działań ludzkich i są zrelatywizowane do kontekstu i okresu społecznego. Za podstawę swoją mając raczej sferę emocjonalną reakcji ludzkich na pewne podobieństwa przedmiotów, stanowią swoisty środek komunikacji i integracji społecznej. Można wymienić całą gamę gatunków fotografii, będących nośnikiem tych wartości: od amatorskiej fotografii okazjonalnej, poprzez fotografię portretową, pamiątkową, aż po rozległą w swej rozpiętości tematycznej fotografię socjologiczną (ojczystą – jak nazywa ją Bułhak).

Wartości moralne – to specjalny dla fotografii rodzaj wartości, przejawiający się często w nadzwyczaj silnej ekspresji dzieła fotograficznego. Wartości te związane są

⁴³⁴ Wartości specyficzne, o których tutaj mówimy, różnią się od wartości zewnętrznych, które pełnią w istocie funkcję „ozdobników” w dziele fotograficznym. Te ostatnie są wartościami uzyskanymi na drodze takich zabiegów jak: zabiegi laboratoryjne (np. pseudosolaryzacja, techniki ekwitalne), chemiczne (np. rozjaśnianie, kontrast obrazu), retuszerskie (usuwanie zbędnych fragmentów obrazu), fotomontażowe (collage) itp.

z elementem „prawdomówności” i doraźności fotografii. Fotografia zdając sprawę z wymiarów dzisiejszego świata, rejestruje także naocznie jego dramatyczne obrazy, oceniane przez nas w kategoriach moralnych. Należy tu wymienić zwłaszcza – z jednej strony – fotografię reportażową (Life-Photography) i – z drugiej – fotografię pornograficzną. (Z racji ich szczególnej roli w kontekście zagadnień filozofii fotografii, poświęcimy tymże wartościom – tytułem zaakcentowania – nieco więcej miejsca w analizach kończących tę pracę.)

Są to niektóre, pozaestetyczne wartości zawarte w fotografii. Problemem, który się tutaj pojawia jest, czy w przypadku wartości estetycznej można ją – w odniesieniu do fotografii – analizować w separacji od innych wartości jawiących się w dziele fotograficznym, a zwłaszcza w separacji do jej wartości poznawczych. Innym problemem jest hierarchia i ustosunkowanie do siebie (charakter nabudowania) tych wartości, szczególnie zaś wartości estetycznych i poznawczych, oraz ich wzajemna rola w budowaniu owej siły wyrazu i oddziaływania społecznego fotografii w kontekście współczesnej kultury, które wyróżniają ją (fotografię) spośród innych, nie bazujących na fotograficznym sposobie obrazowania, sztuk plastycznych.

...WYMIAR MORALNY DZIEŁA FOTOGRAFICZNEGO: Odrębną, ogromną dziedzinę zagadnień z zakresu filozofii fotografii jest wymiar moralny dzieła fotograficznego; problem ten zasługuje na osobną rozprawę.

Ze względu na istotny związek fotografii z rzeczywistością, a zwłaszcza z rzeczywistością ludzką, fotografia zaangażowana jest niemal w całości w wartości moralne. Wiązą się one jednak z nią w sposób dwojaki: od strony dzieła fotograficznego (co do intencji fotografa oraz odbiorcy) i od strony aktu fotografowania. Można te dwa aspekty nazwać: wewnętrzną i zewnętrzną stroną moralną fotografii. Oba te wymiary wiążą się z zagadnieniem godności osoby ludzkiej; Jan Paweł II pewną część swoich rozważań nad teologią ciała poświęca problemom związanym ze sztuką wizualną, a specjalnie sztuką fotograficzną w tym kontekście⁴³⁵.

- WEWNĘTRZNA STRONA MORALNA FOTOGRAFII: Sama terminologia związana z dziedziną skrajnego naruszania moralnej wartości ciała ludzkiego w sztuce, zawiera wyraźne momenty wartościowania. Terminy „pornografia” i „pornowizja” zawierają w sobie słowo „porno-”⁴³⁶, oznaczające: „obrażać”, „gorszyć”; inny termin „obscaena” wskazuje na intymność (konieczność ukrycia poza powszechnym oglądem) ciała, będącego przedmiotem odnośnego środka przekazu. Dziedzina środka wizualnego nie może więc abstrahować od moralnej interpretacji swojego przedmiotu, który w tym przypadku jest przedmiotem szczególnym, bo obdarzonym wartością godności osobowej – ciałem ludzkim. Dlatego zarówno w aspekcie samego dzieła fotograficznego, jak i artysty tworzącego to dzieło, niezbędne jest respektowanie podstawowej prawdy o godności człowieka, która w tym przypadku – sztuki wizualnej – stanowi prawdę ciała męskiego i kobiecego. «Widz, którego artysta zaprasza do oglądania swego

⁴³⁵ Jan Paweł II: *Gdy ciało ludzkie staje się przedmiotem sztuki*, (Audiencja Generalna z 15 IV 1981 r.); *Zagadnienie nagości w dziele sztuki*, (A. G. z 22 IV 1981 r.); *Problem „pornografii” i „pornowizji”*, (A. G. z 29 IV 1981 r.), w: „L’Osservatore Romano” (Wyd. pol.), 2 (1981), nr 4 (16), s. 7-9 oraz Jan Paweł II, *Czy ciało ludzkie może być tematem dzieła artystycznego?*, (A. G. z 6 V 1981), w: „L’Osservatore Romano” (Wyd. pol.), 2 (1981), nr 5 (17), s. 7.

⁴³⁶ Sam termin „pornografia” („pornowizja”) itp. nie jest tu używany wąsko, jako określenie twórczości związanej z przedstawianiem tej dziedziny ciała ludzkiego, która wiąże się z seksualnością; my używamy tego terminu w sensie szerokim – odnoszącym do wszelkich wizualnych form naruszania godności ciała ludzkiego (a więc w grę tu wchodzić będzie zarówno obraz patologii seksualnej jak i obraz zmasakrowanego ciała człowieka – przy czym intencja tych obrazów pomija wartość godności ciała ludzkiego).

dzieła, obcuje nie tylko z obiektywizacją, poniekąd nową „materializacją” modelu czy tworzywa, ale obcuje zarazem z tą prawdą przedmiotu, jaką twórca zdołał w swej artystycznej „materializacji” wypowiedzieć właściwymi sobie środkami»⁴³⁷. W encyklice Pawła VI „*Humanae vitae*” (n. 22) dobitnie została sformułowana zasada ukazywania w sztuce (także w fotografii) ciała ludzkiego. Nawiązuje do niej Jan Paweł II mówiąc: „przeżywanie ciała ludzkiego w całej prawdzie jego męskości i kobiecości winno odpowiadać godności tego ciała oraz jego znaczeniu w budowaniu komunii osób”⁴³⁸.

Podstawowym niebezpieczeństwem fotografii eksponującej ciało ludzkie, jest zatrzymanie się na jego zewnętrznych jakościach. W związku z tym fotografia stanowi potencjalne zagrożenie dla intymności ciała ludzkiego poprzez jego instrumentalizację, a tym samym zamianę bogactwa znaczeń ciała na anonimowy bodziec (czysto estetyczny, seksualny, erotyczny itp.). Groźba ta najjaskrawiej uwidacznia się w dziedzinie tzw. fotografii erotycznej, gdzie łatwo i najczęściej dochodzi do redukcji miłości jako daru do jej czysto zewnętrznych, wizualnych przejawów⁴³⁹.

W świetle powyższych twierdzeń osoba ludzka i jej godność stają się swoistym kryterium moralnym dzieła fotograficznego. Kryterium to wyraża się zarówno od strony intencji artysty jak i od strony odbiorcy jako granica wstydu. Jan Paweł II określa ową granicę jako „osobową wrażliwość na to, co wiąże się z ciałem ludzkim, z jego nagością, gdy w utworze artystycznym lub przy pomocy technik reprodukcji audiowizualnej zostaje naruszone prawo intymności ciała w jego męskości i kobiecości – w ostatecznej zaś analizie: gdy zostanie naruszona owa głęboka prawidłowość daru i obdarowania, jaka wpisana jest w tę kobiecość i męskość poprzez całą osobową strukturę bytu człowieka”⁴⁴⁰.

Jak się wydaje, należy dopowiedzieć tutaj dwie sprawy. Po pierwsze, sprawę dookreślenia pojęcia granicy wstydu oraz po drugie, dopełnienie wymiaru moralnego fotografii pozytywną funkcją szoku (wstrząsu moralnego).

Odnosnie do pierwszej sprawy należy zauważyć, iż pojęcie wstydu wzięte w supozycji subiektywnej jest pojęciem psychologicznym i w zestawieniu z powyższym problemem z dziedziny etyki fotografii (zastosowaniu doń) prowadziłyby do relatywizacji wszelkiej oceny moralnej dzieła fotograficznego. Dlatego istnieje potrzeba wyinterpretowania na terenie filozofii fotografii obiektywnego pojęcia wstydu. Interpretacja taka musi być siłą rzeczy oparta na ustaleniach z dziedziny filozofii osoby i teorii sumienia.

W drugiej sprawie należy zwrócić uwagę na tę funkcję fotografii, którą tak silnie akcentuje Karl Pawek, mówiąc o funkcji szoku w percepcji fotografii, a która wiąże się z takimi tematami obrazu fotograficznego jak: gwałt, przemoc, patologia, cierpienie esy śmierć. Fotografie tego typu częstokroć ukazują ciało ludzkie w sytuacji drastycznej szpetoty, zniewolenia, nagości czy deformacji. Wąsko pojęte kryterium naruszenia intymności ciała ludzkiego obarczyłoby te przykłady fotografii mianem „pornografia”. Należy zatem do zadań etyki fotografii określenie kryteriów pozytywnej funkcji moralnej takich form wyrazu fotograficznego, jak zobrazowanie gwałtu czy drastyczności⁴⁴¹.

- ZEWNĘTRZNA STRONA MORALNA FOTOGRAFII Zewnętrzna strona moralna fotografii wiąże się z aspektem moralnym samego fotografowania, a więc z moralnością fotografa. Etyka fotografii tutaj przekracza zakres samego dzieła fotograficznego, a ściślej wiąże się z moralnością człowieka-fotografa, będącego osobą i uczestniczącego (a przynajmniej obecnego) w zdarzeniach, będących przedmiotem jego fotografii.

Pozornie tylko problem etyki fotografa znajduje się w pewnym dystansie wobec problematyki etyki fotografii, bowiem ściśle rzecz biorąc nie można oddzielić zewnętrznej strony

⁴³⁷ Jan Paweł II, *Czy ciało...*, s. 7.

⁴³⁸ Tamże.

⁴³⁹ „Ciało ludzkie – nagie ciało ludzkie w całej swej męskości i kobiecości – ma znaczenie daru osoby dla osoby” (Jan Paweł II, *Zagadnienie nagości...*, s. 8).

⁴⁴⁰ Tamże.

⁴⁴¹ Powyższy problem ujawnił się już w poprzednich analizach odkrywających, moment wydzźwięku moralnego dzieła fotografii (zob. analizę dotyczącą „Life-Photography”).

moralnej fotografii od jej wewnętrznej strony moralnej. Jak zostało bowiem wielokrotnie tutaj stwierdzone (m.in. za S. Sontag), istnieje ontologiczna (metafizyczna) jedność przedmiotu fotografowanego, fotografii i podmiotu fotografującego (fotografa). Jedność ta wynika z samej istoty fotografii, będącej rodzajem twórczego i rejestrującego uczestnictwa w świecie moralnie nieobojętym.

Stąd wielość sytuacji, w jakich znajduje się fotograf (zwłaszcza fotograf-reporter), narzuca także sytuacje, wymagające od niego podjęcia decyzji moralnej. Za podjęcie bądź niepodjęcie tej decyzji jest on odpowiedzialny moralnie; ów ton moralnej odpowiedzialności przenosi się niejako na zdjęcie (jeżeli doszło do jego wykonania).

Tytułem przykładu podamy tutaj kilka sytuacji wiążących się z odpowiedzialnością moralną fotografa.

Kluczowa sytuacja jest ta, kiedy fotograf musi wybrać pomiędzy swoim obowiązkiem zawodowym (który posiada także przeciw swój wymiar moralny) a nakazem moralnym, skłaniającym go do zaprzestania fotografowania w imię innych wartości⁴⁴².

Inna sytuacja moralna zachodzi wówczas, gdy obecność fotografa ze sprzętem może stymulować zachowania moralne uczestników zdarzenia, które jest obiektem fotografii. Fotograf posiada moralny obowiązek założenia takiej sytuacji i wyboru uczestniczenia w tym zdarzeniu wraz z wpływem na jego przebieg⁴⁴³.

Jeszcze inną sytuacją moralną jest sytuacja, w której fotograf inscenizuje, aranżuje bądź doprowadza do upozowania zdarzenia fotografowanego (które skądinąd oddaje istotną prawdę o rzeczywistości fotografowanej, np. o rzeczywistości wojny). Jest problemem moralnym, czy fotograf w imię owej prawdy ma prawo moralne tak jawnej ingerencji w dziejącą się przed nim rzeczywistość⁴⁴⁴.

Z drugiej strony pozytywnym przykładem sytuacji moralnej fotografa są przypadki angażowania się fotoreporterów w rejestrację wydarzeń, które stanowią zagrożenie dla ich życia. Można by tutaj mnożyć przykłady fotoreporterów wojennych czy fotografów uczestniczących przy kataklizmach przyrody⁴⁴⁵.

Problemy tutaj postawione muszą zostać rozstrzygnięte na gruncie etyki fotografii. Nie próbując ich tutaj rozstrzygać, zauważmy, że ich analiza musi uwzględnić z jednej strony wartość moralną, jaką niesie przekaz prawdy o zdarzeniu, którą fotograf powinien przekazywać opinii społecznej, z drugiej zaś, wartość osoby ludzkiej, która nie może być naruszona w jakimkolwiek rodzaju działalności fotografa (w tym wartość jego osoby).

⁴⁴² Tytułem przykładu można tu wymienić znane z prasy sytuacje, kiedy fotoreporter utrwalił w serii zdjęć śmierć swego kolegi zaatakowanego przez rekina; fotografa, który zarejestrował agonię ofiary wypadku samochodowego, będąc jego przypadkowym świadkiem na opustoszałej drodze; czy przypadek dwóch reporterów telewizyjnych z Alabamy, którzy sfilmowali zgłoszone przedtem samopodpalenie młodego mężczyzny (ten ostatni przypadek został opisany w „Newsweek’u” nr 12/1983, s. 51).

⁴⁴³ Można tutaj przywołać ostatnią sytuację z przypisu nr 442, a także głośną sprawę laureata nagrody Pulitzera J. Rossa Baughmanna, który fotografował jawnie komandosów RPA w ich akcjach tortur i pacyfikacji miejscowej ludności. (Zob.: J. Kosidowski, *O etyce fotoreportera czyli sprawa Baughmanna*, w: „Fotografia” 1/17, 1980, s. 10-13).

⁴⁴⁴ Można tutaj odwołać się do klasycznego już przykładu z lat 30-tych, kiedy to Arthur Rothstein chcąc zobrazować skutki katastrofalnej suszy „sfotografował czaszkę padłej z pragnienia krowy, przenosząc ją przy wykonywaniu (...) zdjęcia o parę metrów z kępy trawy na splekaną od żaru ziemię”, czy do przykładu najsłynniejszego zdjęcia wojennego świata ([fot. nr 31](#)), wykonanego przez Roberta Capę, „przedstawiającego śmierć republikańskiego milicjanta na froncie wojny cywilnej w Hiszpanii” (to zdjęcie jest ostatnio kwestionowane pod względem autentyczności). (Zob.: J. Kosidowski, *O etyce...*, s. 11).

⁴⁴⁵ Wyrazem afirmacji tej postawy jest np. znacząca nagroda im. Roberta Capy (który zginął od miny podczas wykonywania zdjęć w Wietnamie) za zdjęcia powstałe w szczególnie niebezpiecznych dla życia fotografa sytuacjach.

Zakończenie

Tytuł niniejszej pracy brzmi: „Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego”; tak sformułowane zagadnienie pociąga określone założenia, głównie związane z metodą fenomenologiczną, jednak nie tylko.

Jak się pokazało bowiem w trakcie realizacji pracy, na podejściu fenomenologicznym do dzieła fotograficznego ciąży w dużej mierze tradycja teoretycznych analiz nad fotografią w ogóle oraz tradycja analiz fenomenologicznych odnośnie do dziedziny dzieł wizualnych. W rozwoju teorii fotografii pierwszy niejako namysł teoretyczny nad dziełem fotograficznym wiązał się ściśle z nurtem fotografii malarskiej. Wyznaczało to siłą rzeczy pewne ograniczenia metody teorii fotografii; ograniczenia te często prowadziły do redukcji teorii fotografii do teorii sztuk plastycznych, resp. dzieła fotograficznego do dzieła plastycznego.

Podobnie w fenomenologii. Teoria fenomenologiczna dzieł wizualnych (a także percepcji tych dzieł) kształtowała się – zwłaszcza pod wpływem analiz Ingardena – na gruncie analiz dzieła malarskiego. W związku z tym, w tym nastawieniu badawczym, także przejawia się tendencja sprowadzania charakterystyki dzieła fotograficznego do dzieła malarskiego.

Dziedzina i charakter dzieła malarskiego uzasadniają w pełni zastosowanie analizy ejdetycznej, będącej centralnym etapem metody fenomenologicznej. Dziedzina ta zwłaszcza zaś uzasadnia – ze względu na dwuwarstwowość dzieła, naoczność głównych elementów tego dzieła itp. – zastosowanie zabiegu zwanego redukcją ejdetyczną. Zabieg redukcji ejdetycznej zakłada m.in. ograniczenie dziedziny, której dotyczyć ma analiza ejdetyczna, do obszaru *d a n y c h*. W przypadku dzieła plastycznego (wizualnego) redukcja ta implikuje zawieszenie (wzięcie w nawias) aspektu, który wiązałby zawartość tego dzieła z jakąś rzeczywistością spoza jego obszaru (np. aspektu genetycznego czy psychologicznego).

I tak np. przy ścisłym i wąskim rozumieniu metody fenomenologicznej, redukcja ejdetyczna prowadziłaby do usunięcia z obszaru rzeczywistej analizy takich faktów, jak: pochodność obrazu fotograficznego od rzeczywistości czy motywacje psychiczne twórcy dzieła fotograficznego. Aby uniknąć owego zabiegu izolacji obrazu fotograficznego od danych empirycznych przebywających w tle tego obrazu, należałoby posłużyć się szerokim rozumieniem metody fenomenologicznej. Rozumienie to dopuszcza uzupełnienie ściśle wziętej analizy ejdetycznej o analizy cząstkowe, dotyczące właśnie owych fenomenów z tła, a jak się wydaje ważnych dla określenia istoty dzieła fotograficznego.

(Jest sprawą osobną, czy jest w ogóle możliwa taka pełna analiza fenomenologiczna dzieła fotograficznego, biorąc pod uwagę, że musiałaby ona obejmować m.in. również zjawiska z dziedziny daleko zaawansowanej teorii promieniowania świetlnego; jeszcze inną sprawą jest efektywność i „opłacalność” takich analiz ze względu na ich przypuszczalnie rozbudowany charakter.)

Ostateczne rozstrzygnięcie tego problemu winno ujawnić się przy konkretnych próbach przeprowadzenia analizy ejdetycznej. Dotychczasowe analizy – nieprzeprowadzane w supozycji fenomenologicznej, choć z jakimś nastawieniem w tym kierunku – każą powiedzieć co następuje:

Większość analiz dotyczących dzieła fotograficznego wykazywała istnienie różnorodnych (technicznych, faktycznych, intencjonalnych czy moralnych) związków z rzeczywistością pozafotograficzną. Jak się wydaje, zastosowanie redukcji ejdetycznej w jej wąskim znaczeniu

spowodowałyby odseparowanie dzieła fotograficznego od tych wymiarów rzeczywistości, które – co można z niejaką pewnością stwierdzić – stanowią o istotnej charakterystyce tego dzieła. (Zwłaszcza wyraźnie widać to na przykładach typów fotografii dokumentarnej i semantycznej.)

Tytułem przypuszczenia opartego na dotychczasowych rozważaniach można stwierdzić, że analiza ejdetyczna dzieła fotograficznego może być zrealizowana efektywnie w wymiarze czysto estetycznym tego dzieła, jednakże nie wyczerpie to istotnej specyfiki obrazu fotograficznego. Można podejrzewać, że w wyniku takiej analizy bądź doszłoby do redukcji istoty dzieła fotograficznego do istoty dzieła malarskiego, bądź analiza ograniczałaby się do ujęcia estetycznych „ozdobników” zewnętrznych wobec samego dzieła.

Gdyby zatem próby efektywnej a zarazem pełnej analizy ejdetycznej okazały się niewystarczające lub nieekonomiczne, nie można wykluczyć celowości zbudowania jakiejś globalnej filozofii fotografii.

Zawartość tak pojętej filozofii fotografii wyznaczona byłaby wspomnianą powyżej tezą o istotnych związkach dzieła fotograficznego z różnymi wymiarami rzeczywistości; składałyby się na tę zawartość analizy metafizyczne, teoriopoznawcze, antropologiczne, socjologiczne, etyczne i inne.

W innym świetle stanęłaby w takim wypadku sprawa autonomii dzieła fotograficznego. W związku bowiem z wielostronnymi zależnościami fotografii od różnych dziedzin rzeczywistości, trudno byłoby utrzymywać tezę o epistemologicznej niezależności i samodzielności dzieła fotograficznego. Jednakże chociaż fotografia nie spełnia owego ideału autonomicznego dzieła sztuki, jaki reprezentuje dzieło malarskie, to przecież jej istotna funkcja, dzięki której fotografię możemy nazwać „świadkiem czasu”, realizuje i tworzy specyficzne i obdarzone nowymi jakościami wartości.

Literatura

(Niniejszy wykaz literatury obejmuje wyłącznie publikacje cytowane w niniejszej pracy.)

- [Z. Albero wa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 13-14.]
- „Ameryka”. [Numer specjalny miesięcznika poświęcony fotografii, pt.] *Głębia i ostrość Fotografiki*, nr 154, 1971.
- R. Arnheim, *Co to jest fotografia?*, w: „Dialogue-USA” R. 6 (1977), nr 2, s. 47-54.
- R. Arnheim, *Film jako sztuka*, Warszawa 1961.
- R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978.
- I. Asimov, *Elementarz holograficzny*, w: „Dialogue-USA”, 6 (1977), 2, s. 16-24.
- M. Bacciarelli, *Dlaczego nie piszę o fotografice?*, w: „Fotografia” 1 (5), 1977, s. 6 i 47.
- M. Bacciarelli, *Sztuka na spirali Kantora*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 59-62.
- A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tenże, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963, s. 9-17.
- O. Bender, *Zmiany stylu w fotografii*, w: „Foto Prisma” 12, 1961.
- W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 26-45.
- L. Brogowski, *Fotografia kolorowa*, Gdańsk 1979.
- L. Brogowski, *Idiomy*, Gdańsk 1978.
- L. Brogowski, *Sens wiarygodności*, w: „Fotografia” 1 (21), 1981, s. 9-11.
- J. Bułhak, *Estetyka światła. {Zasady fotografiki}*, Wilno 1936.
- J. Bułhak, *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznieniu fotografii*, Wrocław 1951.
- J. Bułhak, *Fotografika. Zarys fotografii artystycznej*, Warszawa 1931.
- J. Busza, *Bronisław Schlabs: sztuka jako sposób życia*, w: „Fotografia” 4 (20), 1980, s. 14-17.
- J. Busza, *Fotografia socjologiczna*, w: „Kultura” 11, 1981, s. 12.
- J. Busza, *Iluminacje Robakowskiego*, w: „Fotografia” 2 (18), 1980, s. 18-20.
- U. Czartoryska, *Fotogramy Schlabsa*, w: „Fotografia” 7, 1959, s. 340-342.
- U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- Z. Czeczot-Gawrak, *Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej*, Wrocław 1974.
- *Czym jest fotografia*. [Ankieta włoskiego miesięcznika „Fotografia”], Warszawa 1963.
- D. Davis, *Fotografia jako kultura*, w: „Fotografia” 2 (18), 1980, s. 22-24 i 29.
- J.R. Debrix, *Les Fondements de l'art cinématographique. Livre I-Art et Réalité du cinema*, Paris 1960, za: A. Helman, *Sztuka i rzeczywistość*, w: *Sztuka-Technika-Film*, Warszawa 1970, s. 139.
- W. Dederko, *Elementy kompozycji fotograficznej*, Warszawa 1960.
- W. Dederko, *Oświetlenie w fotografii*, Warszawa 1969.
- M. Deren, *Cinematography: The Creative Use of Reality*, New York 1960, za: A. Helman, *Co to jest kino?*, Warszawa 1978, s. 20-21.
- Z. Dłubak, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna?*, w: „Fotografia” 7-9 (73-75), 1959, s. 315-318; 367-371; 419-423.

