

Mikołaj Janiak

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0009-0009-2344-9525

Fotografia jako medium sztuki i społecznego oddziaływania. O metafizyce w fotografiach Ireneusza Zjeżdżałka z albumu *Sedymentacja*

Streszczenie

W artykule potraktowano fotografię jako medium sztuki oraz medium społecznego oddziaływania. Taka perspektywa pozwala uchwycić istotę fotograficznego dzieła, którego forma i treść wzajemnie się uzupełniają. Analizę fotoobrazów Ireneusza Zjeżdżałka z albumu *Sedymentacja* oparto na semiotycznej teorii informacji, ze szczególnym uwzględnieniem syntaktyki, w celu zbadania roli światła w obrazie fotograficznym: jego oddziaływania na formę oraz na treść, w tym poprzez pełnienie funkcji mediumicznej, a więc pośredniczącej, pomiędzy sferą sacrum a profanum. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na wizualny język obrazu, który rządzi się innymi prawami aniżeli język werbalny. Dokonano zatem próby przedstawienia podstawowych zasad *imago linguae*, w tym szczególnie z uwzględnieniem roli światła w obrazie fotograficznym jako warunkiem *sine qua non* do zaistnienia fotografii. Artykuł jest zatem próbą odpowiedzi na pytanie, czy światło odpowiada za kreowanie przekazu o podłożu metafizycznym, a więc takim, które wykracza poza ramy zwykłego zmysłowego poznania.

Słowa kluczowe: fotografia, medium, Zjeżdżałka, społeczne oddziaływanie, teoria informacji.

Photography as a medium of art and a medium of social influence. About metaphysics in Ireneusz Zjeżdżałka photographs from the album *Sedimentation*

Abstract

The article treats photography as a medium of art and a medium of social influence. This perspective makes it possible to capture the essence of the photographic work, which form and content complement each other. The analysis of Ireneusz Zjeżdżałka's photo-images from the album "Sedimentation" was based on the semiotic theory of information, with a particular emphasis on syntactics, in order to study the role of light in the photographic image: its influence on the form and on the content, including by performing a mediumistic function, i.e. mediating, between the spheres of the sacred and the profane. The purpose of the article is to pay attention to the visual language of the image, which is governed by different rules than the verbal language. To do this, an attempt has been made to present the basic principles of "imago linguae", with particular reference to the role of light in the photographic image as a "sine qua non" condition for the existence of photography. Thus, the article is an attempt to answer the question of whether

light is responsible for creating a message with a metaphysical basis, i.e. one that goes beyond the frames of ordinary sensory cognition.

Keywords: photography, medium, Zjeżdżałka, social influence, information theory.

Wprowadzenie

Wybitnemu greckiemu filozofowi, Platonowi, żyjącemu na przełomie V i IV wieku przed Chrystusem, przypisuje się autorstwo powiedzenia, że „światło jest cieniem Boga”. Dla badacza mediów, a zwłaszcza dla osoby zajmującej się medium fotografii, wskazanie na boski rodowód światła wydaje się bardzo interesujące z przynajmniej kilku powodów. W tym miejscu należy podkreślić, że w artykule potraktowano fotografię jako medium podobnie do innych autorów: medioznawców (J. Ochnio¹, J. Szyłko-Kwas²), filmoznawców (M. Giżycki³) oraz pedagogów (M. Gliniecka⁴), badających oddziaływanie społeczne obrazu fotograficznego w ramach interdyscyplinarnego dyskursu naukowego.

Wyraz „fotografia” ma greckie korzenie. *Photo* oznacza właśnie światło, zaś czasownik *graphein* – rysowanie za pomocą światła. Można więc powiedzieć, że w etymologii słowa „fotografia” jest zawarty jej główny sens. Nie ma bowiem zdjęcia, które zostałyby wykonane w totalnej ciemności. Dlatego sformułowanie, że „światło jest cieniem Boga” nie tylko stanowi wyraz wiary w boskie istnienie, lecz także pozwala odnieść te słowa wprost do dziedziny wizualności, w tym do medium fotografii, której istota polega na padaniu wiązki światła na materiał światłoczuły, co w efekcie pozwala utrwalić obraz.