- F. Dürrenmatt, [Wstęp do albumu fotograficznego] Benharda Wicki „Zwei Gramm Licht”, Zurich 1960, za: A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962, s. 85.
- J.M. Eder, *History of Photography*, New York 1945.
- H. Gajewski, *Stany czy proces*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka“], Wrocław 1977, s. 145-146.
- J. Garzdecki, *Język i kody*, w: „Fotografia” 4 (12), 1978, s. 45-46.
- J. Garzdecki, *Trzecie oko*, Kraków 1975.
- H. Gernsheim, *Creative Photography. Aesthetic Trends 1839-1960*, London 1962.
- L. Grabowski, *Pawek – Totale Photographie*, w: „Fotografia” 12 (114), 1962, s. 283-284.
- L. Grabowski, *Wśród polskich mistrzów kamery*, Warszawa 1964.
- E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1976, s. 266-271.
- A. Helman, *Co to jest kino?*, Warszawa 1978.
- A. Helman, *Sztuka i rzeczywistość*, w: *Sztuka-Technika-Film*, Warszawa 1970, s. 133-158.
- R. Ingarden, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 288-315.
- Jan Paweł II, *Czy ciało ludzkie może być tematem dzieła artystycznego?* [Audiencja Generalna z dnia 6 V 1981 r.], w: „L’Osservatore Romano”, Wyd. pol., 2 (1981), nr 5 (17) s. 7.
- Jan Paweł II, *Gdy ciało ludzkie staje się przedmiotem sztuki*, [A.G. z 15 IV 1981 r.], w: „L’Osservatore Romano”, Wyd. pol., 2 (1981), nr 4 (16), s. 7-8.
- Jan Paweł II, *Problem „pornografii” i „pomowizji”*, [A. G. z 29 IV 1981 r.], w: „L’Osservatore Romano”, Wyd. pol., 2 (1981), nr 4 (16), s. 8-9.
- Jan Paweł II, *Zagadnienie nagości w dziele sztuki*, [A. G. z 22 IV 1981 r.], w: „L’Osservatore Romano”, Wyd. pol., 2 (1981), nr 4 (16), s. 8.
- J. Kosidowski, *O etyce fotoreportera czyli sprawa Baughamanna*, w: „Fotografia” 1 (17), 1980, s. 10-13.
- A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1981³.
- S. Kracauer, *Fotografia*, w: tenże, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa 1975, s. 26-46.
- A. Kumor, *Reprodukcja: oryginał, negatyw artystyczny, pierwowzór*, w: *Sztuka-Technika-Film*, Warszawa 1970, s. 13-46.
- A. Kumor, *Telewizja. Teoria-percepcja-wychowanie*, Warszawa 1973.
- E. Kuryluk, *Hipperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979.
- H. Latoś, *Okiem cyklopa*, Warszawa 1972.
- H. Latoś, *[Tysiąc] 1000 słów o fotografii*, Wrocław 1975².
- M. Leśniakowska, *O tym jak miało umrzeć malarstwo*, w: „Foto. Magazyn Fotograficzny” 1(95), 1983, s. 5-6.
- A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962.
- A. Ligocki, *Fotograficzne penetracje*, Kraków 1979.
- Z. Łagocki, „Grupa Robocza”, w: „Fotografia” 3, 1976, s. 28-31.
- S. Magala, *Fotografia w kulturze współczesnej*, Warszawa 1982.
- S. Magala, „World Press Photo ’81”, w: „Fotografia” 2 (26), 1982, s. 38-41.
- S. Morawski, *Mimesis*, w: *Sztuka-Technika-Film*, Warszawa 1970, s. 68-106.
- E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, Warszawa 1975.
- L. Mrożek, *Co znaczy fotografia?*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka“], Wrocław 1977, s. 83-84.
- A. Niklitschek, *Estetyka linii*, w: „Fotograf Polski” 11 (1926), nr 8, s. 150-154.
- J. Olek, *FOT-ART*, w: *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka“], Wrocław 1979, s. 2-15.
- J. Olek, *Nieskończoność czerni i bieli*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka“], Wrocław 1977, s. 25-32.

- J. Olek, *Zakłócanie rzeczywistości*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 43-47.
- S. Ossowski, *Przyroda i sztuka*, w: tenże, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958³, s. 227-255.
- K. Pawek, *Das Bild aus der Maschine. Skandal und Triumph der Photographie*, Ölten und Freiburg im Breisgau 1968.
- K. Pawek, *Totale Photography*, Ölten und Freiburg im Breisgau 1960.
- K. Pawek, [Dritte] 3. *Weltausstellung der Photographie. „Unterwegs zum Paradies”*. *Idee und Komposition der Ausstellung stammen von...*, München 1973.
- K. Pawek, [Czwarta] 4. *Światowa Wystawa Fotografii. „Dzieci tego świata”*, Hamburg 1980/81.
- J. Pełc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982.
- S. Peters, *Ilustracja prasowa*, Kraków 1960.
- Z. Pękosławski, *Fotografia w praktyce amatorskiej*, Warszawa 1974.
- [Pierwsza] I *Ogólnopolska Wystawa Fotografii Abstrakcyjnej*, w: „Fotografia” 4, 1959, s. 171-173.
- R.K. Przybylski, *Fotografia – przekaz mistyfikowany*, w: *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka”], Wrocław 1979, s. 50-54.
- M. Schulz, *Fotografia subiektywna*, w: „Fotografia” 1, 1959, s. 16-19.
- R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką?*, w: *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów 1907, s. 113-172.
- S. Sommer, *Moholy-Nagy i nowa rzeczywistość*, w: „Fotografia” 3(45), 1957, s. 56-58.
- S. Sontag, *O fotografii. W jaskini Platona*, w: „Odra” 7-8 (245-246), 1981, s. 36-39.
- S. Sontag, *On Photography*, Harmondsworth 1979 (wyd. 1 – New York 1977).
- S. Sontag, *Świat obrazów*, w: „Kino” 4 (184), 1981, s. 17-22.
- B. Stachow, *Nurt fotografii*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 93-94.
- *Stany graniczne fotografii*. Sympozjum – Katowice 11-13 III 1977, Katowice 1977.
- E. Steichen, *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by... for the Museum of Modern Art*, New York [po 1955].
- A.B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Warszawa 1975.
- P. Strand, „Camera Work”, Nos. 49-50, 1917.
- J. Suaderland, *Estetyka fotografii krajobrazu*, Warszawa 1963.
- J. Sunderland, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979.
- J. Szarkowski, *Nowy rodzaj sztuki – fotografia*, w: „Dialogue – USA” 6 (1977), nr 2, s. 39-46.
- G. Sztabiński, *Fotografia i obraz świata*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 123-126.
- J. Świdziński, *Sztuka w świecie znaczeń*, w: *Foto-Medium-Art* [„Czarna książeczka”], Wrocław 1977, s. 71-74.
- Z. Taranienko, *Fotografia-sztuka?*, w: „Fotografia” 2 (10), 1978, s. 42-44.
- W. Tatarkiewicz, *Fotografie i obrazy*, w: „Fotografia” 2(6), 1977, s. 2-3.
- W. Tuszkowski, *Peter Tausk, An Introduction to Press Photography. Publ. by the International Organization of Journalists, Praha 1976*. [Recenzja], w: „Fotografia” 3 (7), 1977, s. 46-47.
- A. Ullmann, *Triki w fotografii*, Warszawa 1973.
- J.S. Wojciechowski, *Konceptualizm stylistyki fotomedialnej*, w: *Foto-Medium-Art* [„Biała książeczka”], Wrocław 1979, s. 39-44.
- A. Zakrzewski, *Robert de la Sizeranne o fotografii*, w: *Almanach fotografiki wileńskiej*, Wilno 1931, s. 45-50.

Literatura cytowana

- N. Zorkaja, *Oryginał i reprodukcja: nowy autentyzm*, w: „Kino” 11 (1976), nr 11 (131), s. 25-27.
- K. Zwo lińska, Z. Ma licki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1975.

AN E K S

do pracy pt.:

„Typologia fotografii jako punkt wyjścia
analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego”

Fotografia nr 1



Jean-Baptiste Sabatier Blot: *Daguerre*
(dagerotyp, ok. 1844 r.)

Fotografia nr 2



Eugène Delacroix (?): *Akt*
(zdjęcie wykonane według ścisłych wskazówek malarza; ok. 1857 r.)

Fotografia nr 3



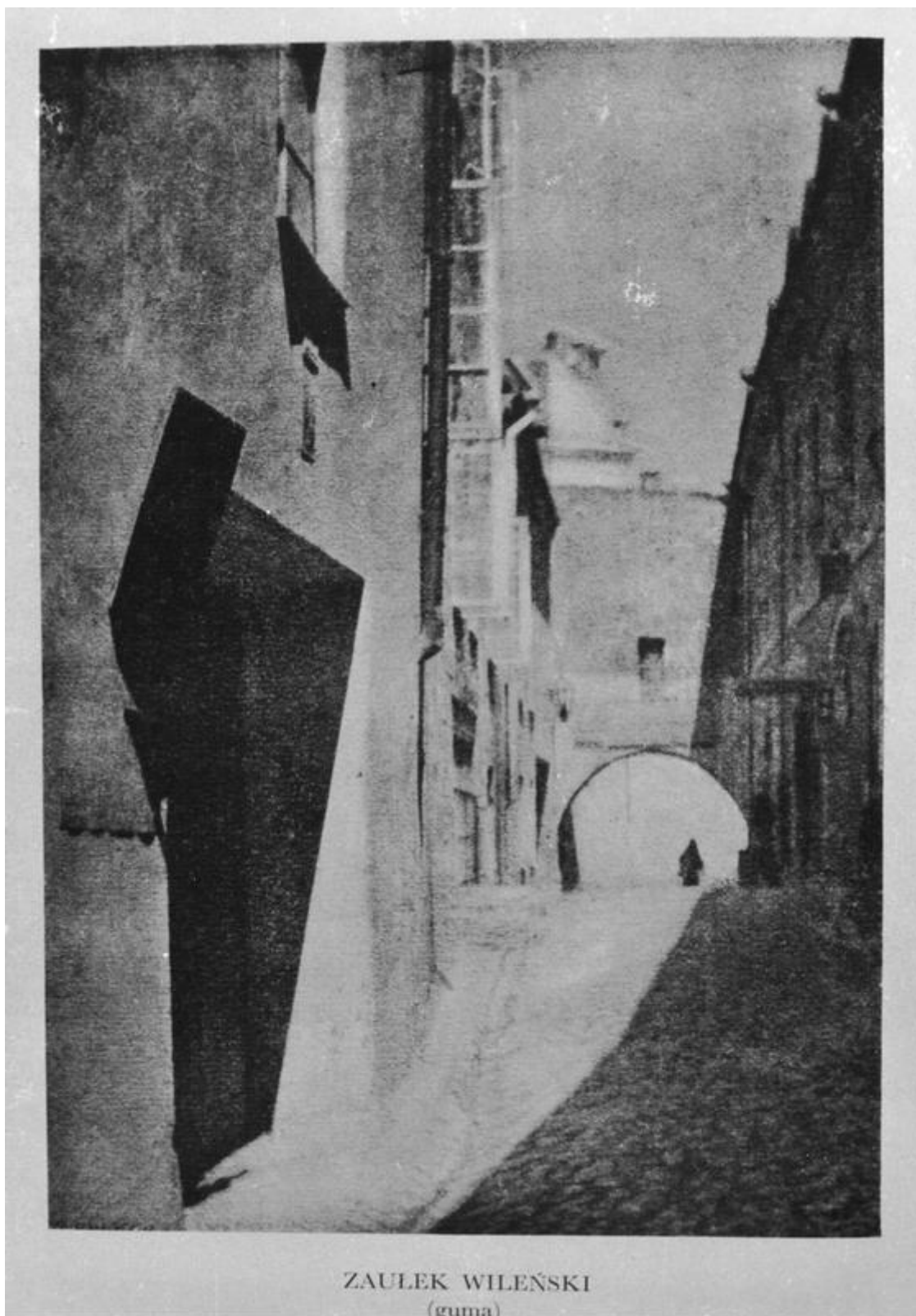
Rejlander: *Głowa św. Jana Chrzciciela*
(kompozycja fotografii z dwóch negatywów; ok. 1890 r.)

Fotografia nr 4



William Henry Fox Talbot: xxx
(kalotypia [talbotypia])

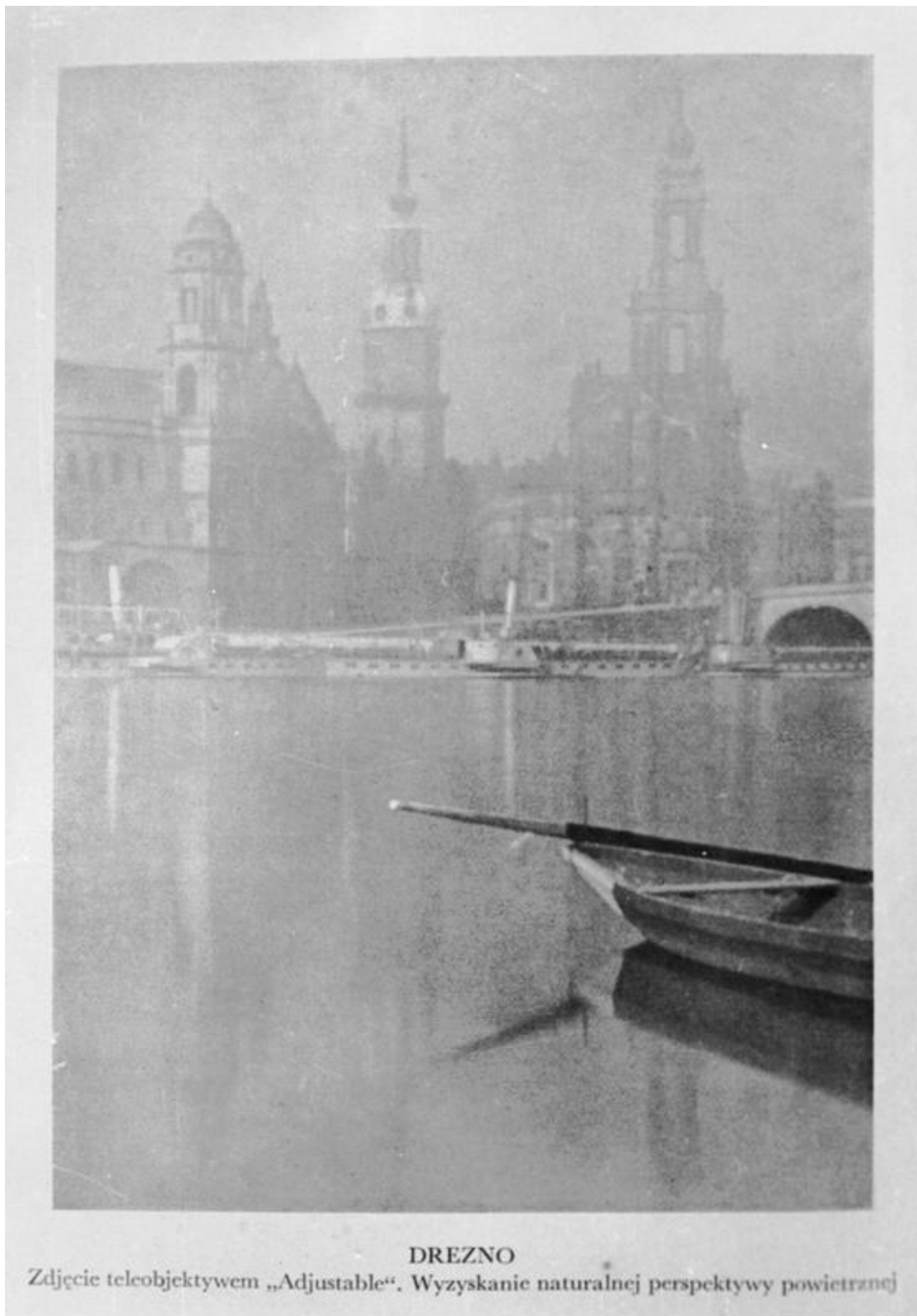
Fotografia nr 5



ZAULEK WILEŃSKI
(guma)

Jan Bułhak: *Zaulek wileński*
(guma)

Fotografia nr 6



DREZNO

Zdjęcie teleobiektywem „Adjustable“. Wyzyskanie naturalnej perspektywy powietrznej

Fotografia nr 7



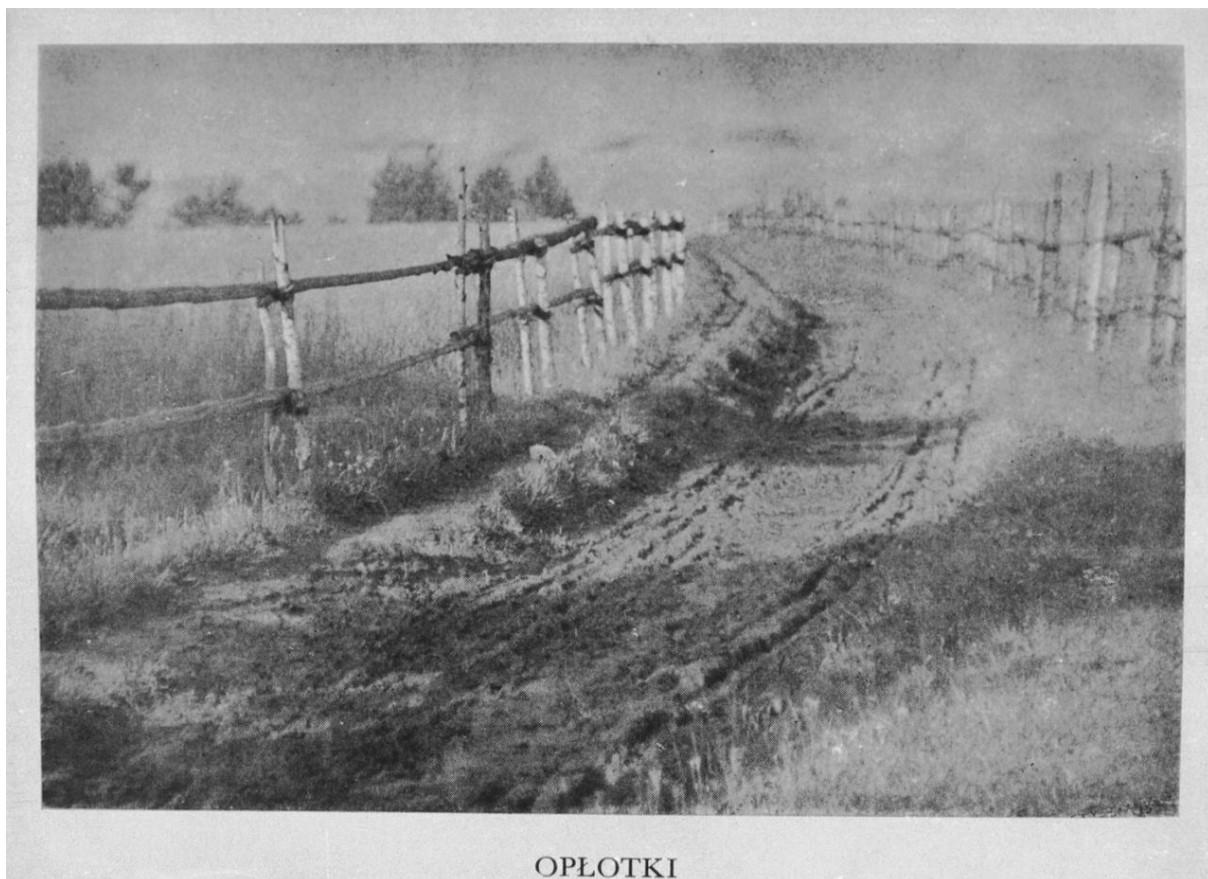
Jan Buřhak: *Profil*

Fotografia nr 8



Jan Bułhak: *Dziewczęcość*

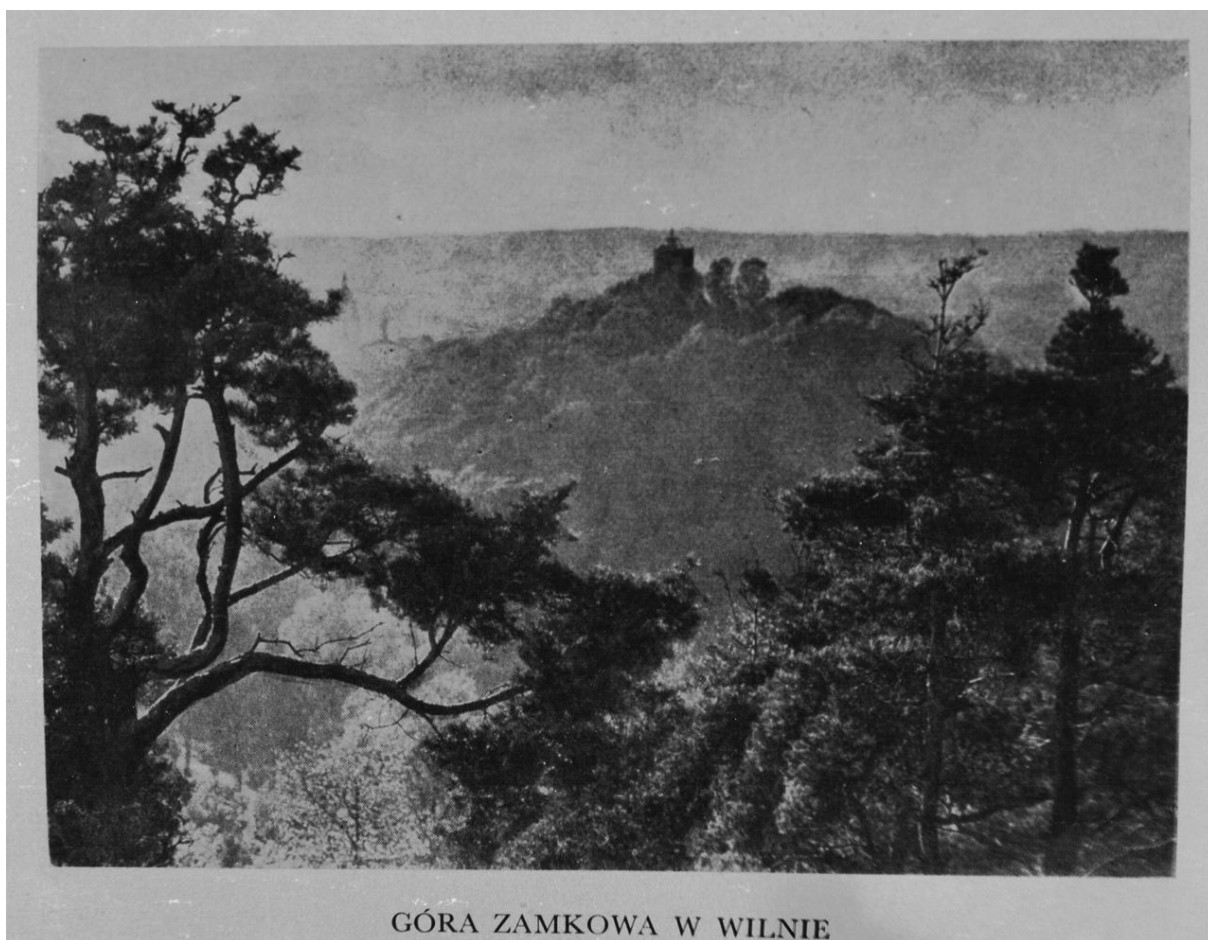
Fotografia nr 9



OPLOTKI

Jan Bułhak: *Oplotki*

Fotografia nr 10



GÓRA ZAMKOWA W WILNIE

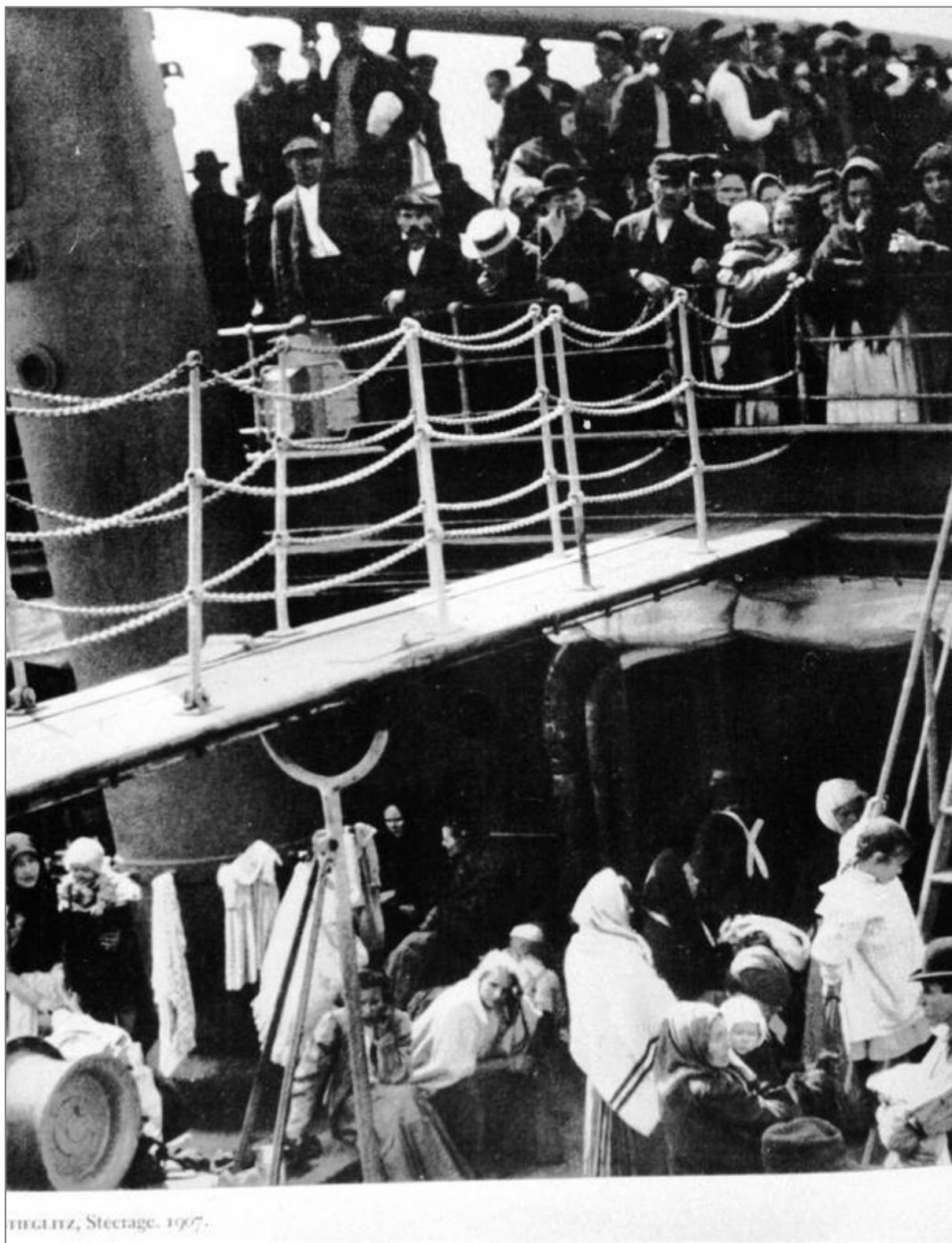
Jan Bułhak: *Góra Zamkowa w Wilnie*

Fotografia nr 11



Jan Bulhak: „*The splendid isolation*“

Fotografia nr 12



STIEGLITZ, Steerage. 1907.

Alfred Stieglitz: *Tylny pokład*
(1907 r.)

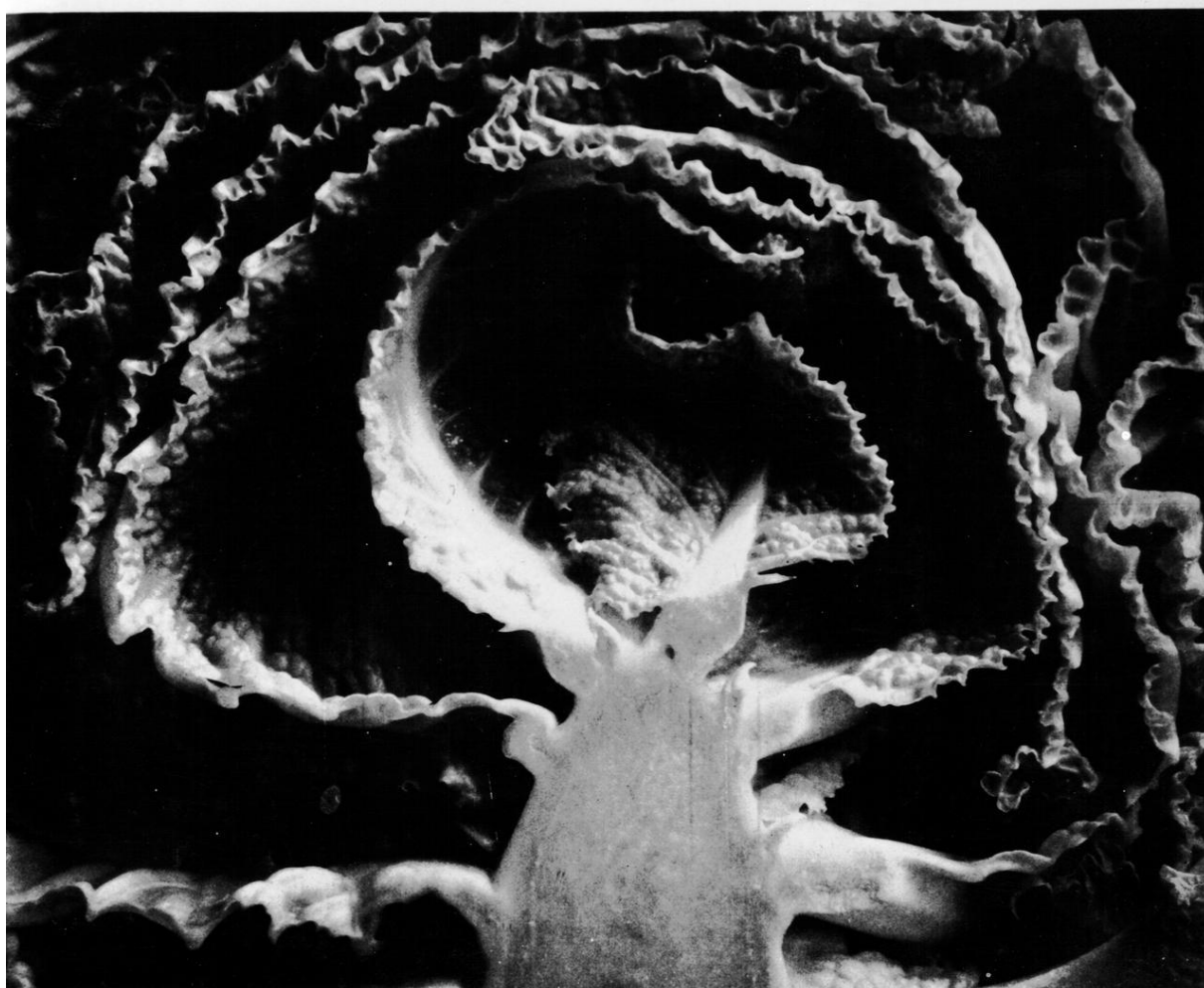
Fotografia nr 13



Albert Renger-Patzsch: *Ręce garncarza*
(1929 r.)

Fotografia nr 14

EDWARD WESTON, Halved Cabbage. 1930.



Edward Weston: *Przełowiona kapusta*
(1930 r.)

Fotografia nr 15



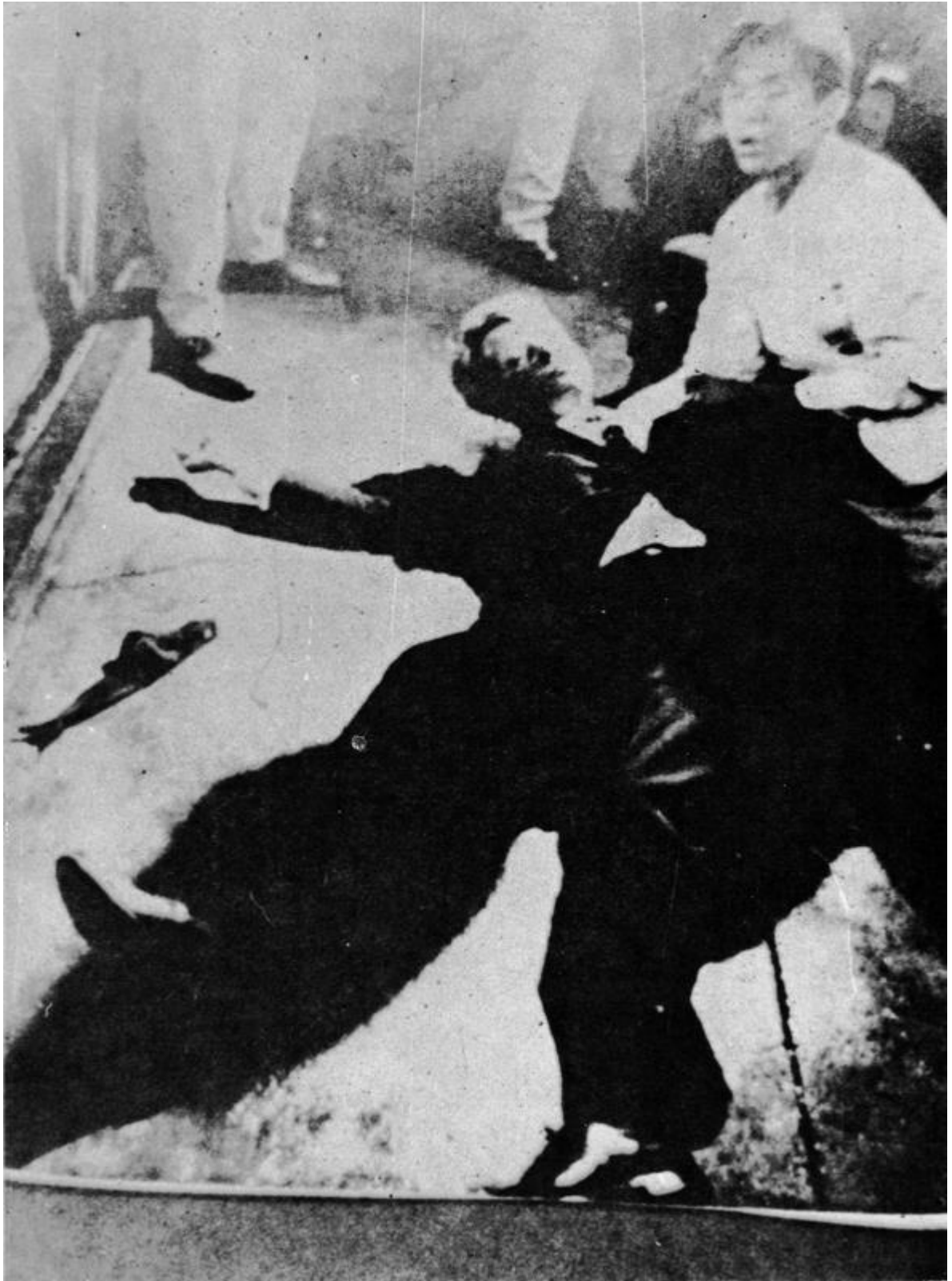
Edward Weston: *Strąk papryki*
(1930 r.)

Fotografia nr 16



[Edmund Chabowski]: *Wybrzeże, grudzień 1970*

Fotografia nr 17



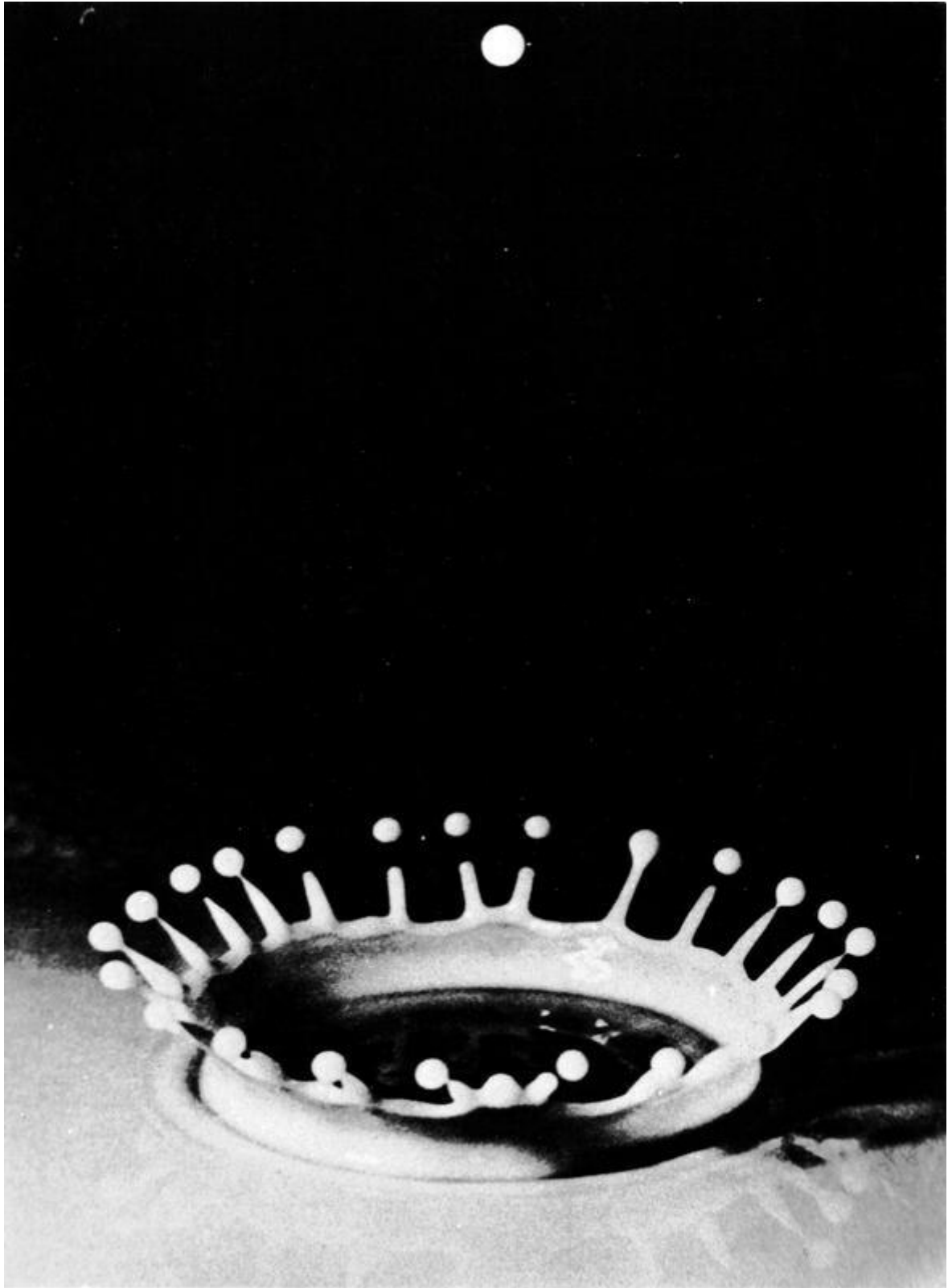
Boris Yaro: *Zamordowanie Roberta F. Kennedy'ego, 5 VI 1968*

Fotografia nr 18



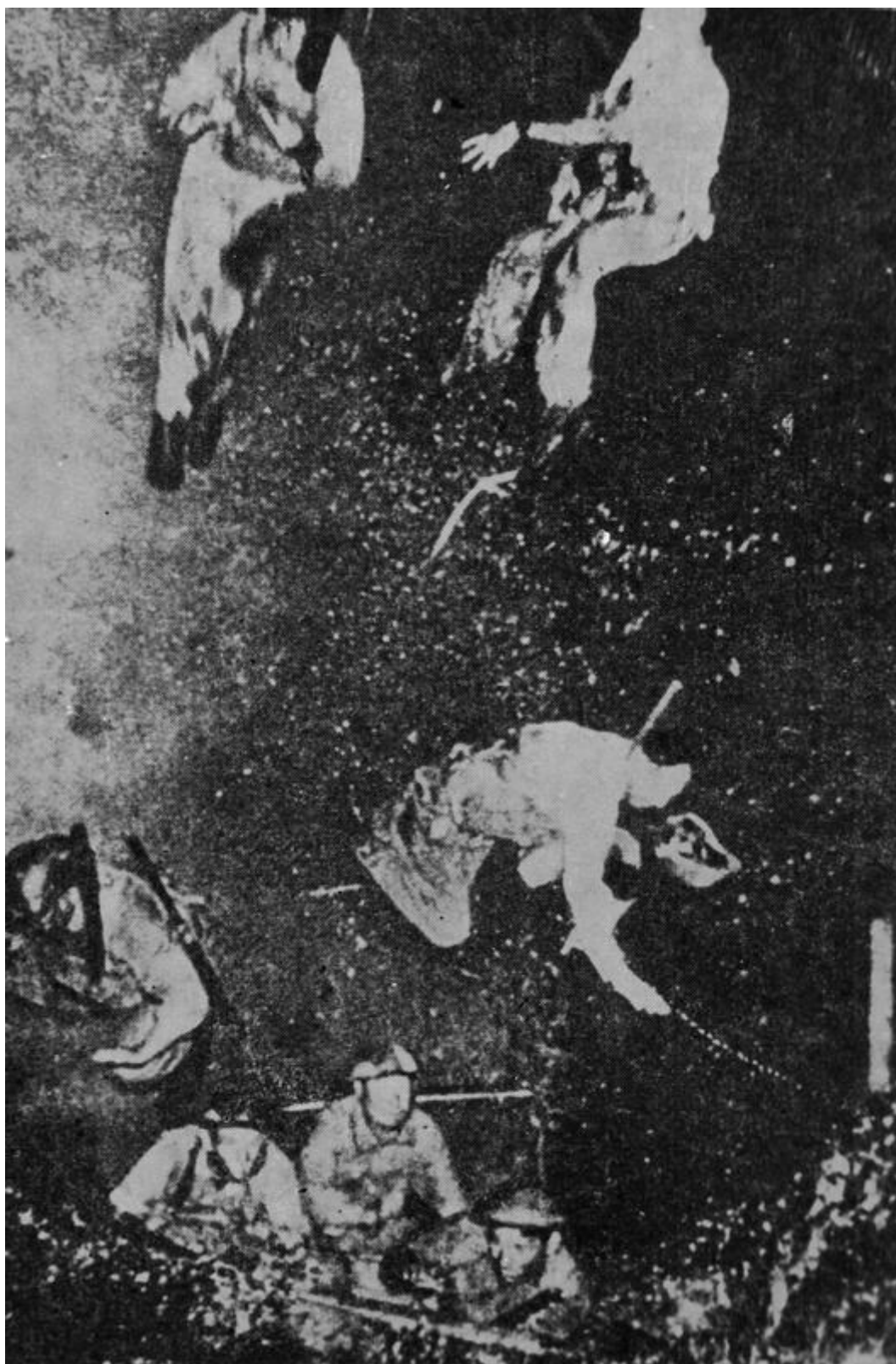
René Leveque: *Papież Jan Paweł II żartuje z fotografem*

Fotografia nr 19



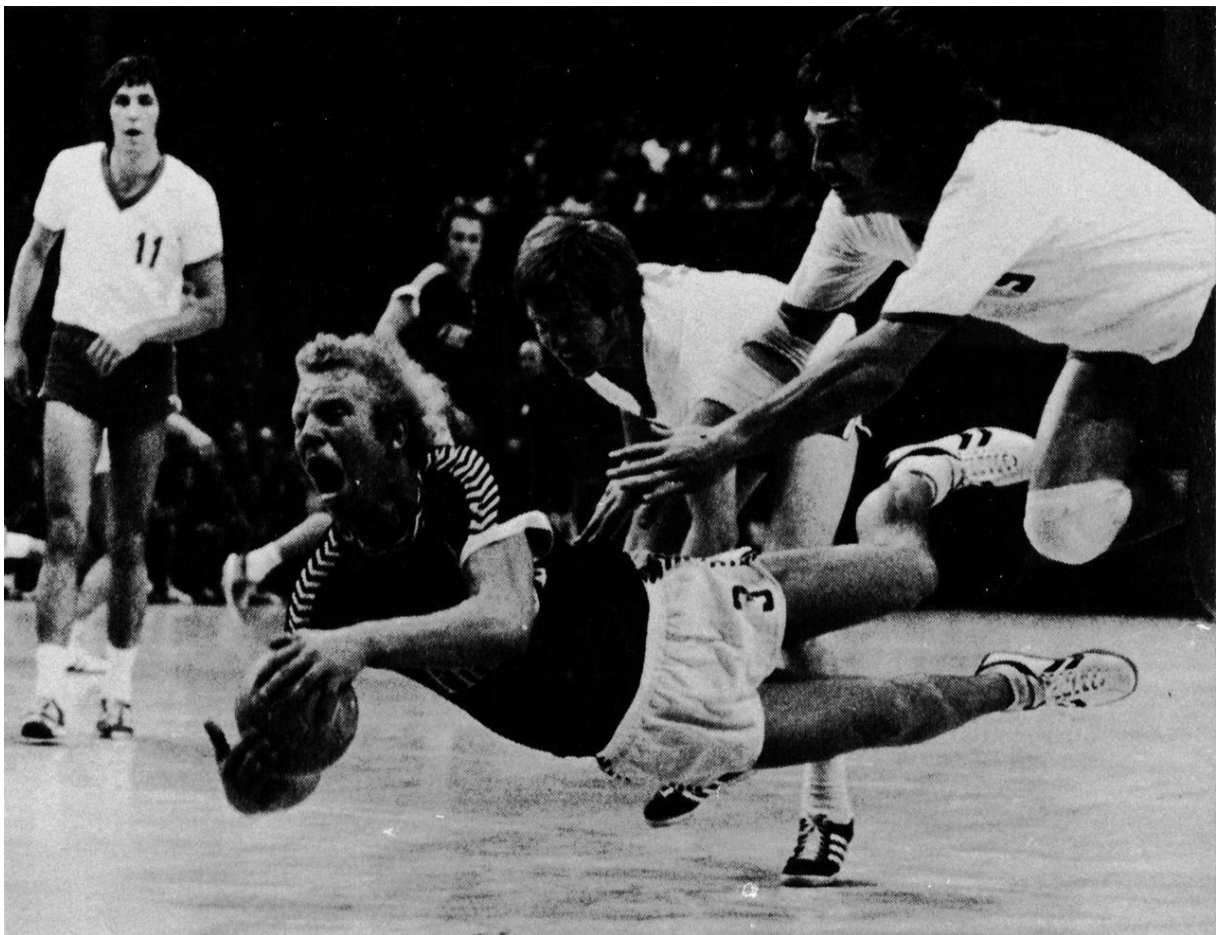
Harold Edgerton: „*Mleczna korona*” rozpryskującej się kropli mleka