Metaforyczne ukazanie światła i cienia jako pochodzących od Boga pozwalają myśleć o fotografii jako ważnym i niezależnym medium sztuki, a także medium społecznego oddziaływania. Choć dzisiaj ta odrębność względem innych dyscyplin sztuk pięknych oraz środków masowego przekazu wydaje się oczywista, to w niemal dwustuletniej historii tego medium sytuacja przedstawiała się zgoła inaczej.

Zastosowanie metafory pozwala także uzmysłowić rolę światła i cienia jako jednych z najważniejszych elementów składowych każdego dzieła fotograficznego. Dla osoby badającej medium fotografii, która swoją analizę opiera na semiotycznej teorii informacji, teza Platona wydaje się potwierdzać obrany przez semiotyków kierunek podążania za ukrytymi symbolami zawartymi w obrazie oraz ich dekodowania.

Wreszcie światło i cień są pojęciami o głębokiej symbolice, zakorzenionej i zajmującej szczególne miejsce w kulturze judeochrześcijańskiej. W obrazie fotograficznym stanowią ważny komponent, pełniący szereg funkcji, z których najbardziej niezwykła wydaje się funkcja mediumiczna, pełniąca rolę łącznika pomiędzy sferami profanum

¹ J. Ochnio, *Fotografia w praktyce badawczej*, „Media Biznes Kultura” 2016, nr 1, s. 45–59.

² J. Szyłko-Kwas, *Fotografia jako wypowiedź dziennikarska – odmiany gatunkowe*, „Studia Medioznawcze” 2019, nr 1, s. 83–98.

³ M. Giżycki, *Konstrukcja – reprodukcja. Grafika, fotografia i film w konstruktywizmie polskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55, s. 31–44.

⁴ M. Gliniecka, *Fototeksty studentów pedagogiki jako pretekst do refleksji i konstruowania autoportretów fotograficznych*, „Colloquium” 2022, nr 1, s. 81–96.

i sacrum. To właśnie temu zagadnieniu poświęcony jest artykuł, a za punkt odniesienia służą fotografie Ireneusza Zjeżdżałki z albumu *Sedymentacja*⁵. W nich bowiem światło i cień są odpowiedzialne w znacznym stopniu za kodowanie znaczeń, wykraczających często, jak się zdaje, poza ramy wyłącznie zmysłowego poznania.

Semiotyka jako klucz do odczytywania ukrytych znaczeń

Obraz fotograficzny pełni rolę przekąźnika (medium) w relacji nadawca–odbiorca, dlatego w odniesieniu do analizy obrazu kluczowe wydaje się zwrócenie uwagi na aspekt komunikacyjny. W tym celu w artykule zastosowano metodę semiotycznej teorii informacji, która umożliwia badanie komunikatu na kilku poziomach, przy czym klasyczna teoria wymienia cztery podstawowe: apobetykę, syntaktykę, semantykę i pragmatykę⁶.

Pierwszym i według wielu badaczy najważniejszym poziomem teorii informacji jest apobetyka. Po grecku *apobeinon* oznacza wynik, rezultat, sukces, a także koniec. Apobetyka ma za zadanie odgadnięcie celu nadanego komunikatu. Aby tak się stało, należy posiadać wiedzę o tym, kto jest nadawcą, co wcale nie musi być łatwe do odszyfrowania⁷.

Drugim poziomem po apobetyce jest syntaktyka, która bada wzajemne relacje pomiędzy znakami. W komunikacie tekstowym na poziomie syntaktycznym bada się wypowiedzenia, funkcje wyrazów, składnię i szyki. W języku obrazu syntaktyka odnosi się bezpośrednio do kwestii związanych z estetyką. W tym przypadku analizie podlegają elementy składowe obrazu oraz ich wzajemne oddziaływanie⁸.