Fotografia nr 20



[Autor nieznany]: *Śmierć na manewrach*

Fotografia nr 21



Erich Baumann: xxx

Fotografia nr 22



Dariusz Grabowski: *Zmierzch*

Fotografia nr 23



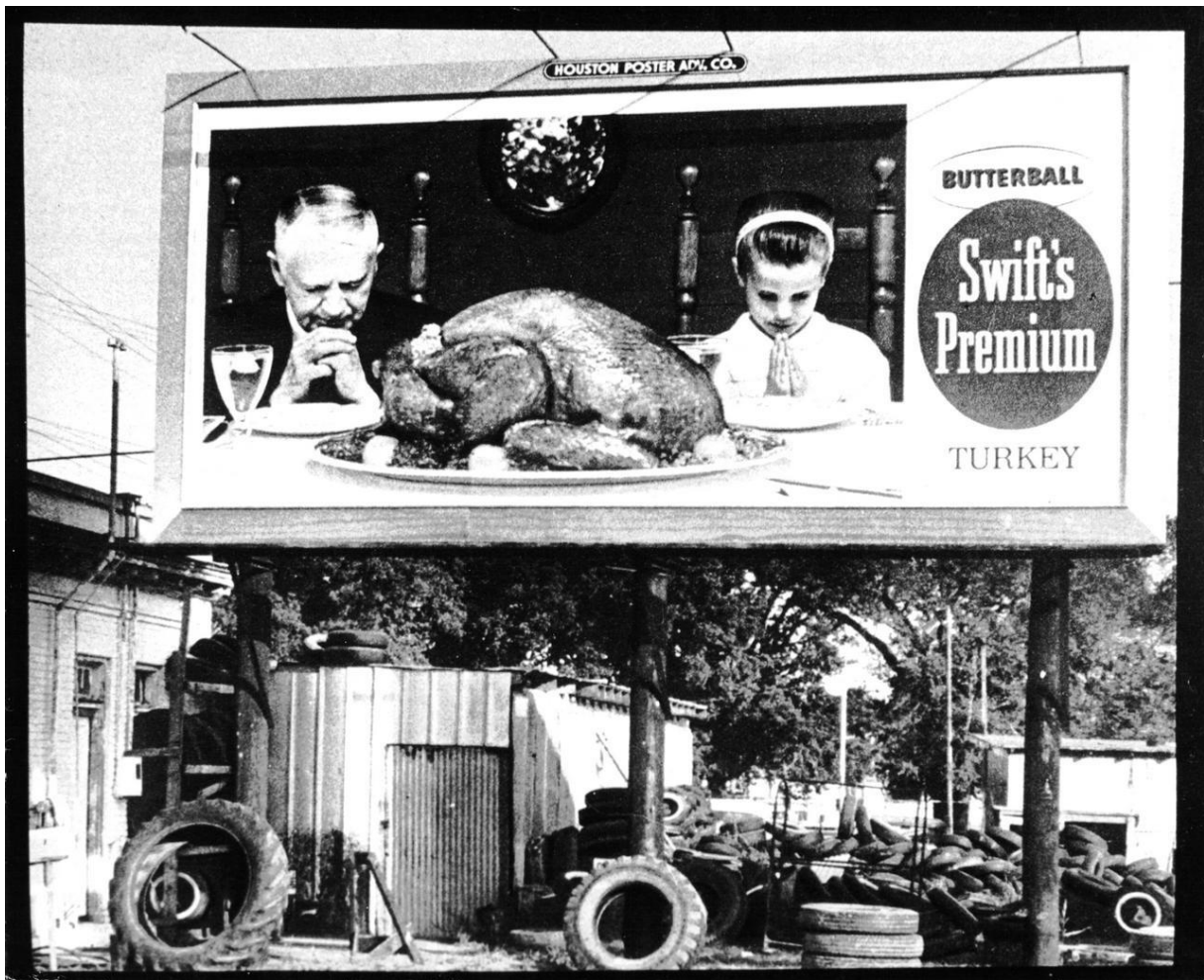
Fred Plaut: xxx (Francja)
(Z wystawy Edwarda Steichena pt. „Rodzina człowiecza”)

Fotografia nr 24



Thomas Höpker: *Chłop całujący stopy szacha w Isfahan w Iranie*
(Z III Światowej Wystawy Fotografii Karla Pawka pt. „W drodze do raju”; zdjęcie z serii „Klatka”)

Fotografia nr 25



Thomas Höpker: *Pobożna reklama indyka w Alabamie, USA*
Karl Breyer: *Irlandzki misjonarz o. Franciszek podnoszący zagłodzone dziecko w Biafrze*
(Z III Światowej Wystawy Fotografii Karla Pawka pt. „W drodze do raju”)

Fotografia nr 26



Wiesław Prażuch: xxx

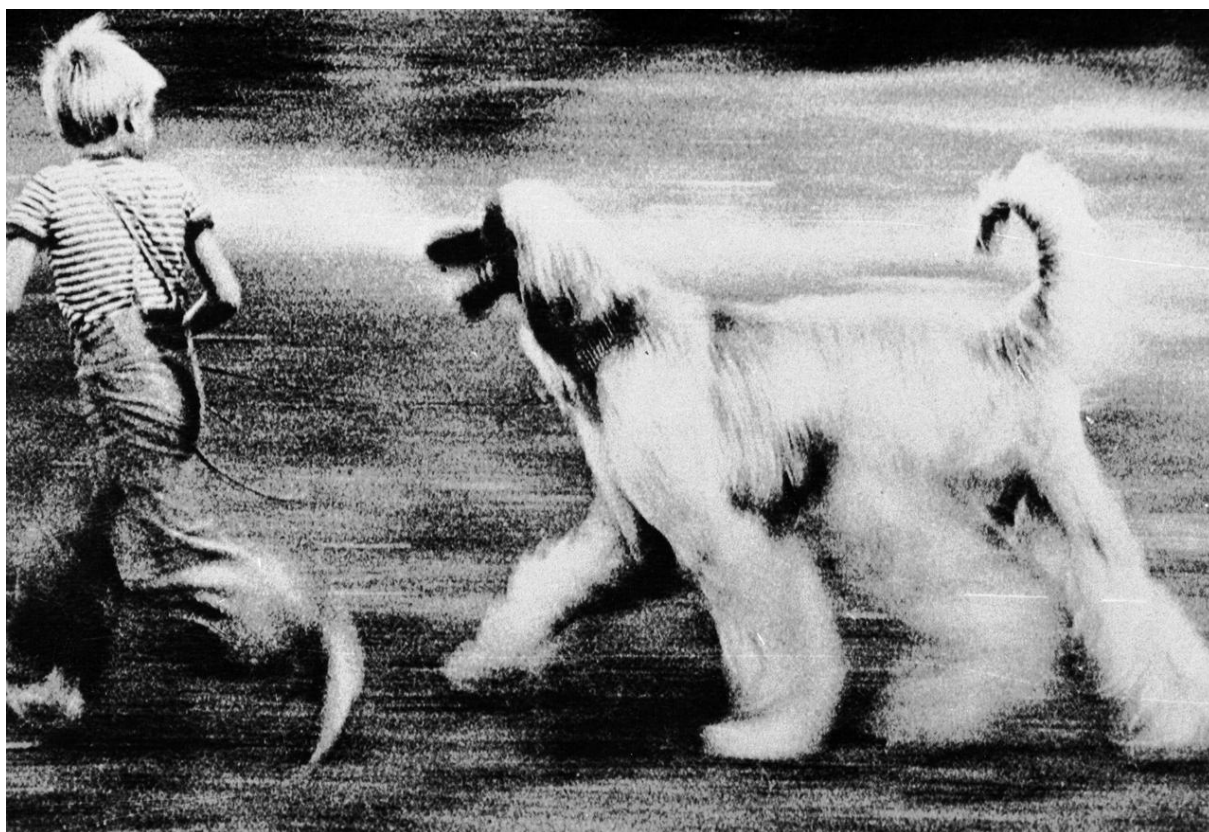
Fotografia nr 27



Peggo Cromer: xxx (Anglia)

(Z IV Światowej Wystawy Fotografii Karla Pawka pt. „Dzieci tego świata”; zdjęcie z serii „On + Ona”)

Fotografia nr 28



Jukka Vuokola: *Marko i jego pies*
(Z IV Światowej Wystawy Fotografii K. Pawka pt. „Dzieci tego świata”; z cyklu: „Dzieci + zwierzęta”)

Fotografia nr 29



Klaus P. Seeliger: *Komunistyczne pozdrowienie podczas zebrania wyborczego Wł.P.K. (Rzym)*
(Z IV Światowej Wystawy Fotografii K. Pawka pt. „Dzieci tego świata”;
z cyklu: „Wychowanie polityczne”)

Fotografia nr 30



[Autor nieznany]: *Wywóz do Treblinka*

Fotografia nr 31



Robert Capa: *Śmierć od kuli, Hiszpania 1936*

Fotografia nr 32



David Douglas Duncan

[Zdjęcie wykonane podczas wojny koreańskiej w 1950 r.; zamieszczone przez Magazyn „Life”]

Fotografia nr 33



Okolice „Czerwonej Plamy” Jowisza, sfotografowana z Voyagera 1 (NASA)

Fotografia nr 34



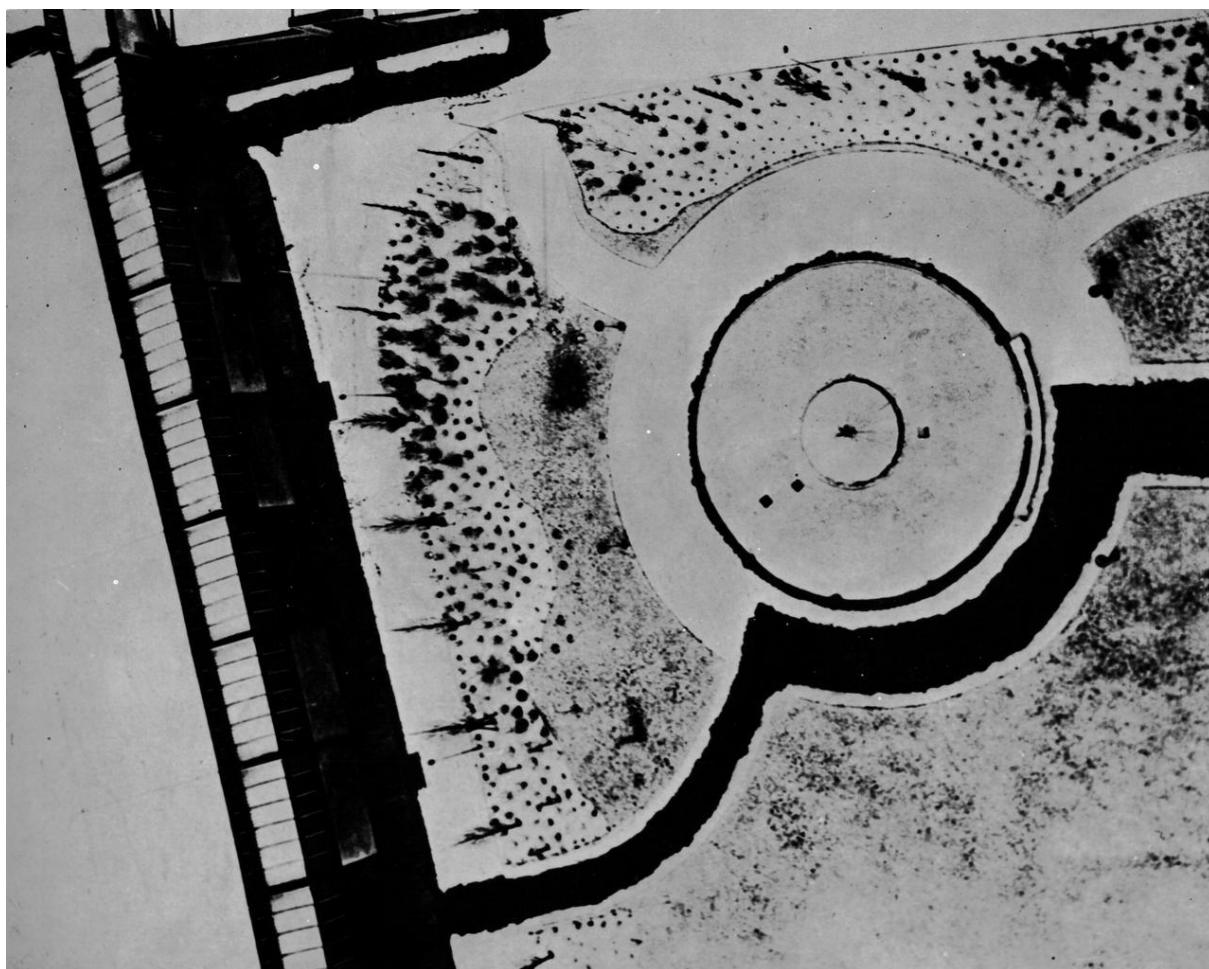
[Hale Observatories]: Ciemny obłok pyłowy o nazwie „Koński Łeb”

Fotografia nr 35



Wewnętrzna powierzchnia zewnętrznego liścia cygara z widocznymi porami
(mikrofotografia)

Fotografia nr 36



Laszlo Moholy-Nagy: *Z wieży radiowej*
(1928 r.)

Fotografia nr 37



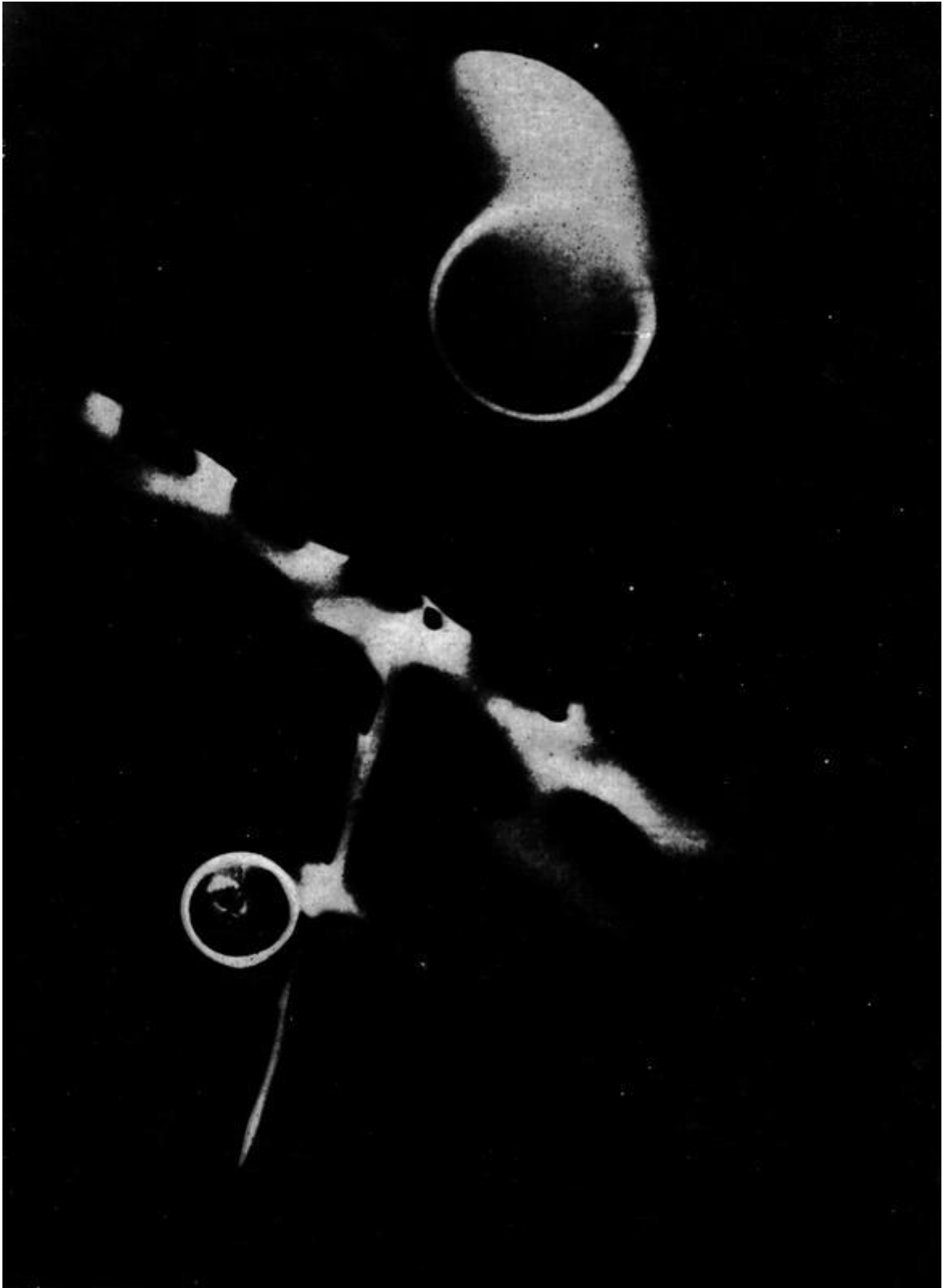
Siskind: *Oleiste plamy na papierze*
(1950 r.)

Fotografia (reprodukcja) nr 38



Jerzy Tchórzewski: *Tantal*
(olej, 1967 r.)

Fotografia nr 39



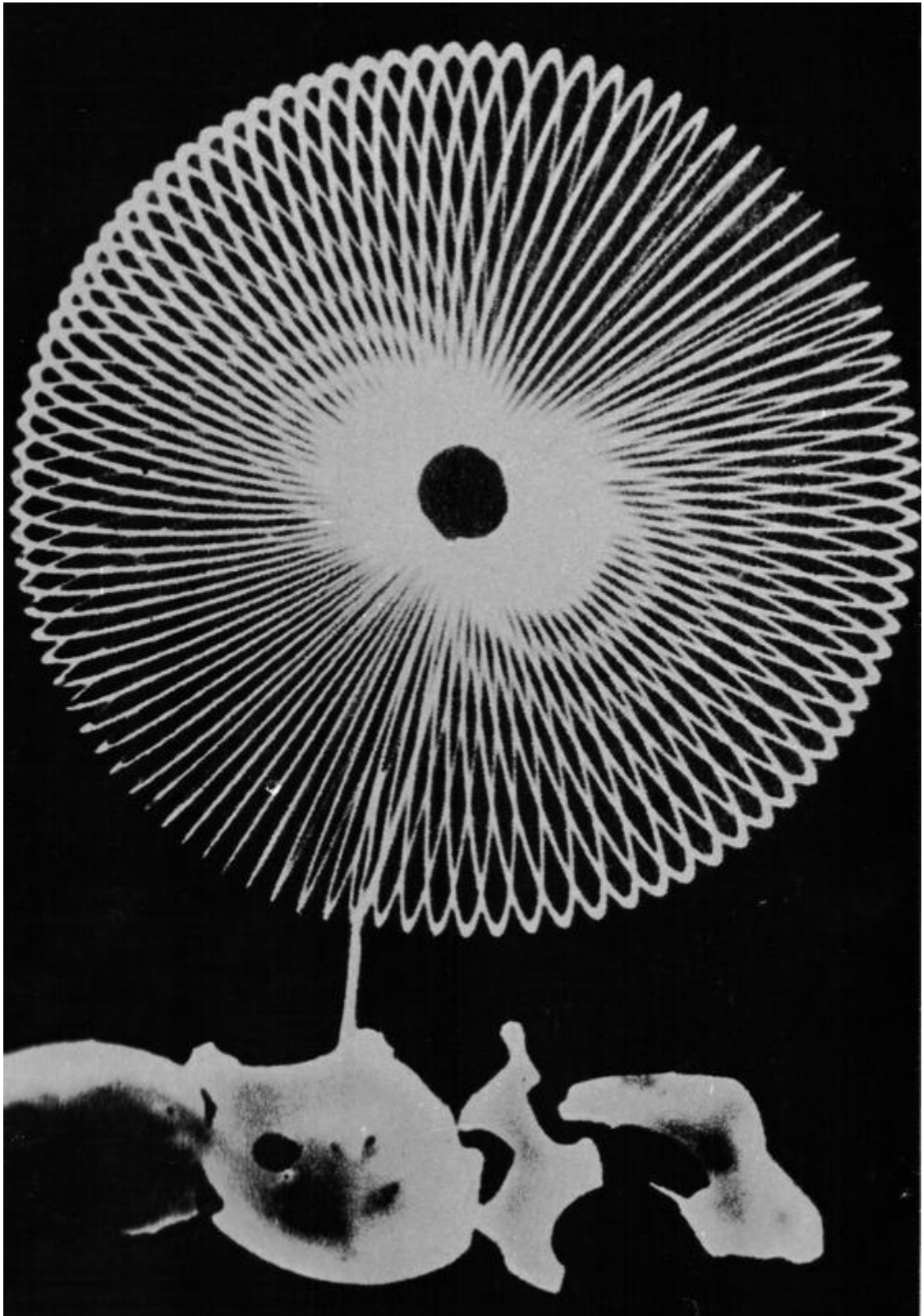
Laszlo Moholy-Nagy: *Fotogram*
(1926 r.)

Fotografia nr 40



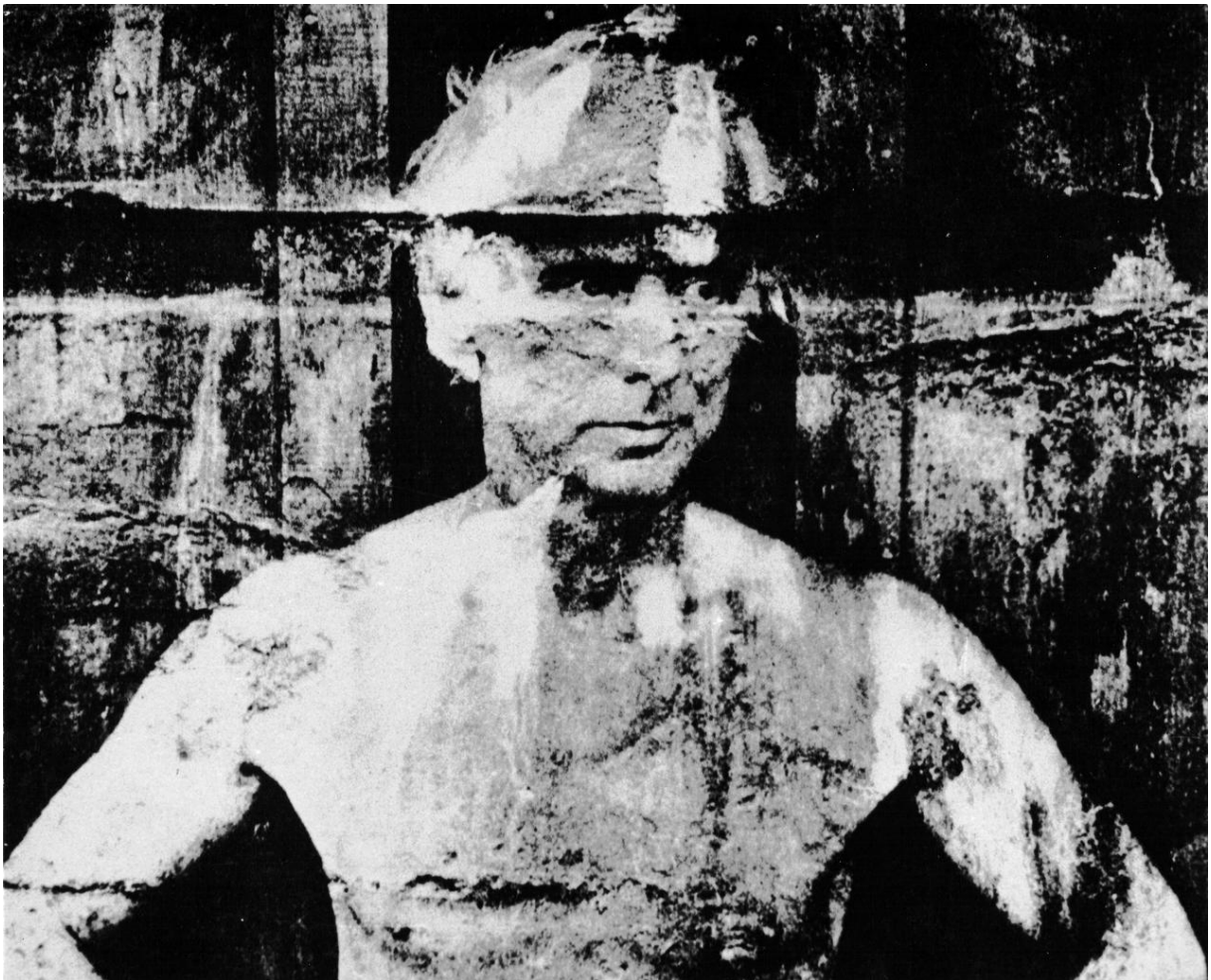
Laszlo Moholy-Nagy: *Fotogram*

Fotografia nr 41



Man Ray: *Rayogram*

Fotografia nr 42



Frederick Sommer: *Max Ernst*

Fotografia nr 43



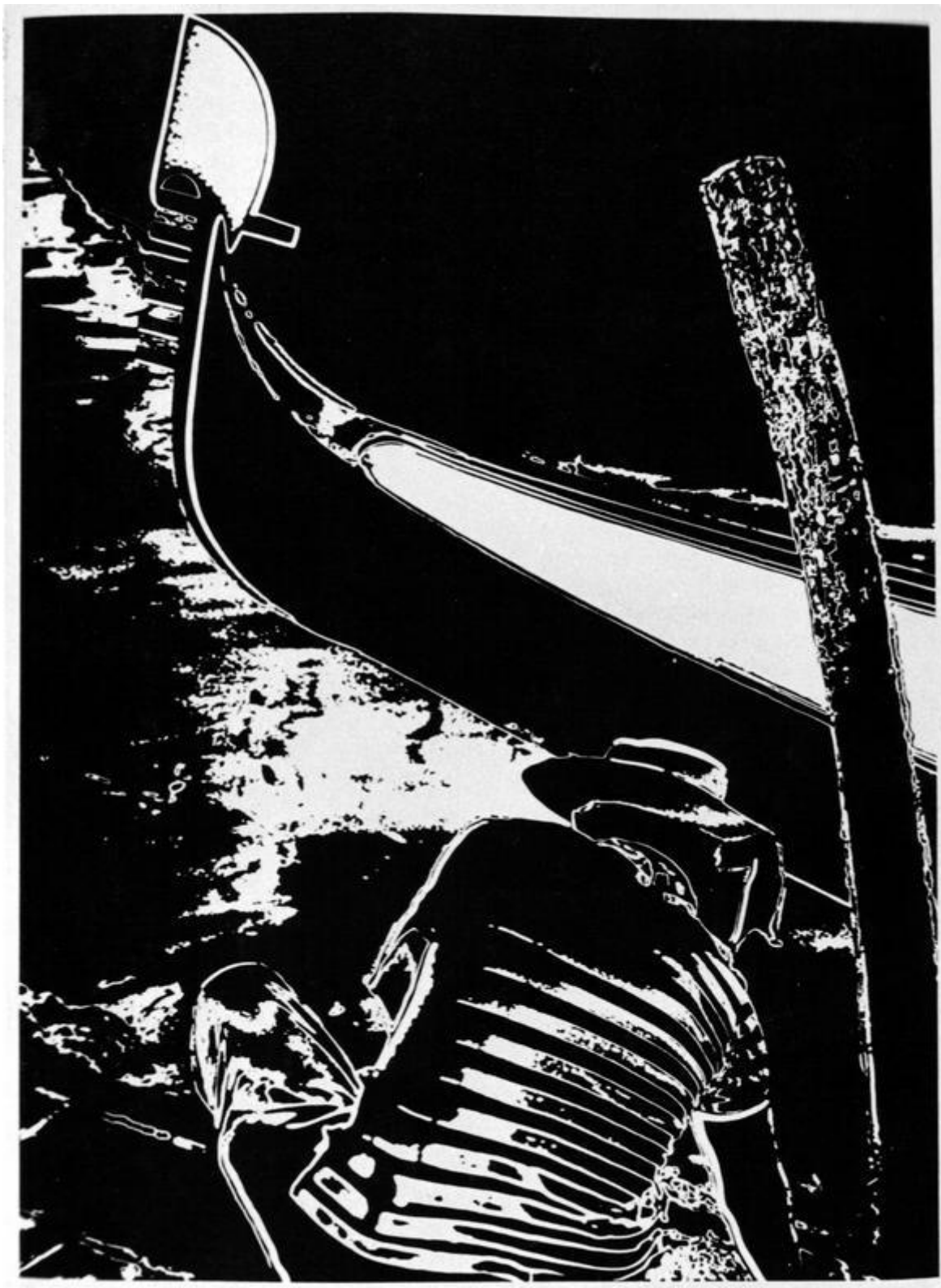
Otto Steinert: *Para we troje*

Fotografia nr 44



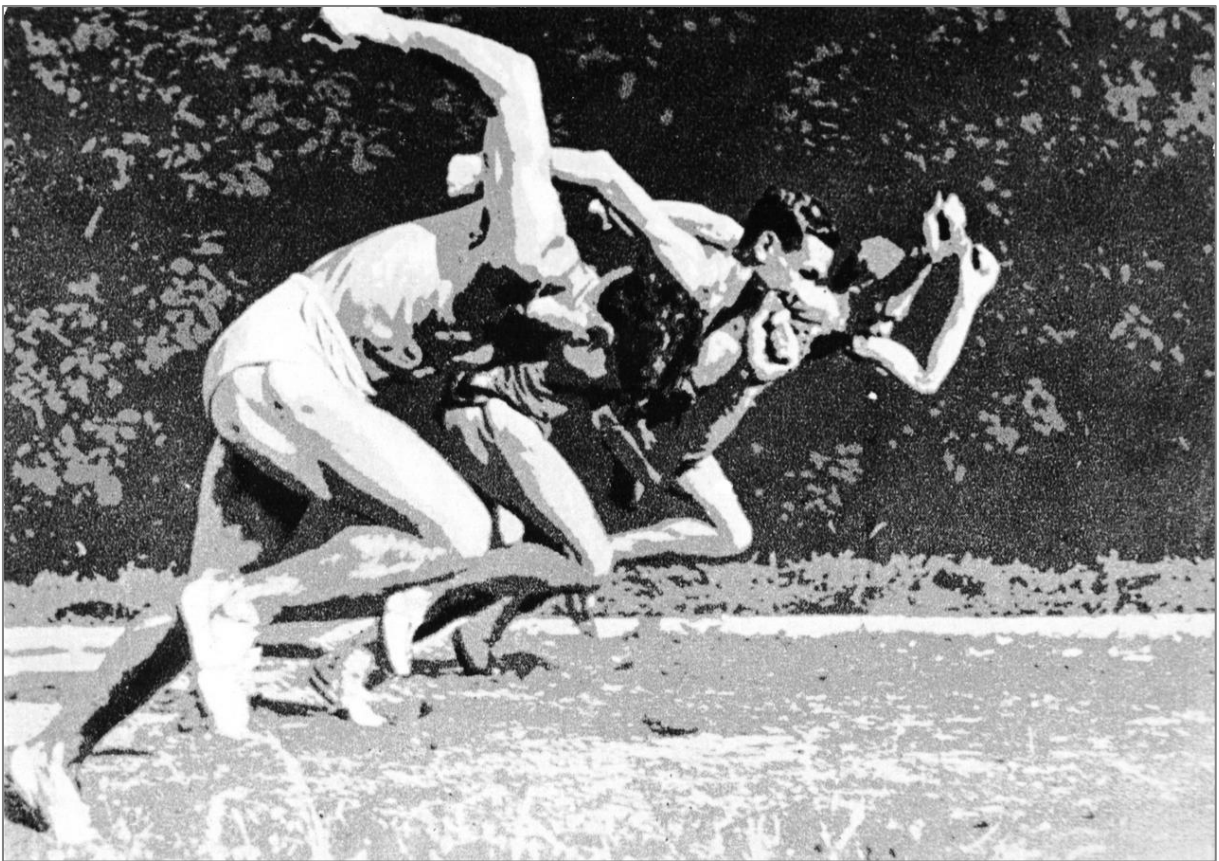
Harry Callahan: *Akt*

Fotografia nr 45



Willy Hengl: xxx
(pseudosolaryzacja)

Fotografia nr 46



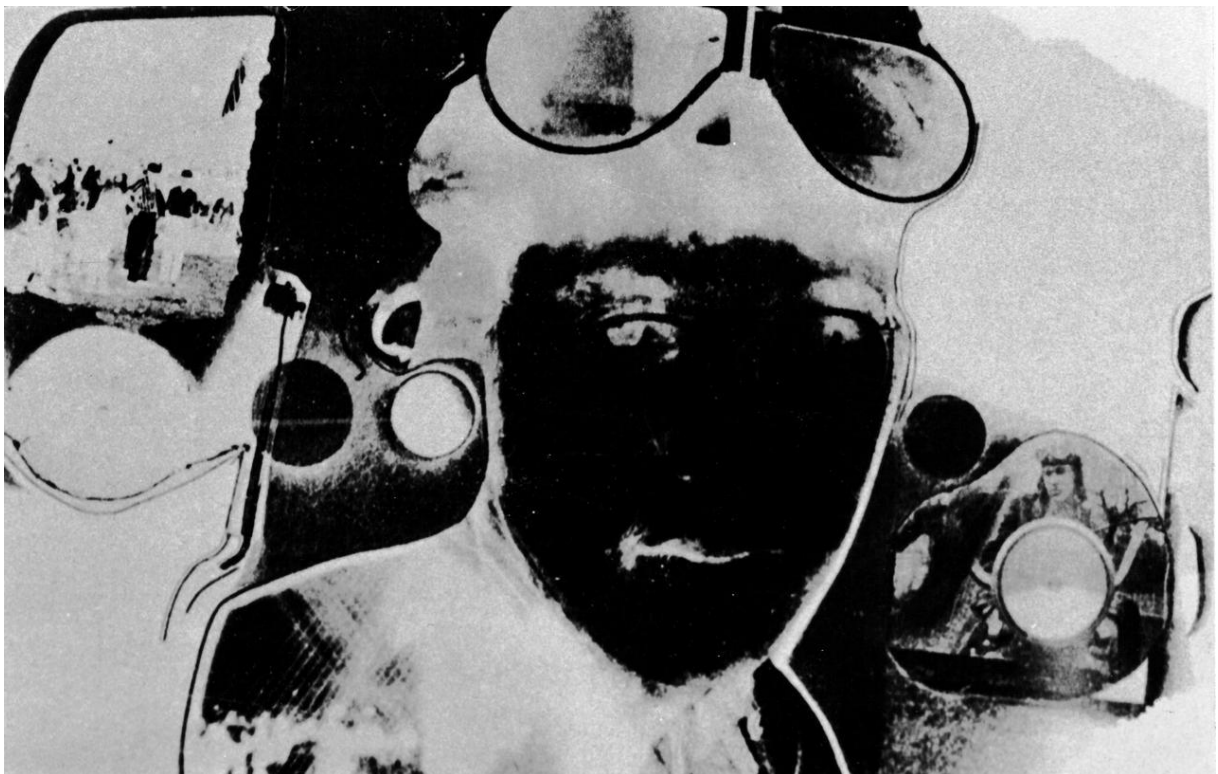
Witold Romer: *Start*
(izohelia)

Fotografia nr 47



Fortunata Obrąpalska: *Tancerka*

Fotografia nr 48



[?]: *Motocyclista*
(collage negatywu i pozytywu)