Trzeci poziom – semantyka – bada zawarty w komunikacie przekaz: jego sens i znaczenie. Skupia się także na relacji, jaka zachodzi pomiędzy nośnikiem znaczeń (wyrażeń), a tym, do czego się odnoszą. Podstawowym pytaniem, stawianym pod adresem nadawcy, zachodzącym właśnie na poziomie semantycznym, jest to, co ma na myśli oraz jakie znaczenie (sens) zawiera zakodowana przez niego informacja. Po drugiej stronie znajdują się pytania o możliwości intelektualne odbiorcy, niezbędne do zrozumienia (odkodowania) ukrytych w komunikacie treści⁹.

Czwarty poziom stanowi pragmatyka, której podstawowym zadaniem jest wyzwolenie u odbiorcy woli działania. W tym ostatnim ogniwie łańcucha informacji stawia się pytania o cel, który nadawca chce osiągnąć, a także o spodziewany przez niego efekt – sposób działania odbiorcy, wyzwolony przez informację. Dopiero na tym

⁵ I. Zjeżdżałka, *Sedymentacja*, Galeria Zderzak, Kraków 2004, s. 16, 17, 28, 48.

⁶ Z. Treppa, *Obraz jako medium wtajemniczające w misterium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 73–74.

⁷ *Ibidem*, s. 75.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

poziomie w pełni uwidacznia się perspektywa apobetyki, wyjaśniająca cel nadanego komunikatu¹⁰.

Aby lepiej zrozumieć istotę semiotyki, należy cofnąć się do starożytnej Grecji. Tam bowiem swoje korzenie ma nauka o znakach, której wyrażenie pochodzi od greckiego *semeion*, czyli właśnie znaku, a także *se-meiotikos*, oznaczającego „kierującego się znakami” oraz *semanticos*, tłumaczonego jako „znaczącego” i „oznaczającego”¹¹.

Co ciekawe, Hipokrates użył sformułowania *semeioticos* jako „obserwującego znaki” w kontekście rozpoznawania symptomów choroby. Dostrzeżenie znaku było dla niego dowodem na to, że w organizmie człowieka rozwija się choroba. Arystoteles powiedział, że „wszelka nauka pochodzi od rzeczy lub znaków, jednak rzeczy poznaje się przez znaki”. Na kanwie starożytnych filozofów, Hipokratesa, Platona i Arystotelesa, a także między innymi doktorów Kościoła, św. Augustyna i św. Tomasza, ojcowie założyciele współczesnej semiologii, Ferdinand de Saussure oraz Ch. S. Peirce, przeszło sto lat temu rozwinęli naukę o znakach, odnosząc ją do pojęcia tak zwanej semiosfery¹².

Według Charlesa Sandersa Peirce’a ludzie myślą znakami, dlatego nasz gatunek zyskał miano *homo significanse*. Znakowe uniwersum Peirce’a, zdaniem Elżbiety Wiącek i Tomasza M. Wrony, wyznacza kierunek naszej egzystencji, której celem jest „nadawanie znaczeń elementom rzeczywistości, interpretowanie znaków oraz ich transformacja”¹³.

Podobnie rzecz ma się u Ernsta Cassirera, dla którego symbol jest kluczem do poznania ludzkiej natury. Jak przekonywał niemiecki filozof kultury, każdy pojedynczy organizm ma swój własny świat ze względu na swoje własne doświadczenia. Także ludzie są do pewnego stopnia zależni od zasad biologicznych, jednak inaczej niż w królestwie zwierząt, posiadają charakterystyczny rys, stanowiący cechę wyróżniającą¹⁴.

W tak zwanym kręgu funkcjonalnym zwierząt, na który składają się systemy receptorów i efektorów, istnieje trzeci, zarezerwowany dla człowieka system, noszący miano symbolicznego. Według Cassirera właśnie to trzecie ogniwo diametralnie przedefiniowuje ludzkie życie. Inaczej bowiem niż u innych stworzeń, u człowieka reakcja na bodziec zewnętrzny dokonuje się ze znacznym opóźnieniem¹⁵. Wynika to ze skomplikowanych procesów myślowych zachodzących w maszynierii biologicznej człowieka. Co ważne z punktu widzenia nauki o znakach, przytoczony proces myślowy zawiera liczne operacje o charakterze semiotycznym. W tym sensie, jak twierdził Umberto Eco, proces percepcji jest tak naprawdę aktem komunikacji¹⁶. To stano-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów*, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 2019, s. 24.