Fotografia nr 49



Romuald Kowalik: *Homo politechnicus*

Fotografia nr 50

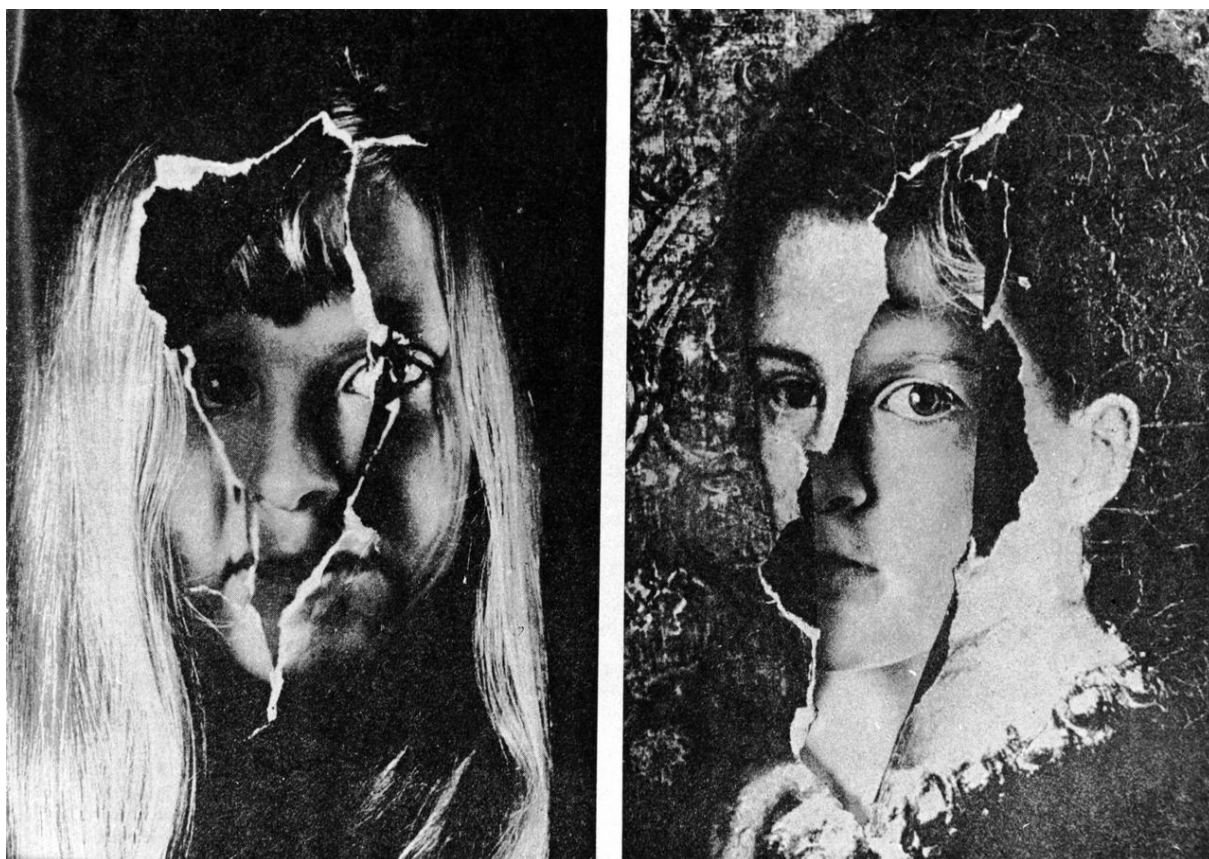


Stanisław Markowski: *Autoportret*

Fotografia nr 51

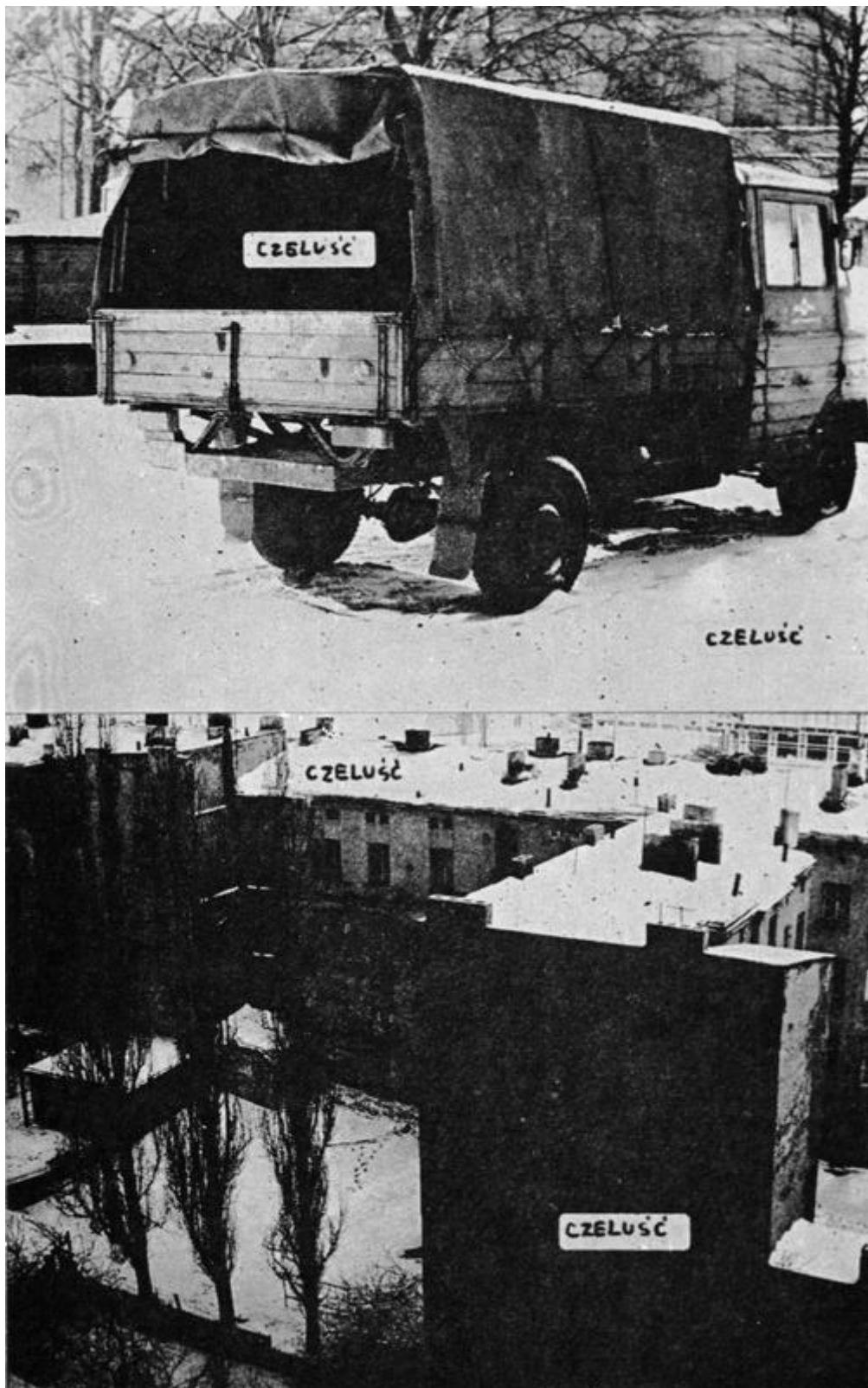


Fotografia nr 52



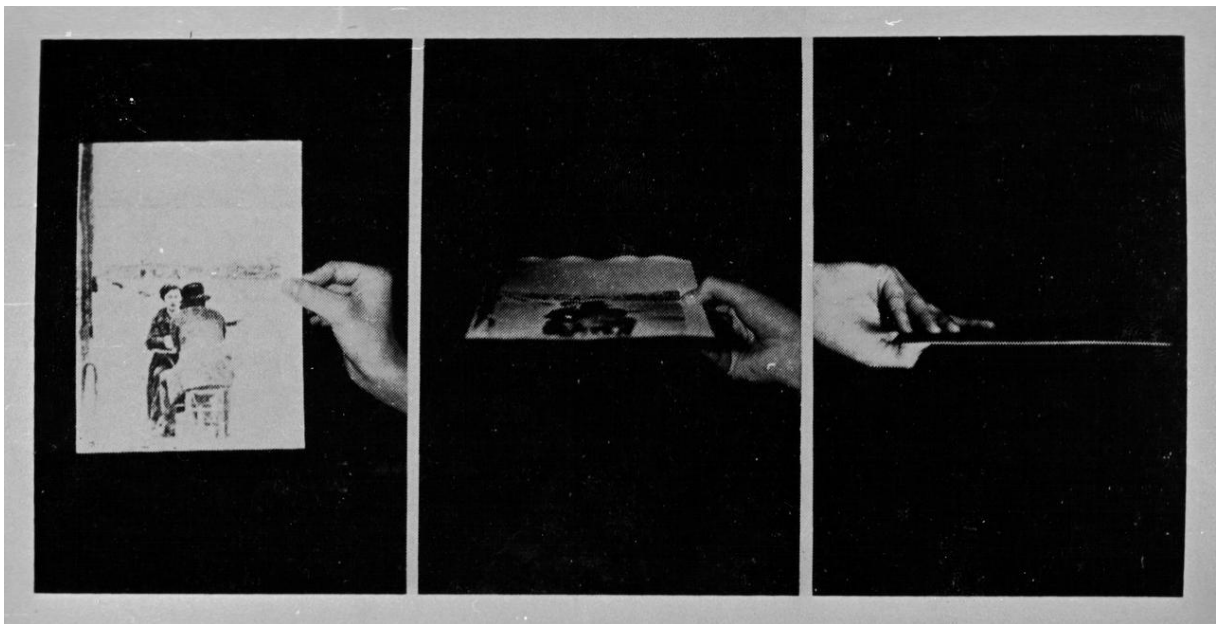
Stanisław Markowski: xxx

Fotografia nr 53



Józef Robakowski: *Czeluście*

Fotografia nr 54



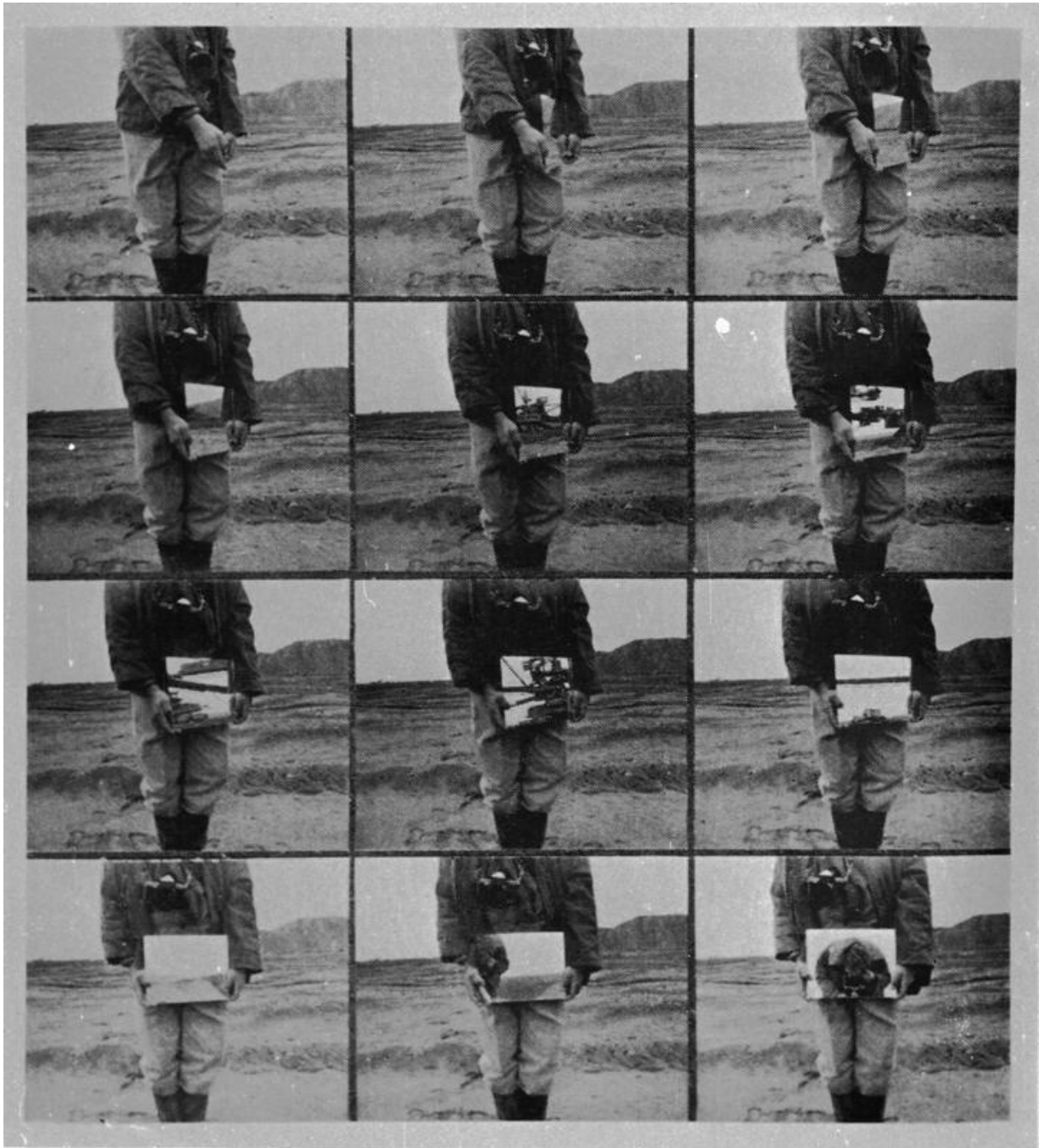
Jan Świdziński: xxx

Fotografia nr 55



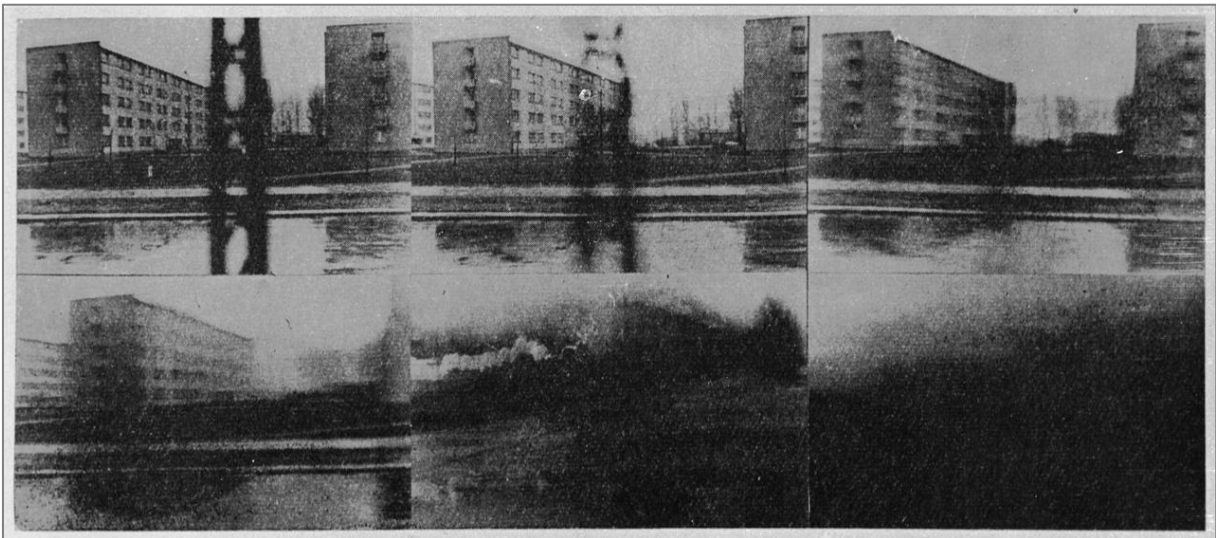
Henryk Gajewski: xxx

Fotografia nr 56



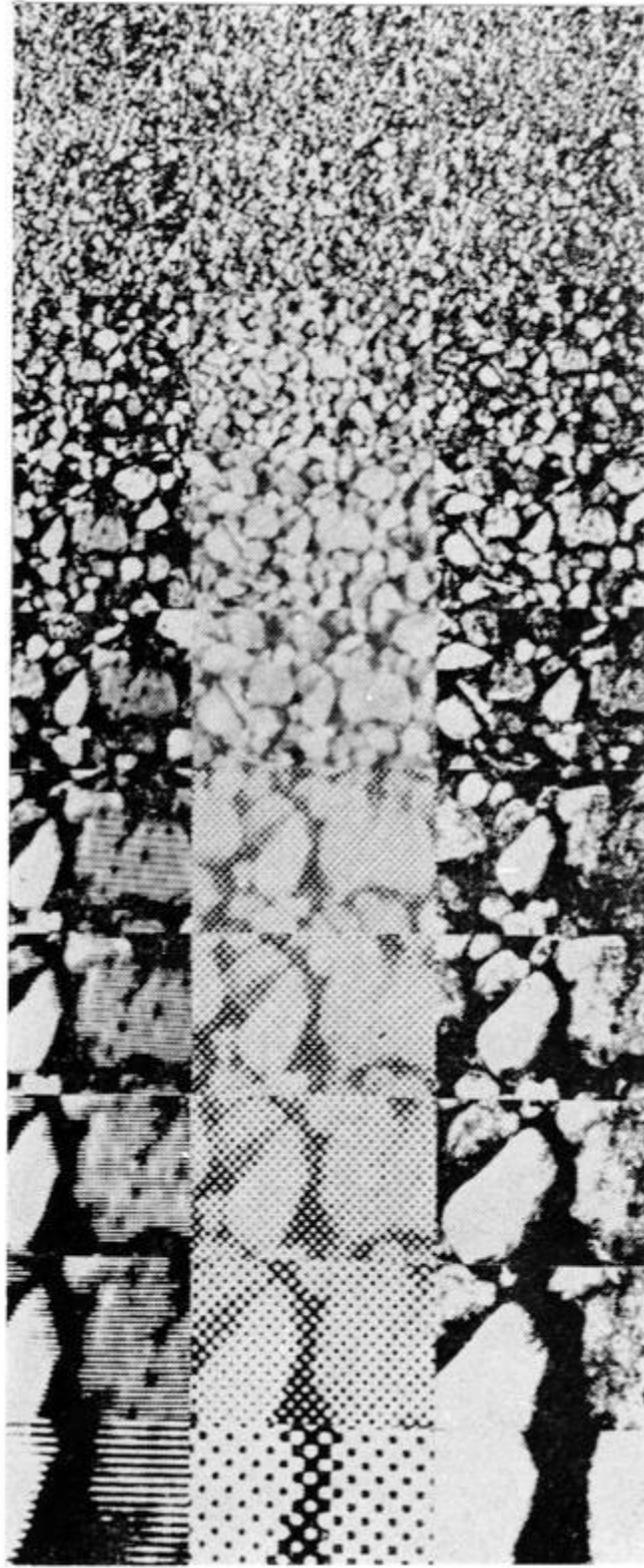
Jacek Czekański: xxx

Fotografia nr 57



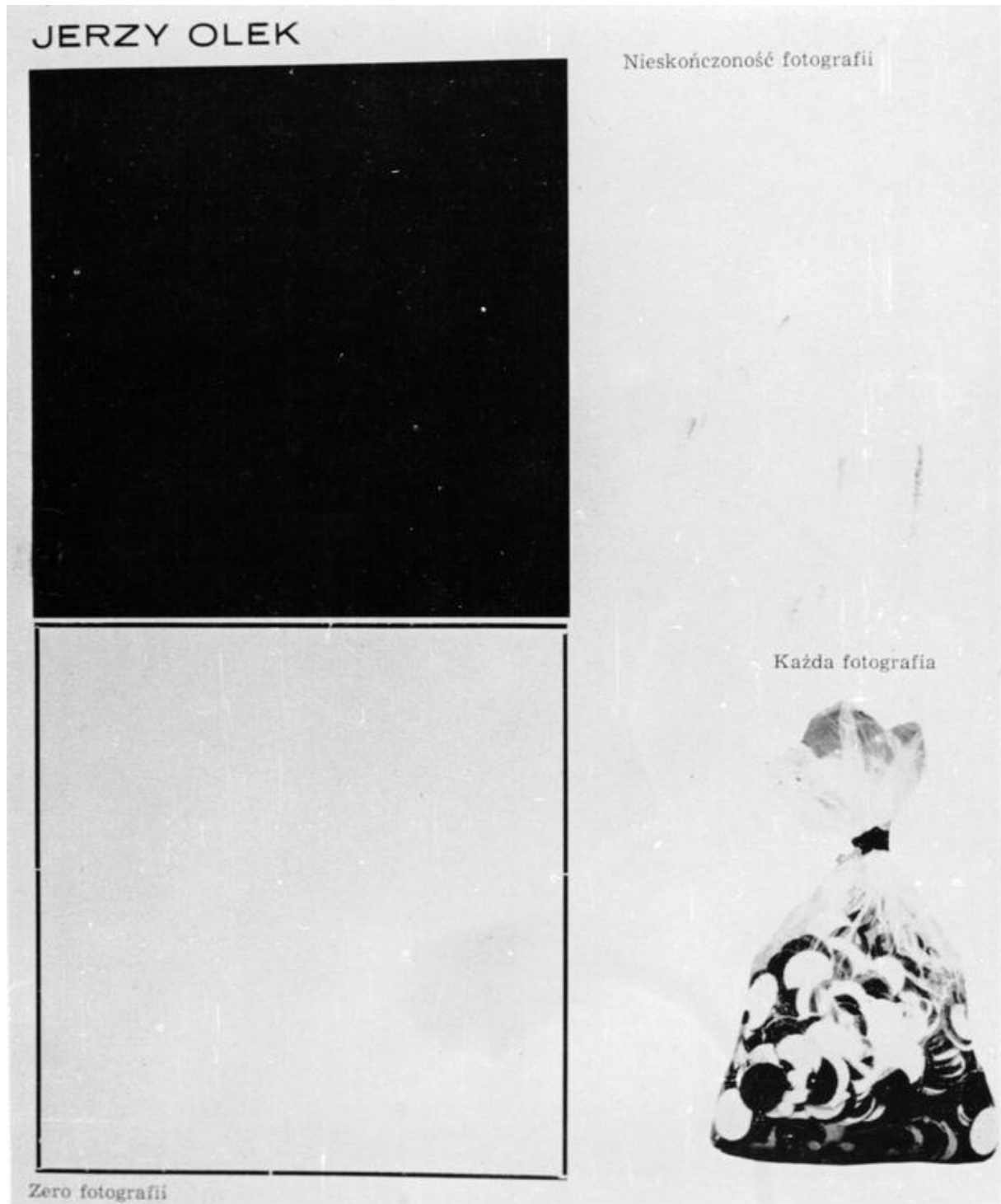
Ryszard Waśko: *Teoria fotografii czterowymiarowej*
(1972)

Fotografia nr 58



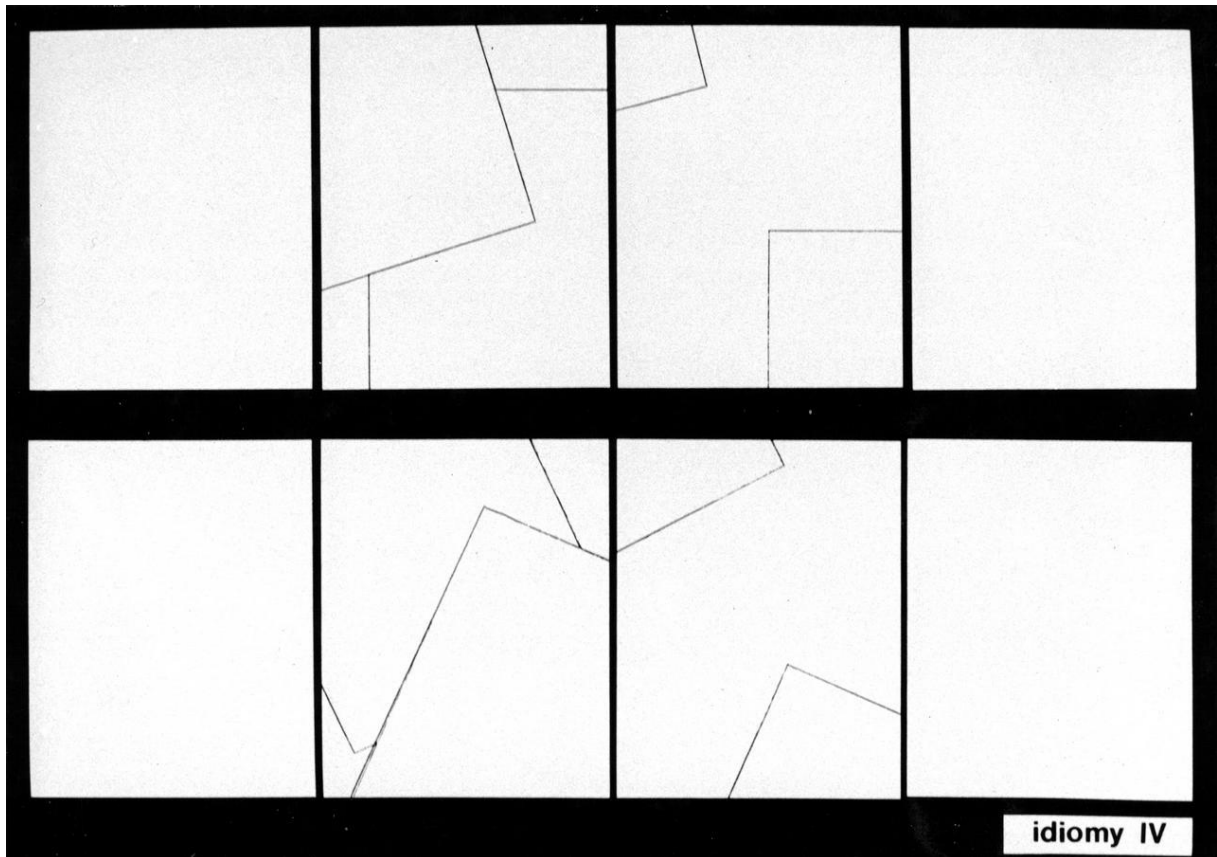
Leszek Szurkowski: *Penetracje II*

Fotografia nr 59



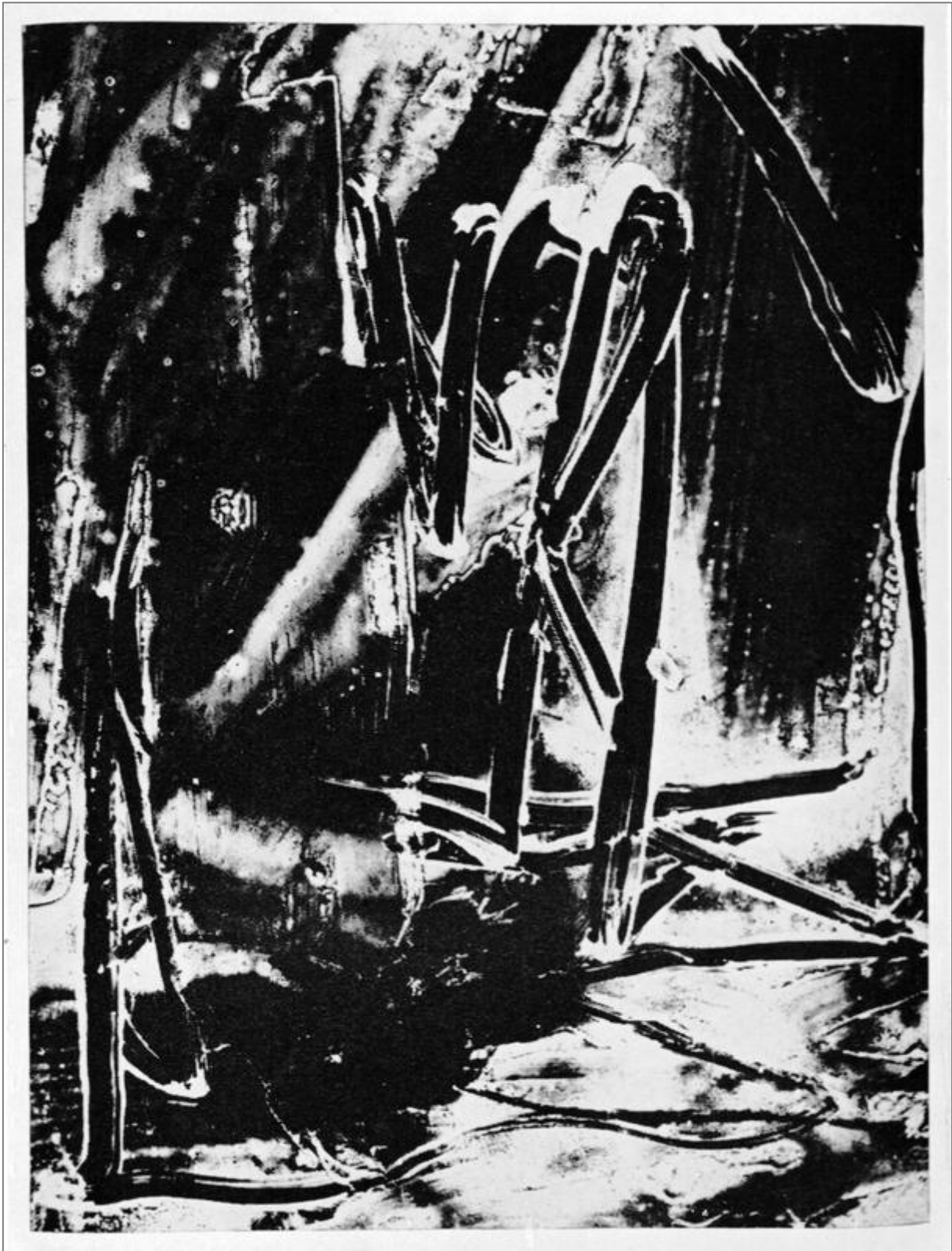
Jerzy Olek: *Nieskończoność czerni i bieli*

Fotografia nr 60



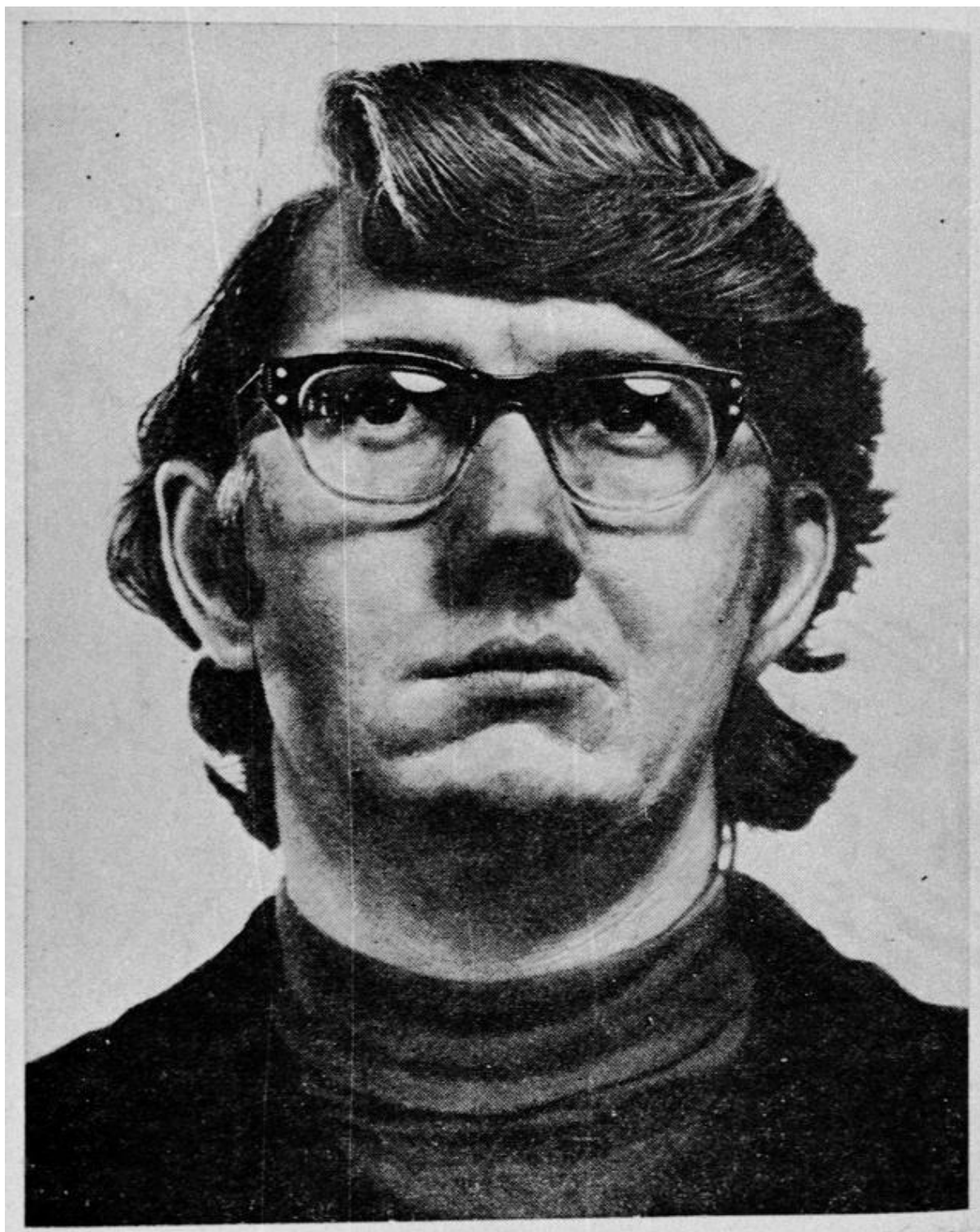
Leszek Brogowski: *Idiomy IV*

Fotografia (reprodukcja) nr 61



Bronisław Schlabs: xxx

Fotografia (reprodukcja) nr 62



Ch. Cloce: *Kieth*
(akryl, 1970)

Fotografia (reprodukcja) nr 63



Jan Matejko: *Rejtan na Sejmie Warszawskim*
(olej, 1866)

Fotografia nr 64

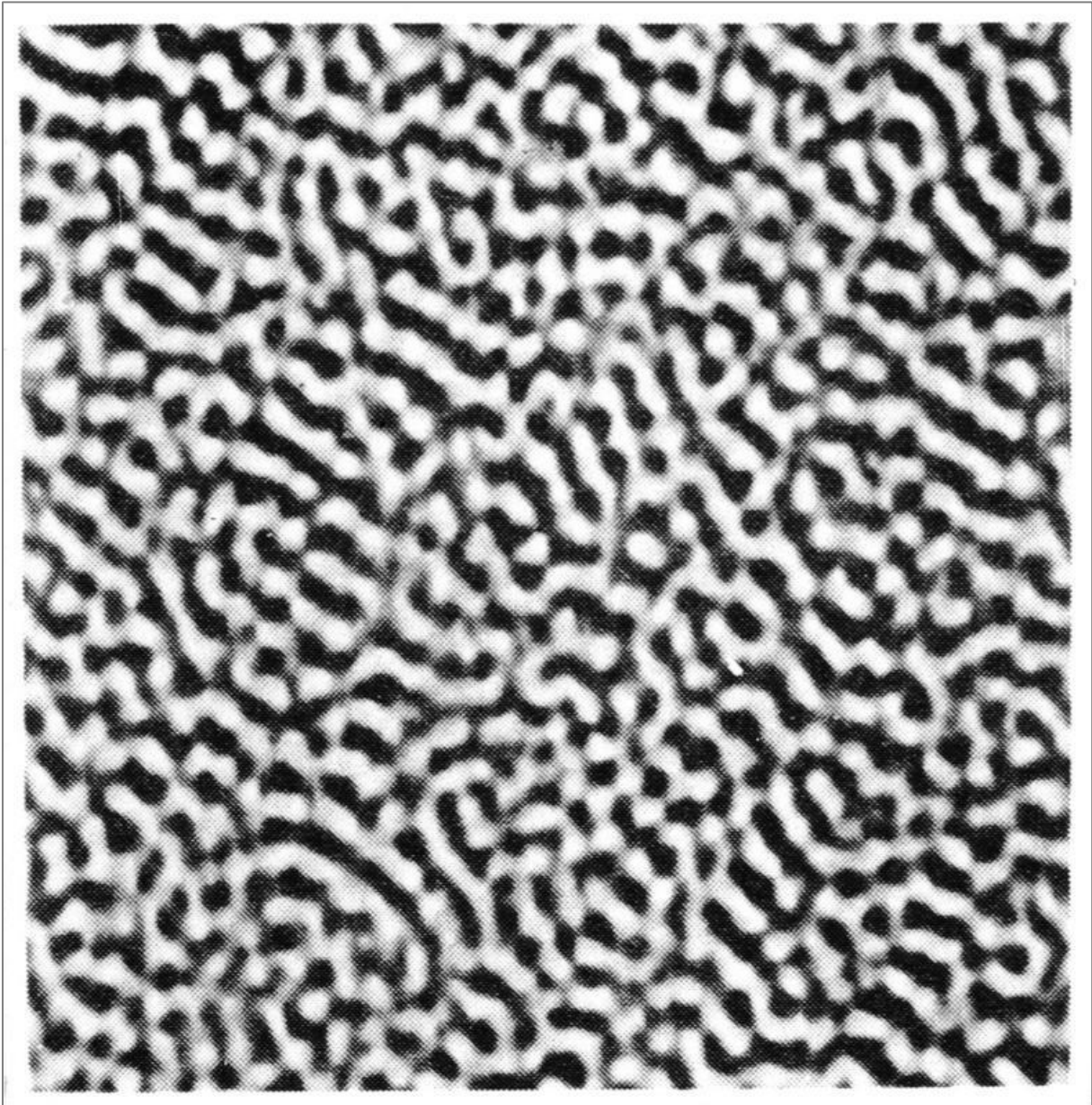
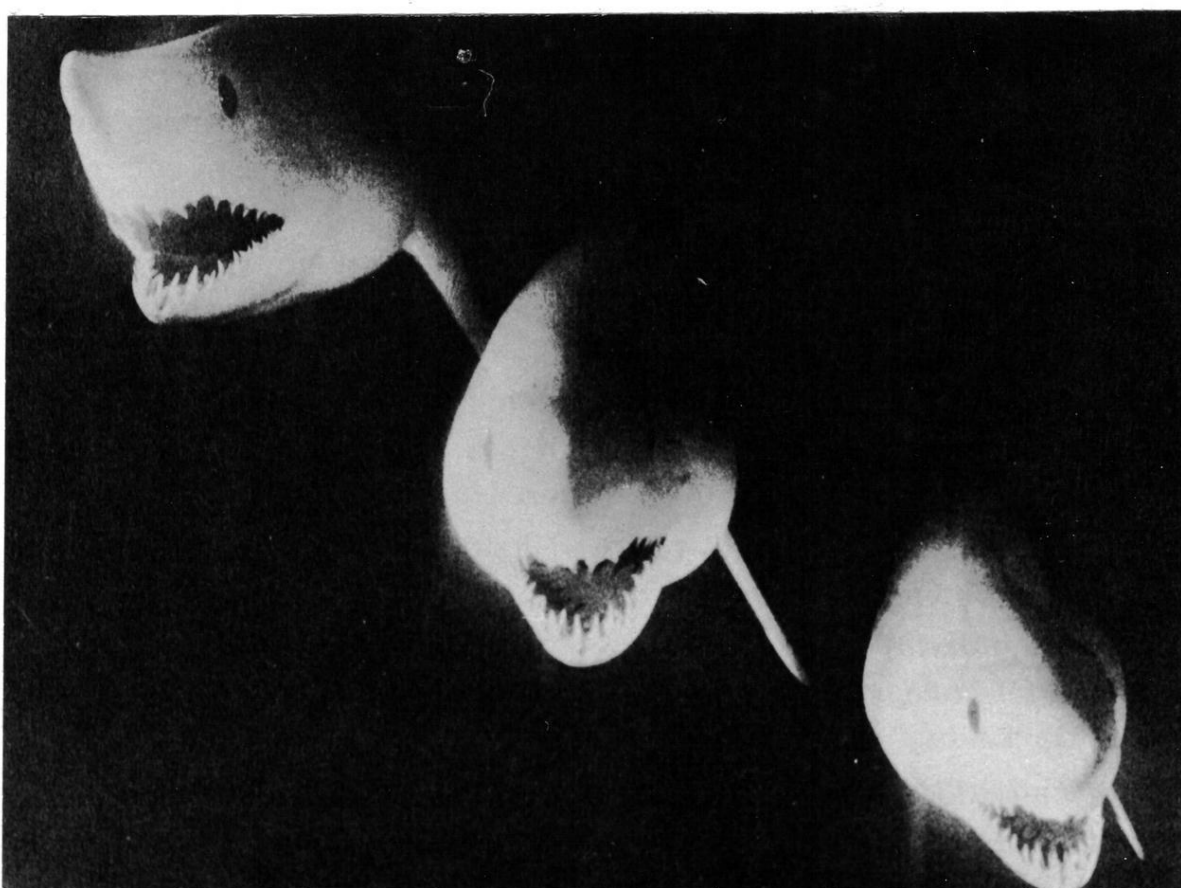