¹² *Ibidem*, s. 26.

¹³ E. Wiącek, T.M. Wrona, *Semiotyka: tradycja i współczesność*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015, s. 15–18.

¹⁴ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 77–79.

¹⁵ *Ibidem*, s. 77–79.

¹⁶ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 153; cyt. za: E. Wiącek, T.M. Wrona, *Semiotyka...*, s. 15–18.

wisko wydaje się reprezentować także John Fiske, dla którego główną cechą teorii semiotycznej jest skoncentrowanie na tak zwanym generowaniu znaczeń, nie zaś na komunikacji rozumianej jako proces¹⁷.

Przytoczone pojęcie systemu symbolicznego stanowi klucz do poznania ludzkiej natury, tak odrębnej jakościowo od natury reszty istot biologicznych. Zdaniem Cassirera człowiek istnieje, ponieważ pracuje, a dokładniej: funkcjonuje, dokonując nieustannie symbolizacji rzeczy otaczającego go świata¹⁸.

Tu dochodzimy do ważnego dla semiotyki zagadnienia, jakim jest samo pojęcie symbolu. Według Cassirera kryją się pod nim: język, mit, sztuka i religia. Człowiek zdaniem badacza dokonuje symbolizacji świata fizycznego, aby mieć do niego dostęp, dlatego owe tworzenie symbolicznych form ma charakter nieustający, na zawsze wpisany w ludzką egzystencję. Człowiek jako istota rozumna nie jest w stanie pojąć umysłem całej złożoności tego świata, dlatego niemiecki filozof proponuje nazywać go *animal symbolicum* (zwierzę symboliczne), w ten sposób uwidaczniając odrębność człowieka od innych gatunków¹⁹.

Bardzo ważne jest dokładne sformułowanie tego, co dla Cassirera stanowi klucz do porządkowania i opisywania rzeczywistości. Symbol nie jest bowiem tożsamy z pojęciem „sygnału”. Ten drugi ma charakter materialny, natomiast symbol zarezerwowany jest do ludzkiego świata treści i ma wartość czysto funkcjonalną. W tym rozróżnieniu Cassirer nazywa sygnały „operatorami”, symbole zaś „desygnatorami”. O ile sygnał jest podporządkowany konkretnej rzeczy, do której odnosi się w sposób ustalony oraz indywidulany, o tyle symbol pozostaje zmienny i elastyczny (nawet w obrębie jednego języka można wyrazić jakąś myśl w zupełnie inny sposób), a przez to także uniwersalny, zarezerwowany jednak wyłącznie dla gatunku ludzkiego²⁰.

W tym kontekście *animal symbolicum* tudzież *homo significanse* może niejako uwolnić się od chaotycznej i przypadkowej rzeczywistości właśnie poprzez symbolizację, nadającą sens i ład biegowi wydarzeń. Ta droga od totalnego chaosu do porządku, od wielkiej niewiadomej do poczucia sensu, jest według Cassirera nieskończona. Wszystko bowiem, jak uważał filozof, jest w biegu i podlega ciągłym przewartościowaniom²¹.

Symbol w ujęciu semantycznym jest bowiem wprowadzeniem nieładu w przyrodę poprzez zawarcie wieloznaczności i nakierowanie na nią uwagi, co w semiotologii nosi miano kodowania. Istotą człowieka jest więc posługiwanie się symbolem jako znakiem w sposób świadomy – na poziomie kodowania i dekodowania. To sprawia, że w takim rozumieniu semiotyka jest także gałęzią badającą zjawiska komunikacji, a więc także media, między innymi prasę, radio, telewizję, Internet czy fotografię.

¹⁷ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Astrum, Wrocław 1999, cyt. za: *ibidem*, s. 15–18.

¹⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku...*, s. 15–18.

¹⁹ *Ibidem*, s. 15–18.

²⁰ *Ibidem*, s. 99.