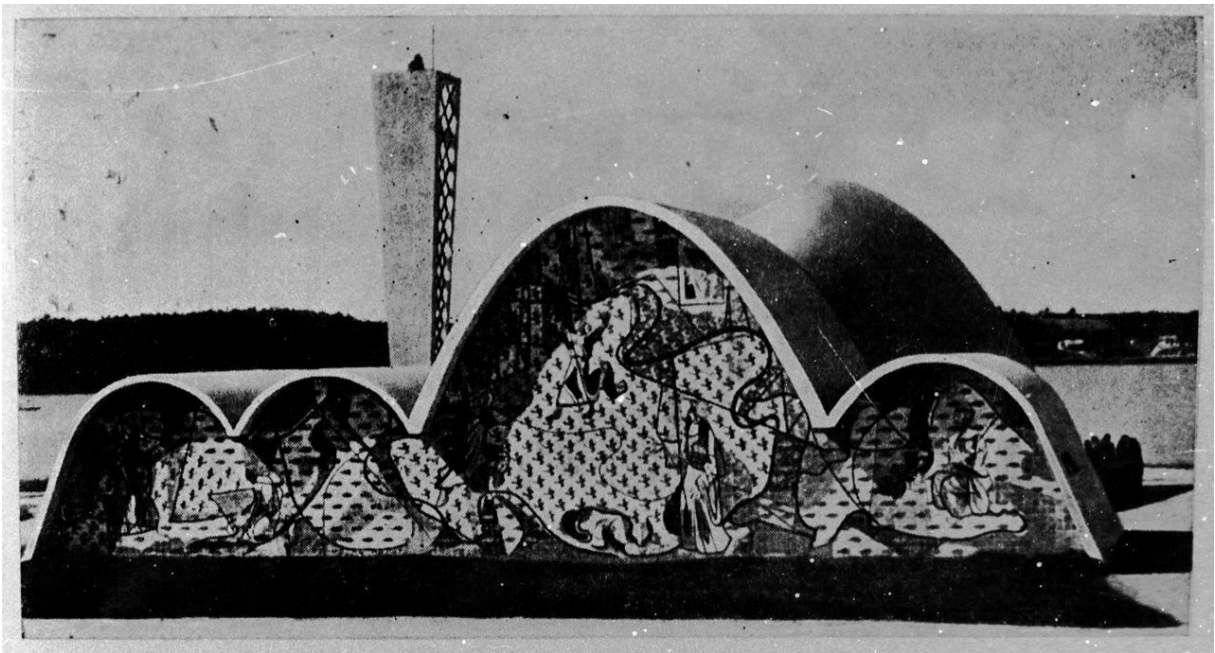
Foto: Agfa-Gevaert: Mikrofotograficzne powiększenie (30-krotne) hologramu

Fotografia nr 65



Trzy profile rekina. Trzy zdjęcia pojedynczego hologramu uchwycone pod różnymi kątami

Fotografia nr 66



O. Niemeyer: *Kościół São Francisco, Pampulha, 1943*

Fotografia nr 67



Zdjęcie jednej klatki z 8-milimetrowego ruchomego filmu wykonanego przez widza na Placu św. Piotra
13 maja 1981 r.

Fotografia nr 68



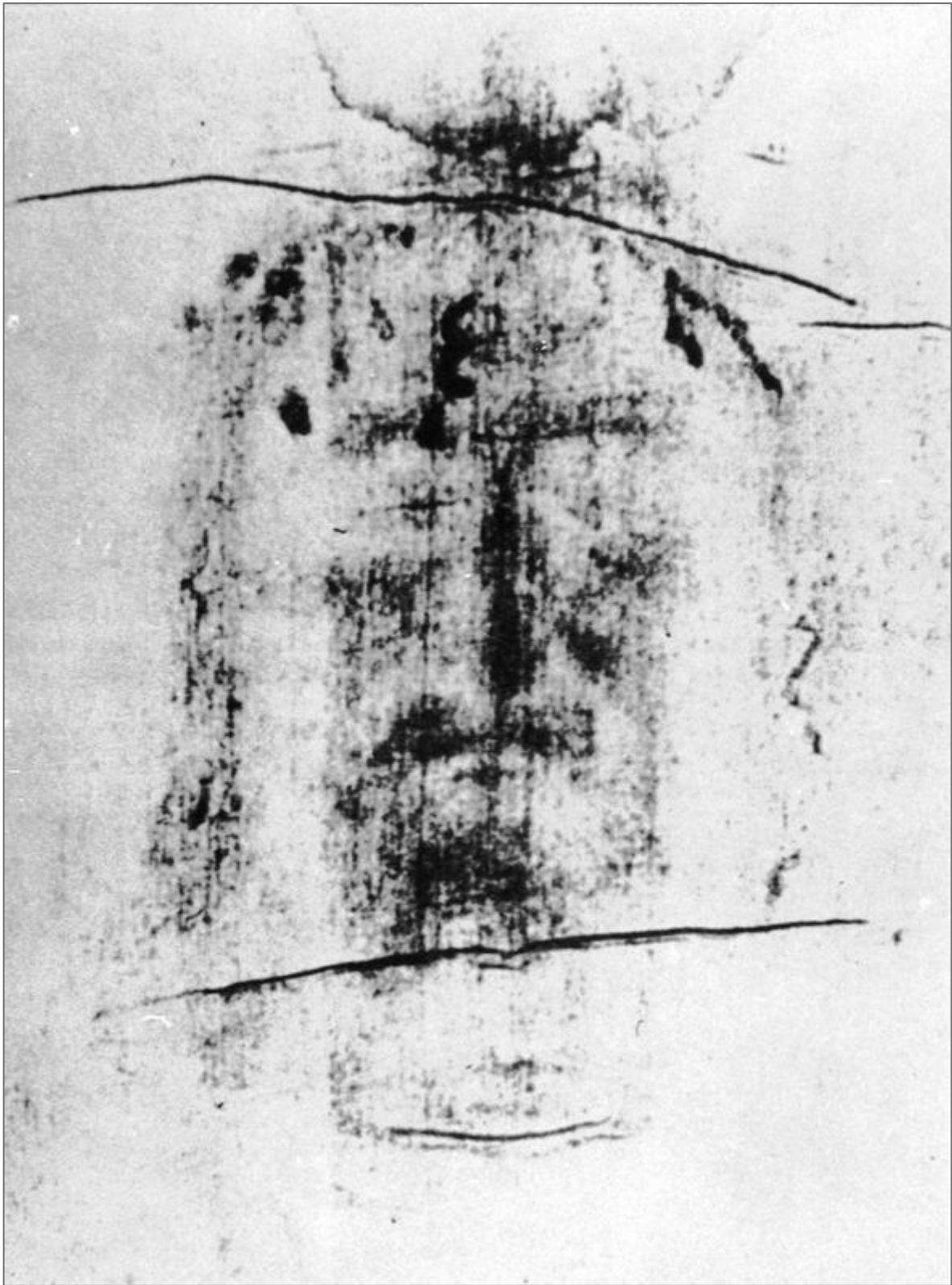
„Modłę się za brata, który mnie zranił, a któremu szczerze przebaczyłem” (17 maja 1981 r.)
Na zdjęciu: Jan Paweł II w celi Ali Agcy, 27 grudnia 1983 r.

Fotografia (reprodukcja) nr 69



Twarz Człowieka z Całunu Turyńskiego
(negatyw)

Fotografia (reprodukcja) nr 70



Twarz Człowieka z Całunu Turyńskiego
(pozytyw)

RECENZJE

Faksymile i tekst recenzji prof. A.B. StępniaRecenzja pracy magisterskiej

Edward Ferenc, Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy estetycznej dzieła fotograficznego, 1984 /maszynopisu ss XII + 353 + 70 fotografii/.

Przedmiotem pracy jest "dzieło fotograficzne w tych charakterach, które ujawniają się w jego percepcji", przy czym akcentuje się funkcję estetyczną fotografii oraz uzyskaną typologią zmierzającą do przygotowania odpowiedniej analizy estetycznej. Praca ma wartość przede wszystkim jako bardzo obszerne, rozumiejące i dyskutujące uporządkowanie różnych odmian fotografii i ich teoretycznych ujęć. Autor nie tylko przejawia dużą erudycję, lecz podejmuje analityczne precyzacje w dyskusji z współczesnymi teoretykami fotografii. Omawia nie tylko różne typy fotografii, lecz także szereg kwestii "ubocznych", np. wypadków granicznych. To ilustruje licznymi fotografiami - reprodukcje na ogół dobre, niekiedy bardzo dobre. Sama typologia jest wzbogaceniem aktualnej literatury, pod tym względem praca Ferenc'a znacznie przekracza wymagania stawiane pracy magisterskiej i właściwie nadaje się do druku. Liczne i niekiedy bardzo obszernie przypisy świadczą o ^{szczegółowej} wnikliwosci w tematykę i o erudycji autora.

Obok kilku usterek redakcyjnych następujące sprawy budzą ^{poważniejsze} zasadnicze wątpliwości: 1) Autor pojął analizę estetyczną bardzo rygorystycznie po husserlowsku, tymczasem zinterpretowanie jej w myśl realizmu umiarkowanego uchyliłoby trudności, jakie pod jej adresem wysuwa Autor! 2) jeśli już poruszone "problem prawdy logicznej w dziele fotograficznym", należało to zrobić mniej powierzchownie, 3) o jakim sensie autonomii dzieła idzie na s. 219n?

Akcentując niewątpliwe zalety pracy, oceniam ją jako bardzo dobrą pracę magisterską.

Subin 26¹⁰ 84

RECENZJE

Recenzja prof. dr hab. Antoniego B. Stępnia

Recenzja pracy magisterskiej

Edward Ferenc, *Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego*, 1984 /maszynopisu ss. XII + 353 + 70 fotografii/.

Przedmiotem pracy jest „dzieło fotograficzne w tych charakterach, które ujawniają się w jego percepcji”, przy czym akcentuje się funkcję estetyczną fotografii oraz uzyskaną typologią zmierza się do przygotowania odpowiedniej analizy ejdetycznej. Praca ma wartość przede wszystkim jako bardzo obszerne, rozumiejące i dyskutujące uporządkowanie różnych odmian fotografii i ich teoretycznych ujęć. Autor nie tylko przejawia dużą erudycję lecz podejmuje analityczne precyzacje w dyskusji a współczesnymi teoretykami fotografii. Omawia nie tylko różne typy fotografii, lecz także szereg kwestii „ubocznych”, np. wypadków granicznych. To ilustruje licznymi fotografiami - reprodukcje na ogół dobre, niekiedy bardzo dobre. Sama typologia jest wzbogaceniem aktualnej literatury; pod tym względem praca Ferencza znacznie przekracza wymagania stawiane pracy magisterskiej i właściwie nadaje się do druku. Liczne i niekiedy bardzo obszerne przypisy świadczą o wniknięciu w szczegółową tematykę i o erudycji Autora.

Obok kilku usterek redakcyjnych następujące sprawy budzą poważniejsze wątpliwości: 1) Autor pojął analizę ejdetyczną bardzo rygorystycznie po husserlowsku, tymczasem zinterpretowanie jej w myśl realizmu umiarkowanego uchyliłoby trudności, jakie pod jej adresem wysuwa Autor!, 2) jeśli już poruszono „problem prawdy logicznej w dziele fotograficznym”, należało to zrobić mniej powierzchownie, 3) o jaki sens autonomii dzieła idzie w s. 219.

Akcentując niewątpliwe zalety pracy, oceniam ją jako bardzo dobrą pracę magisterską.

Lublin, 26 IV 84

[własnoręczny podpis]

Faksymile i tekst recenzji dra Henryka Kieresia

- 1 -

dr Henryk Kiereś

Lublin 15.06.1984.

Katedra Teorii Poznania KUL

Recenzja pracy magisterskiej.

Edward Ferenc: Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego, Lublin 1984, maszynopis, ss.353 /Spis treści, Wstęp, 1. Kilka uwag z metateorii fotografii, 2. Strukturalno-histeryczna typologia i uściślająca interpretacja fotografii, 3. Główne aspekty filozoficzne dzieła fotograficznego, Zakończenie, Przypisy, Literatura/ + Aneks, ss. 71 /Aneks zawiera fotografie ilustrujące prowadzone rozważania/.

Autor pracy postawił przed sobą zadanie zbudowania typologii fotografii, typologii pomyślanej jako swoisty rekonesans poprzedzający /jak mówi:/ pełną czy właściwą analizę ejdetyczną dzieła fotograficznego. Krytyczny przegląd stanu badań w teorii /definicji i typologii/ fotografii narzucił potrzebę ujednoczenia oblicza metodologiczno-teoriopoznawczego dociekań. Autor obiera perspektywę badawczą empiryczno-opisową resp. fenomenologizującą, w której chodzi o opis i analizę istotnościową tego, co historycznie zastane / z pominięciem tego, co możliwe/ w dziedzinie fotografii. Wymienioną metodę Autor wspiera analizami kontekstowymi, wykraczającymi poza to, co naocznie /w analizie ejdetycznej dzieła fotograficznego resp. jego poszczególnych odmian/ dane. To uzupełnienie zasadniczej metody dociekań jest zdaniem Autora nieodzowne, ponieważ - jak utrzymuje - momentem konstytutywnym fotografii jest jej nierozzerwalny związek z realną rzeczywistością: fotografia posiada w mniejszym lub większym stopniu charakter kreacyjny, jednakże nie istnieje fotografia czysto kreacyjna. Moment ów pozwala na przeprowadzenie linii demarkacyjnej pomiędzy dziedziną fotografii a plastyką czy malarstwem. Natomiast czysta czy wąsko rozumiana analiza ejdetyczna, oparta o regułę zawieszenia tezy egzystencjalnej resp. ograniczona do tego, co dane, prowadzi z konieczności do redukcjonizmu ontolo-

RECENZJE

Lublin 15.06.1984.

dr Henryk Kiereś

Katedra Teorii Poznania KUL

Recenzja pracy magisterskiej.

Edward Ferenc: *Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego*, Lublin 1984, maszynopis, ss. 353 (Spis treści, Wstęp, 1. Kilka uwag z metateorii fotografii, 2. Strukturalno-historyczna typologia i uściślająca interpretacja fotografii, 3. Główne aspekty filozoficzne dzieła fotograficznego, Zakończenie, Przypisy, Literatura) + Aneks, ss. 71 (Aneks zawiera fotografie ilustrujące prowadzone rozważania).

Autor pracy postawił przed sobą zadanie zbudowania typologii fotografii, typologii pomyślanej jako swoisty rekonesans poprzedzający (jak mówi:) pełną czy właściwą analizę ejdetyczną dzieła fotograficznego. Krytyczny przegląd stanu badań w teorii (definicji i typologii) fotografii narzucił potrzebę ujednoczenia oblicza metodologiczno-teoriopoznawczego dociekań. Autor obiera perspektywę badawczą empiryczno-opisową resp. fenomenologizującą, w której chodzi o opis i analizę istotnościową tego, co historycznie zastane (z pominięciem tego, co możliwe) w dziedzinie fotografii. Wymienioną metodę Autor wspiera analizami kontekstowymi, wykraczającymi poza to, co naocznie (w analizie ejdetycznej dzieła fotograficznego resp. jego poszczególnych odmian) dane. To uzupełnienie zasadniczej metody dociekań jest zdaniem Autora nieodzowne, ponieważ - jak utrzymuje - momentem konstytutywnym fotografii jest jej nierozzerwalny związek z realną rzeczywistością: fotografia posiada w mniejszym lub większym stopniu charakter kreacyjny, jednakże nie istnieje fotografia czysto kreacyjna. Moment ów pozwala na przeprowadzenie linii demarkacyjnej pomiędzy dziedziną fotografii a plastyką czy malarstwem. Natomiast czysta czy wąsko rozumiana analiza ejdetyczna, oparta o regułę zawieszenia tezy egzystencjalnej resp. ograniczona do tego, co dane, prowadzi z konieczności do redukcjonizmu ontologicznego:

- 2 -

gicznego: dzieło fotograficzne nie różni się od dzieła malarskiego.

Po ustaleniu kryterium przynależności do dziedziny fotografii Autor buduje jej typologię. Odwołuje się do dwóch kryteriów wewnątrzdziedzinowych: a. naczelnej funkcji danej odmiany fotografii, b. środków artystycznych prowadzących do realizacji tej funkcji resp. sposobu potraktowania przedmiotu fotografowanego z uwagi na motywy twórcze. Typologia przedstawia się następująco: 1. f. malarska, 2. f. dokumentalna: a. nowa f. przedmiotu, b. f. ilustracyjna, c. "Life-Photography", 3. f. "abstrakcyjna", 4. f. eksperymentalna, 5. f. samistyczna. Omawiany jest również problem /6/ tzw. metafotografii oraz kwestia /7/ tzw. przypadków granicznych fotografii.

Nierozzerwalny związek fotografii z rzeczywistością pociąga za sobą - sądzi Autor - specyficzne momenty współkonstytutywne: realistyczność, obiektywność, autentyczność fotografii /oraz reprodukcyjność jako jej właściwość techniczną/. Momenty te są wartościami i mają zasadniczy wpływ na ujawnienie się innych wartości dzieła fotograficznego /np. poznawczych, moralnych, estetycznych, kulturowych, dydaktycznych/. W związku z powyższym Autor sugeruje, iż percepcja estetyczna fotografii podlega zasadniczej modyfikacji: nie sposób w niej abstrahować od związków fotografii z rzeczywistością /fotografia nie realizowałaby idei autonomicznego dzieła sztuki/. Na kanwie tej - w zasadzie - hipotezy Autor polemizuje ze stanowiskiem, które korzystając wyłącznie z analizy ejdetycznej sprowadza w istocie analizę dzieła fotograficznego do analizy tzw. estetycznej /resp. użytecznej wyłącznie dla potrzeb estetyki/, co - jak już było powiedziane - pociąga za sobą rozerwanie związku tego dzieła z rzeczywistością i jego redukcję do statusu dzieła malarskiego. Rezultatem tego byłoby znaczne zubożenie "zawartości" dzieła fotograficznego i jego percepcji. W oparciu o powyższą polemikę Autor formułuje dyrektywy badawcze na przyszłość. Gdyby się okazało, że pełna czy właściwa analiza ejdetyczna jest niewystarczającym sposo-

RECENZJE

dzieło fotograficzne nie różni się od dzieła malarskiego.

Po ustaleniu kryterium przynależności do dziedziny fotografii Autor buduje jej typologię. Odwołuje się do dwóch kryteriów wewnątrzdziedzinowych: a. naczelnej funkcji danej odmiany fotografii, b. środków artystycznych prowadzących do realizacji tej funkcji resp. sposobu potraktowania przedmiotu fotografowanego z uwagi na motywy twórcze. Typologia przedstawia się następująco: 1. f. malarska, 2. f. dokumentalna: a. nowa f. przedmiotu, b. f. ilustracyjna, c. „Life-Photography”, 3. f. „abstrakcyjna”, 4. f. eksperymentalna, 5. f. semantyczna. Omawiany jest również problem (6) tzw. metafotografii oraz kwestia (7) tzw. przypadków granicznych fotografii.

Nierozzerwalny związek fotografii z rzeczywistością pociąga za sobą - sądzi Autor - specyficzne momenty współkonstytutywne: realistyczność, obiektywność, autentyczność fotografii (oraz reprodukcyjność jako jej właściwość techniczną). Momenty te są wartościami i mają zasadniczy wpływ na ujawnienie się innych wartości dzieła fotograficznego (np. poznawczych, moralnych, estetycznych, kulturowych, dydaktycznych). W związku z powyższym Autor sugeruje, iż percepcja estetyczna fotografii podlega zasadniczej modyfikacji: nie sposób w niej abstrahować od związków fotografii z rzeczywistością (fotografia nie realizowałaby idei autonomicznego dzieła sztuki). Na kanwie tej - w zasadzie - hipotezy Autor polemizuje ze stanowiskiem, które korzystając wyłącznie z analizy ejdetycznej sprowadza w istocie analizę dzieła fotograficznego do analizy tzw. estetycznej (resp. użytecznej wyłącznie dla potrzeb estetyki), co - jak już było powiedziane - pociąga za sobą rozerwanie związku tego dzieła z rzeczywistością i jego redukcję do statusu dzieła malarskiego. Rezultatem tego byłoby znaczne zubożenie „zawartości” dzieła fotograficznego i jego percepcji. W oparciu o powyższą polemikę Autor formułuje dyrektywy badawcze na przyszłość. Gdyby się okazało, że pełna czy właściwa analiza ejdetyczna jest niewystarczającym sposobem,

bem, środkiem rozpoznania specyfiki fotografii, należałoby zbudować jej "globalną filozofię"; w jej skład wchodziłyby analizy metafizyczne, teoriopoznawcze, socjologiczne, estetyczne itp.

Pracę magisterską E. Perenca oceniam wysoko; ocena ta dotyczy zarówno jej strony formalnej, jak i treściowej. Autor wykazał się wielostronną znajomością problematyki fotografii, zaś posiadaną wiedzę wykorzystuje w sposób efektywny i proporcjonalny do jej użyteczności dla potrzeb tematu. Zaletą pracy jest ujednoczenie perspektywy badawczej, co - w gąszczu "różnorodnych" ujęć kwestii fotografii - daje rękojmię trafnego wydzielenia punktów widzenia i uchwycenia ich hierarchii oraz usgodnienia i wyprecyzowania terminologii technicznej. Propozycja typologii fotografii stanowi niewątpliwie największe osiągnięcie pracy. Na jej wartość składają się m.in. następujące momenty: ogarnięcie dorobku artystyczno-twórczego w dziedzinie fotografii i na jej pograniczu, stosowanie płodnych poznawczo i relatywnie neutralnych zasad podziału, świadomość jej wad i niedostatków. Zwraca uwagę samoświadomość metodologiczno-teoriopoznawcza Autora, rzetelność w prowadzeniu analiz i duża sprawność w zabiegach umocnienia specyfiki badanych fenomenów.

Wydaje się, że przy okazji omawiania niektórych filozoficznych aspektów problemu fotografii Autor opowiada się po stronie tzw. kontekstualizmu /resp. genetyzmu/ w teorii sytuacji estetycznej. Byłby to kontekstualizm częściowy, ograniczony do teorii percepcji estetycznej dzieła fotograficznego. Na pogląd ten składa się teza Autora o nierozdzielalnym związku fotografii z realną rzeczywistością oraz krytyczne uwagi pod adresem stanowiska modelującego koncepcję przeżycia estetycznego[√] na wynikach analizy estetycznej zawartości /struktury/ dzieła fotograficznego. W związku z tym należy zauważyć, że przecież Autor jest świadom, czego często daje wyraz, możliwości zajęcia i odrębności /nieredukowalności/ różnych postaw /przeżyć/ wobec dzieła sztuki, także fotograficznej. Ponadto samo przekonują-

RECENZJE

środkiem rozpoznania specyfiki fotografii, należałoby zbudować jej „globalną filozofię”; w jej skład wchodziłyby analizy metafizyczne, teoriopoznawcze, socjologiczne, etyczne itp.

Pracę magisterską E. Ferencza oceniam wysoko; ocena ta dotyczy zarówno jej strony formalnej, jak i treściowej. Autor wykazał się wielostronną znajomością problematyki fotografii, zaś posiadaną wiedzę wykorzystuje w sposób efektywny i proporcjonalny do jej użyteczności dla potrzeb tematu. Zaletą pracy jest ujednoczenie perspektywy badawczej, co - w gąszczu „różnorodnych” ujęć kwestii fotografii - daje rękojmię trafnego wydzielenia punktów widzenia i uchwycenia ich hierarchii oraz uzgodnienia i wyprecyzowania terminologii technicznej. Propozycja typologii fotografii stanowi niewątpliwie największe osiągnięcie pracy. Na jej wartość składają się m.in. następujące momenty: ogarnięcie dorobku artystyczno-twórczego w dziedzinie fotografii i na jej pograniczu, stosowanie płodnych poznawczo i relatywnie neutralnych zasad podziału, świadomość jej walorów i niedostatków. Zwraca uwagę samoświadomość metodologiczno-teoriopoznawcza Autora, rzetelność w prowadzeniu analiz i duża sprawność w zabiegach unaoczniania specyfiki badanych fenomenów.

Wydaje się, że przy okazji omawiania niektórych filozoficznych aspektów problemu fotografii Autor opowiada się po stronie tzw. kontekstualizmu (resp. genetyzmu) w teorii sytuacji estetycznej. Byłby to kontekstualizm częściowy, ograniczony do teorii percepcji estetycznej dzieła fotograficznego. Na pogląd ten składa się teza Autora o nierozzerwalnym związku fotografii z realną rzeczywistością oraz krytyczne uwagi pod adresem stanowiska modelującego koncepcję przeżycia estetycznego na wynikach analizy estetycznej zawartości (struktury) dzieła fotograficznego. W związku z tym należy zauważyć, że przecież Autor jest świadom, czego często daje wyraz, możliwości zajęcia i odrębności (nieredukowalności) różnych postaw (przeżyć) wobec dzieła sztuki, także fotograficznej. Ponadto sam przekonująco

co wykazuje, iż momenty realistyczności, obiektywności i autentyczności "obecne" w dziele fotograficznym podlegają z różnych względów daleko idącej modyfikacji, że ostatecznie - gdyby się na to zgodzić - są rysami wewnętrznymi świata przedstawionego, a w swej funkcji poznawczo-prawdziwościowej wymagają weryfikacji. Wynikałoby z tego, że fotografia jako - jak ją określa Autor - "medium artystycznego wyrazu" realizuje ideę autonomicznego dzieła sztuki-wytworu, a spełniane w jej obliczu przeżycie estetyczne /jeśli spełnia ona stosowne warunki/ nie różni się istotnie od przeżyć estetycznych dzieł sztuki innego rodzaju. Być może fotografia jest szczególnie "odpowiedzialna" /z racji, w które nie wnikam/ za to, iż - empirycznie rzecz biorąc - częściej w jej obliczu mają miejsce przeżycia estetyczne tzw. naiwne, w których traktuje się ją /świat w niej przedstawiony/ jako fragment realnej rzeczywistości. Ale przeciwko próbom usankcjonowania takiego modelu przeżycia estetycznego przemawiają racje historyczne i merytoryczne. Np. I.Kant, E.Bullough, G.E.Moore, E.Husserl i R.Ingarden głosili, iż przeżycie estetyczne jest przeżyciem zneutralizowanym egzystencjalnie. Jest ono nastawione na "co" i "jakie" w ujmowanym przedmiocie, pomija zaś aspekt jego związków z realną rzeczywistością. Ingarden w polemice z Husserlem zmodyfikował tę tezę, lecz problematyka z tym związana nie narusza jej istoty i wykracza poza niniejszą dyskusję. Ingarden przekonująco argumentuje, iż "opuszczenie terenu realnych przedmiotów" jest warunkiem sine qua non oddania dziełu sztuki sprawiedliwości i spełnienia właściwego przeżycia estetycznego. Te rezultaty uzyskał dzięki zastosowaniu analizy estetycznej. Zatem to nie analiza estetyczna jest tu "winna" /jeśli dobrze rozumiem Autora/, gdyż to właśnie dzięki niej dociera się do powyższych twierdzeń. W ich świetle należy zgodzić się z poglądem głoszącym, iż "...sposób powstania nie wchodzi w skład dzieła sztuki /także fotograficznej/, nie jest tym, co dane przy jego /zawartości/ percypowaniu" /Zob. A.B.Stępień,

RECENZJE


wykazuje, iż momenty realistyczności, obiektywności i autentyczności „obecne” w dziele fotograficznym podlegają z różnych względów daleko idącej modyfikacji, że ostatecznie – gdyby się na to zgodzić są rysami wewnętrznymi świata przedstawionego, a w swej funkcji poznawczo-prawdziwościowej wymagają weryfikacji. Wynikałoby z tego, że fotografia jako – jak ją określa Autor – „medium artystycznego wyrazu” realizuje ideę autonomicznego dzieła sztuki-wytworu, a spełniane w jej obliczu przeżycie estetyczne (jeśli spełnia ona stosowne warunki), nie różni się istotnie od przeżyć estetycznych dzieł sztuki innego rodzaju. Być może fotografia jest szczególnie „odpowiedzialna” (z racji, w które nie wnikam) za to, iż – empirycznie rzecz biorąc – częściej w jej obliczu mają miejsce przeżycia estetyczne tzw. naiwne, w których traktuje się ją (świat w niej przedstawiony) jako fragment realnej rzeczywistości. Ale przeciwko próbom usankcjonowania takiego modelu przeżycia estetycznego przemawiają racje historyczne i merytoryczne. Np. I. Kant, E. Bullough, S.E. Moore, E. Husserl i R. Ingarden głosili, iż przeżycie estetyczne jest przeżyciem zneutralizowanym egzystencjalnie. Jest ono nastawione na „co” i „jakie” w ujmowanym przedmiocie, pomija zaś aspekt jego związków z realną rzeczywistością. Ingarden w polemice z Husserlem zmodyfikował tę tezę, lecz problematyka z tym związana nie narusza jej istoty i wykracza poza niniejszą dyskusję. Ingarden przekonująco argumentuje, iż „opuszczenie terenu realnych przedmiotów” jest warunkiem sine qua non oddania dziełu sztuki sprawiedliwości i spełnienia właściwego przeżycia estetycznego. Te rezultaty uzyskał dzięki zastosowaniu analizy ejdetycznej. Zatem to nie analiza ejdetyczna jest tu „winna” (jeśli dobrze rozumiem Autora), gdyż to właśnie dzięki niej dociera się do powyższych twierdzeń. W ich świetle najeży zgodzić się z poglądem głoszącym, iż „...sposób powstania nie wchodzi w skład dzieła sztuki (także fotograficznej), nie jest tym, co dane przy jego (zawartości) percypowaniu” (zob. A.B. Stępień,

- 5 -

Propedeutyka estetyki, Warszawa 1975, s.109/. Autor ma rację twierdząc, że - w przypadku zawodności metody ejdetycznej - należy dążyć do zbudowania "globalnej filozofii fotografii"; dalszą sprawą jest to, jaki ona miałaby posiadać charakter. W pracy przekonująco pokazano, że dzieło sztuki fotograficznej jest tworem bogatym w rozliczne wartości, że może pełnić różnorakie funkcje, które należy bliżej rozpoznać, np. problem funkcji czy roli fotografii w bycie ludzkim, problem moralnych aspektów twórczości fotograficznej itp.

Z pomniejszych uwag nasuwają się następujące. Należałoby precyzyjniej określić sens wyrażenia "przedmiot fotografii" /s.VII/: czy jest to przedmiot transcendentny wobec fotografii, czy też przedmiot w niej przedstawiony? Jak się mają do siebie terminy "zdjęcie" i "fotografia"? /s.11,16/. Autor posługuje się raczej niezręcznymi wyrażeniami, np. "estetyka lansowana przez tę grupę" /s.15/; "znaczenie estetyczne" /s.28,44/; "estetyka widzenia współczesnego" /s.329/. W numeracji przypisów następuje skok o sto pozycji /s.301/. Niestety, maszynopis nie został należycie przejrzany, gdyż zdarzają się w nim błędy ortograficzne, np. "plontanin" /s.25/, "skompanej" /s.50/, "obdażony"/s.212/, "persfazja" /s.207/, "nieporządana"/s.243/

Recenzowaną pracę magisterską oceniam bardzo dobrze /z wyróżnieniem/. Autor powinien opublikować przynajmniej jej fragmenty.



RECENZJE

Propedeutyka estetyki, Warszawa 1975, s.109). Autor ma rację twierdząc, że - w przypadku zawodności metody ejdetycznej - należy dążyć do zbudowania „globalnej filozofii fotografii”; dalszą sprawą jest to, jaki ona miałaby posiadać charakter. W pracy przekonująco pokazano, że dzieło sztuki fotograficznej jest tworem bogatym w rozliczne wartości, że może pełnić różnorakie funkcje, które należy bliżej rozpoznać, np. problem funkcji czy roli fotografii w bycie ludzkim, problem moralnych aspektów twórczości fotograficznej itp.

Z pomniejszych uwag nasuwają się następujące. Należałoby precyzyjniej określić sens wyrażenia „przedmiot fotografii” (s. VII): czy jest to przedmiot transcendentny wobec fotografii, czy też przedmiot w niej przedstawiony? Jak się mają do siebie terminy „zdjęcie” i „fotografia”? (s. 11, 16). Autor posługuje się raczej niezręcznymi wyrażeniami, np. „estetyka lansowana przez tę grupę” (s. 15); „znaczenie estetyczne” (s. 28, 44); „estetyka widzenia współczesnego” (s. 329). W numeracji przypisów następuje skok o sto pozycji (s. 301)., maszynopis nie został należycie przejrany, gdyż zdarzają się w nim błędy ortograficzne, np. „plontanin” (s. 25), „skompanej” (s. 50), „obdażony” (s. 212), „persfazja” (s. 207), „nieporządana” (s. 243).

Recenzowaną pracę magisterską oceniam bardzo dobrze (z wyróżnieniem). Autor powinien opublikować przynajmniej jej fragmenty.

[własnoręczny podpis]

Faksymile opinii wydawniczej prof. A.B. Stępnia

Opinia wydawnicza

Edward Ferenc, Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy estetycznej dzieła fotograficznego.

Przedmiotem pracy jest "dzieło fotograficzne w tych charakterach, które ujkwiają ujawniają się w jego percepcji", przy czym akcentuje się funkcję estetyczną fotografii. Uzyskana typologia ma stanowić przygotowanie do uchwycenia istoty utworu fotograficznego. Wartość pracy leży przede wszystkim w⁺ bardzo obszernych, dyskutujących rozważaniach, porządkujących różne odmiany fotografii oraz ich teoretyczne ujęcia. Rozważania przeprowadzone z dużą erudycją (widoczną także w przypisach), wnikliwością, wiele spraw precyzują i pogłębiają. Praca Ferenc'a stanowi wartościowe wzbogacenie literatury teoretycznej na temat dzieła sztuki fotograficznej. Dołączono do niej liczne fotografie; reprodukcje na ogół dobre, niekiedy bardzo dobre!

Obok kilku usterek redakcyj^{ch} warto wziąć pod uwagę następujące sprawy: 1) dla szerszego czytelnika trzeba od razu wyjaśnić - i bardziej swobodnie potraktować - rozumienie "analizy estetycznej", 2) trochę pośpiesznie uporano się z problemem "prawdy logicznej" w fotografii, 3) wyjaśnienia wymaga sens autonomii dzieła na s. 219n.

Sądzę, iż praca Ferenc'a zasługuje na wydanie książkowe i będzie ciekawym wzbogaceniem naszej literatury z zakresu teorii dzieł sztuki.

Lubli 31 III 1987


/prof. dr hab. A.B. Stępień /

RECENZJE

Opinia wydawnicza

Edward Ferenc, *Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego*.

Przedmiotem pracy jest „dzieło fotograficzne w tych charakterach, które ujawniają się w jego percepcji”, przy czym akcentuje się funkcję estetyczną fotografii. Uzyskana typologia ma stanowić przygotowanie do uchwycenia istoty utworu fotograficznego. Wartość pracy leży przede wszystkim w bardzo obszernych, dyskutujących rozważaniach, porządkujących różne odmiany fotografii oraz ich teoretyczne ujęcia. Rozważania przeprowadzone z dużą erudycją (widoczną także w przypisach), wnikliwością, wiele spraw precyzują i pogłębiają. Praca Ferenca stanowi wartościowe wzbogacenie literatury teoretycznej na temat dzieła sztuki fotograficznej. Dołączono do niej liczne fotografie; reprodukcje na ogół dobre, niekiedy bardzo dobre!

Obok kilku usterek redakcyjnych warto wziąć pod uwagę następujące sprawy: 1) dla szerszego czytelnika trzeba od razu wyjaśnić - i bardziej swobodnie potraktować - rozumienie „analizy ejdetycznej”, 2) trochę pośpiesznie uporano się z problemem „prawdy logicznej” w fotografii, 3) wyjaśnienia wymaga sens autonomii dzieła na s. 219n.

Sądzę, iż praca Ferenca zasługuje na wydanie książkowe i będzie ciekawym wzbogaceniem naszej literatury z zakresu teorii dzieł sztuki.

Lublin 31 III 1987

(prof. dr hab. A.B. Stępień)

[własnoręczny podpis]

RECENZJE

Faksymile pism do Wydawnictwa Lubelskiego

Lublin, 1987-04-07

mgr Edward Ferenc
ul. Sławińskiego 8/97
20-080 Lublin
tel. 29771

Do
Redakcji
Wydawnictwa Lubelskiego
ul. Okopowa 7
L u b l i n

Szanowna Redakcjo,

niniejszym zwracam się z uprzejmą prośbą i propozycją opublikowania przez Państwa Wydawnictwo (o ile byliby Państwo tym zainteresowani) mojej pracy naukowej z zakresu filozofii fotografii, zatytułowanej "Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy estetycznej dzieła fotograficznego".

Praca moja - co znajduje potwierdzenie w opiniach fachowców - stanowi (zwłaszcza na gruncie polskim) oryginalną propozycją odpowiadającą od dawna wyrażanemu przez teoretyków sztuki zapotrzebowaniu opracowania estetyki i filozoficznej teorii fotografii, jako jednego z największych współczesnych mass-medium. O ile bowiem film i telewizja posiada na gruncie polskim już rozbudowaną teorię, to estetyka fotografii nie ma jeszcze w Polsce pełnego i wyczerpującego opracowania. Zastosowana w mojej pracy metoda analizy fenomenologicznej stanowi istotne novum w dotychczasowych próbach budowania takiej teorii. Metoda ta pozwoliła na uzyskanie - jak sądzę - wyników saszługujących na zaprezentowanie ich szerszemu ogółowi czytelników, jako ważnego wkładu w zakres badań nad tak trudną do uchwycenia istotą i specyfiką fotograficznego medium.

Proszę o pozytywną decyzję w mojej sprawie.

Z poważaniem



W załączeniu:

- 1) maszynopis (kserokopia) w/w pracy wraz z Aneksem (ilustracje)
- 2) opinia wydawnicza autorstwa prof. dra hab. Antoniego B. Stępnia

*Wyniesione do piśmiwności
Lubelskiego 1988*

RECENZJE

Lublin, 1987-04-07

mgr Edward Ferenc
ul. Sławińskiego 8/97
20-080 Lublin
tel. 29771

Uwagi do wydawcy

Niniejszym chciałbym uprzejmie poinformować, iż w przypadku pozytywnej decyzji na moją prośbę o opublikowanie pracy "Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy estetycznej dzieła fotograficznego", noszę się z zamiarem uspełnienia bądź poprawienia przedłożonego tekstu stosownie m.in. do uwag zawartych w opinii wydawniczej prof. dra hab. Antoniego B. Stępnia, załączonej do pisma wiodącego.

Ponadto liczę się z koniecznością zmiany roboczego tytułu pracy na bardziej odpowiadający jej wersji książkowej, a także z ewentualnością - stosownie do potrzeb i sugestii recenzji wydawniczej - rozbudowania trzeciego rozdziału pracy omawiającego główne aspekty filozoficzne dzieła fotograficznego.



RECENZJE

Faksymile i tekst recenzji wydawniczej prof. dra hab. Bohdana Dziemidoka

Prof. dr hab. Bohdan Dziemidok
Instytut Filozofii i Socjologii
Uniwersytetu Gdańskiego

R e c e n z j a wydawnicza
pracy p. Edwarda Ferenca
pt. "Typologia fotografii jako punkt wyjścia
analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego".

Tytuł pracy wiernie oddaje jej zawartość treściową.
Praca jest poświęcona przede wszystkim typologii fotografii /32-159/, zawiera jednak również rozdziały traktujące o metateorii fotografii /1-3/ oraz filozoficznych problemach dzieła fotograficznego.

W zamierzeniu Autora praca miała być wstępem do dalszych badań poświęconym fotografii, miała być ona "uporządkowaniem materiału analitycznego i empirycznego do dalszej analizy ejdetycznej /wykraczającej poza ramy tej pracy/, której wynikiem miałyby być ostateczna definicja istoty fotografii /s. VI/. Autor okazał się bardzo dobrze przygotowany do realizowania postawionego sobie zadania, ma bowiem gruntowną wiedzę z zakresu historii i teorii fotografii i sztuk plastycznych oraz znajomość techniczno-warsztatowej i artystycznej problematyki fotografii.

Recenzowana praca jest bardzo dobrze napisana i z całą pewnością zasługuje na opublikowanie, jest to bowiem, jak sądzę, najgruntowniejsza monografia poświęcona fotografii napisana po polsku.

W obecnym kształcie jest to jednak praca zbyt akademicka /ze względu na tytuł i sposób ujęcia problematyki/ i w związku z tym nie nadaje się do druku w serii "Kontrowersje filozoficz-

RECENZJE

Prof. dr hab. Bohdan Dziemidok
Instytut Filozofii i Socjologii
Uniwersytetu Gdańskiego

R e c e n z j a wydawnicza
pracy p. Edwarda Ferenca
pt. „Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy ejdetycznej
dzieła fotograficznego”.

Tytuł pracy wiernie oddaje jej zawartość treściową. Praca jest poświęcona przede wszystkim typologii fotografii (32-159), zawiera jednak również rozdziały traktujące o meta-teorii fotografii (1-3) oraz filozoficznych problemach dzieła fotograficznego.

W zamierzeniu Autora praca miała być wstępem do dalszych badań poświęconym fotografii, miała być ona „uporządkowaniem materiału analitycznego i empirycznego do dalszej analizy ejdetycznej (wykraczającej poza ramy tej pracy), której wynikiem miałyby być ostateczna definicja istoty fotografii (s. VI). Autor okazał się bardzo dobrze przygotowany do realizowania postawionego sobie zadania, ma bowiem gruntowną wiedzę z zakresu historii i teorii fotografii i sztuk plastycznych oraz znajomość techniczno-warsztatowej i artystycznej problematyki fotografii.

Recenzowana praca jest bardzo dobrze napisana i z całą pewnością zasługuje na opublikowanie, jest to bowiem, jak sądzę, najgruntowniejsza monografia poświęcona fotografii napisana po polsku.

W obecnym kształcie jest to jednak praca zbyt akademicka (ze względu na tytuł i sposób ujęcia problematyki) i w związku z tym nie nadaje się do druku w serii „Kontrowersje filozoficzne”.

- 2 -

czne". W aktualnej postaci praca może być wydana przez wydawnictwo specjalizujące się w publikowaniu prac stricte naukowych lub wydawnictwo zajmujące się specjalnie sztukami plastycznymi.

Sprawa wydania pracy p. Ferencza w serii "Kontrowersje filozoficzne" mogłaby być rozważona gdyby Autor zechciał wprowadzić następujące zmiany:

1. zmienić tytuł pracy,
2. skrócić przypisy ze 125 stron do 50 stron,
3. nadać pracy bardziej syntetyczny charakter dopisując rozdział /50-70 stron/ poświęcony specjalnie analizie statusu artystycznego fotografii, jej swoistości artystycznej.

Nowy tytuł powinien być krótszy, bardziej atrakcyjny i powinien obejmować nowy rozdział poświęcony istocie sztuki fotograficznej.

Książka mogłaby być zatytułowana np. "Czy fotografia jest sztuką", "Spór o artystyczny status fotografii" lub "Fotografia jako sztuka. Próba typologii i określenia swoistości artystycznej fotografii".

Gdyby Autor zechciał zadać sobie trud uwzględnienia sugestii recenzenta i dostosowania ostatecznego kształtu tekstu do wymogów serii "Kontrowersje filozoficzne", to warto było by zaktualizować literaturę przedmiotu, uwzględniając w szczególności bardzo interesujące artykuły takich autorów jak: Rudolf Arnheim, Roger Scruton, Joel Snyder, Neil W. Allen opublikowane w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w kwartalniku "Critical Inquiry", wydanym w Chicago.

Bohdan Dziemińsk

RECENZJE

W aktualnej postaci praca może być wydana przez wydawnictwo specjalizujące się w publikowaniu prac stricte naukowych lub wydawnictwo zajmujące się specjalnie sztukami plastycznymi.

Sprawa wydania pracy p. Ferenca w serii „Kontrowersje filozoficzne” mogłaby być rozważona, gdyby Autor zechciał wprowadzić następujące zmiany:

1. zmienić tytuł pracy,
2. skrócić przypisy ze 125 stron do 50 stron,
3. nadać pracy bardziej syntetyczny charakter dopisując rozdział (50-70 stron) poświęcony specjalnie analizie statusu artystycznego fotografii, jej swoistości artystycznej.

Nowy tytuł powinien być krótszy, bardziej atrakcyjny i powinien obejmować nowy rozdział poświęcony istocie sztuki fotograficznej.

Książka mogłaby być zatytułowana np. „Czy fotografia jest sztuką”, „Spór o artystyczny status fotografii” lub „Fotografia jako sztuka. Próba typologii i określenia swoistości artystycznej fotografii”.

Gdyby Autor zechciał zadać sobie trud uwzględnienia sugestii recenzenta i dostosowania ostatecznego kształtu tekstu do wymogów serii „Kontrowersje filozoficzne”, to warto byłoby zaktualizować literaturę przedmiotu, uwzględniając w szczególności bardzo interesujące artykuły takich autorów jak: Rudolf Arnheim, Roger Scruton, Joel Snyder, Neil W. Allen opublikowane w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w kwartalniku „Critical Inquiry”, wydawanym w Chicago.

Bohdan Dziemidok

[własnoręczny podpis]

RECENZJE

Faksymile odpowiedzi z Wydawnictwa Lubelskiego

wydawnictwo lubelskie

PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE



KOD POCZTOWY: 20-022 LUBLIN, UL. OKOPOWA Nr 7

Konto Bankowe: NBP III O/Lublin nr 43036-1557
Dyrektor Redaktor Naczelny: tel. 269-55
Sekretarz Wydawnictwa: tel. 236-16
Centrala telefoniczna 273-44 i 298-56

Lublin, dnia 22 lutego

1988 r.

L.dz. NS/782/87

W Pan
Mgr Edward Ferenc
ul. Sławińskiego 8/97
20-080 Lublin

Szanowny Panie Magistrze,

Nawiązując do Pańskiej propozycji opublikowania pracy pt. "Typologia fotografii jako punkt wyjścia analizy ejdetycznej dzieła fotograficznego", uprzejmie informujemy, iż otrzymaliśmy już recenzję pióra prof. Bohdana Dziemidoka, redaktora naukowego serii "Kontrowersje filozoficzne", do której zamierzaliśmy ewentualnie włączyć Pański tekst.

W załączeniu przesyłamy tę recenzję, która, niestety, nie sugeruje włączenia Pańskiej propozycji do zestawu tytułowego serii. Podnosząc walory Pańskiego opracowania proponuje natomiast wiele różnego typu zmian.

W związku z powyższym, jak również dosyć trudną sytuacją finansową Wydawnictwa, które podobnie jak i wiele innych oficyn boryka się z problemami poligraficznymi i zbytem swoich publikacji, zmuszeni jesteśmy podziękować Panu za interesującą propozycję wydawniczą. Odsyłamy więc maszynopis i zestaw ilustracji sugerując zainteresowanie nimi może innych wydawnictw.

Bardzo przepraszamy, ale, niestety, nie możemy spełnić Pańskich oczekiwań.

Łączymy wyrazy szacunku i poważania