²¹ E. Wiącek, T.M. Wrona, *Semiotyka...*, s. 18.

Dualistyczna natura fotografii: medium sztuki i medium społecznego oddziaływania

Fotografię należy traktować dwójako: jako medium sztuki oraz medium społecznego oddziaływania. To pierwsze wynika ze zdolności percepcyjnych człowieka (uwarunkowanych przez maszynę biologiczną, a także między innymi przez kod kulturowy) do postrzegania piękna. Estetyka jako nauka o pięknie, a także studia nad historią sztuki pozwalają uchwycić uniwersalne kanony, wzorce i zasady formalne, jakimi kierują się twórcy w celu stworzenia dzieła o najwyższych walorach artystycznych.

W analizie semiotycznej, w odniesieniu do języka obrazu, funkcję znaków pełnią środki formalne, a ich wzajemne relacje można odczytywać na drugim poziomie teorii informacji – syntaktyce. Jakości formalne tudzież estetyczne, takie jak światło, cienie, barwa, perspektywa, proporcja czy kształt, mają więc bezpośredni udział w konstruowaniu komunikatu, który na linii odbiorca–nadawca wymaga zaangażowania obu stron. Akt komunikacyjny jest więc zależny od wartości estetycznych, te z kolei wymagają odpowiedniego posługiwania się nimi, i to zarówno ze strony nadawcy, jak i odbiorcy komunikatu.

Warto podkreślić, że w tym przypadku obraz pełni rolę przekąźnika – medium, które jest narzędziem służącym do przekazywania zakodowanych treści. W tym miejscu uwidacznia się dwoista natura obrazowego komunikatu, medium sztuki staje się także medium społecznego oddziaływania. Przypomnijmy, że zgodnie z definicją słownikową media to środki utożsamiane z mediami masowymi, takimi jak prasa, radio, telewizja i Internet²². Wyraz „medium” ma łaciński rodowód i dosłownie oznacza „środek”, „półśrodek”, przymiotnik zaś *medius* – „środkowy”, a także „pośredni”.

Medium stanowi więc środek dotarcia do kogoś i pełni funkcję pośrednika pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Tomasz Goban-Klas podaje dwa kolejne znaczenia łacińskiego słowa *medium* – „przekąźnik i nośnik”²³. To pierwsze, według SJP, jest urządzeniem odbierającym impulsy, przetwarzające je i przekazujące dalej²⁴. Ta definicja wydaje się opisywać najprostszy mechanizm działania mediów, które na początku odbierają impulsy w postaci informacji, później przetwarzają je, a w końcu transmitują wybranymi kanałami komunikacji²⁵.

Niezależnie od tego, jaką definicją posłużymy się do scharakteryzowania medium, będziemy mieli do czynienia z narzędziem, które służy przekazywaniu jakichś treści. Teoria informacji, która za cel stawia przede wszystkim odkodowanie zaszyfrowanego komunikatu, bada na poziomie semantycznym jego ukryte znaczenia (*sens*). Do tego

²² *Media* [w:] *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

²³ T. Goban-Klas, *Media. Historia i współczesność*, user.uj.pl, http://users.uj.edu.pl/~usgoban/files/media_podstawowe_problemy.pdf, s. 10 (dostęp: 5.02.2024).

²⁴ *Przekąźnik* [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przeka%C5%BA-nik.html> (dostęp: 5.02.2024).

²⁵ T. Goban-Klas, *Media...*

potrzebna jest jednak odpowiednia wiedza, a raczej znajomość kodu, a więc języka (werbalnego albo wizualnego), a także kontekstu.

Gramatyka wizualna jak muzyczna partytura

Należy podkreślić, że w obecnych czasach rozważania nad istotą języka obrazu wydają się szczególnie istotne. Żyjemy bowiem, jak uważa wielu badaczy, w kulturze obrazkowej, nazywanej także erą cywilizacji obrazu. Dzięki rewolucji cyfrowej, w tym przede wszystkim pojawieniu się Internetu, tekst, który dotąd stanowił podstawę komunikacji interpersonalnej, zostaje wypierany przez nowe, multimedialne kanały przekazu²⁶.

Teksty stanowią wprawdzie najważniejszy zasób kulturowy ludzkości, jednak z czasem ich monopol na składnicę informacji będzie słabnąć na rzecz notacji cyfrowej, która umożliwia rekonstrukcję tekstów, a także obrazów i dźwięków. W ten sposób dokonuje się przemodelowanie percepcji człowieka, a w konsekwencji komunikacji międzyludzkiej. Dobrosław Bagiński zauważa, że pokolenie ludzi, dla których artykułowanie sądów zarezerwowane było dla sfery języka werbalnego, nie zdaje sobie sprawy, że wkrótce artykulacja obrazkowa będzie równoprawną, a w końcu dominującą formą „zapisu wiedzy”, także w świecie nauki. Ta rewolucja, zdaniem badacza, pociąga za sobą konieczność przebudowy społecznej komunikacji²⁷.

Zasadne wydaje się więc nakreślenie czegoś, co można by nazwać *językiem wizualnym*, a co bardzo często spotyka się z krytyką i jest uważane przez niektórych badaczy za nieprawomocne. Sęk w tym, że język obrazu, mimo że posiada swoją gramatykę, nie jest opisywalny słowami tak jak na przykład język werbalny. „Gramatykę wizualną trzeba zobaczyć, tak jak harmonię muzyczną trzeba usłyszeć”, pisze Bagiński, jednocześnie przyznając, że przy interpretacji obrazu, słowo werbalne stanowi istotny element. Wynika to chociażby z typowego dla języka werbalnego myślenia sekwencyjnego, które pozwala odczytywać konkretny obraz w odpowiednim kontekście czasu: patrząc wstecz albo wprzód, nie zaś niejako „poza czasem”, tak jak w przypadku analizy czysto obrazkowej²⁸.

Brak alfabetu języka wizualnego, podobnie jak brak jasno ustalonych zasad gramatyki wizualnej, wpływa na postrzeganie *imago linguae* jako języka drugiej kategorii. W rzeczywistości wydaje się, że pomimo braku ugruntowanych zasad lingwistycznych, obraz rządzi się prawami tudzież regułami, których używanie, tj. kodowanie ze strony nadawcy oraz dekodowanie ze strony odbiorcy, wpływa bezpośrednio na powodzenie lub niepowodzenie aktu komunikacyjnego.

Jak bowiem wiadomo, obraz należy postrzegać jako informację, wykorzystującą kod wizualny do przekazywania zakodowanych treści. W tym celu można posłużyć się klasycznym modelem aktu komunikacji, do którego zaistnienia niezbędne są: obecność

²⁶ D. Bagiński, *Obraz. Zagadka wzrokowa*, Oficyna Wydawnicza Vide, Lublin 2021, s. 9–14.

²⁷ *Ibidem*, s. 16–18.

²⁸ *Ibidem*, s. 15.

nadawcy i odbiorcy, a także kontakt, komunikat, kontekst i kod²⁹. Obecność poszczególnych funkcji języka (także obrazu) bardzo często uwidacznia się w konkretnych elementach aktu komunikacji. Tak na przykład funkcja ekspresywna jest typowa dla osoby nadawcy, impresywna – odbiorcy, informacyjna odpowiada za kontekst, poetycka za komunikat, metajęzykowa za kod, a fatyczna za kontakt.

W przypadku komunikatu wizualnego rzecz ma się zgoła podobnie, z tą różnicą, że język komunikacji obrazkowej podlega nieco innym regułom aniżeli język werbalny. Może się wydawać, że w przypadku języka wizualnego nie istnieje podział na tak zwane style funkcjonalne (np. styl potoczny, publicystyczny, naukowy, urzędowy itp.). Istnieje jednak rozróżnienie na techniki, style, nurty, tendencje, a także podział na kulturę wysoką i niską, a więc szereg zabiegów polegających na stylizacji języka obrazu, których rolą jest jak najwłaściwsze przekazanie zakodowanych w komunikacie treści, zależnie od okoliczności, w tym przede wszystkim od intencji autora.

Podobnie rzecz ma się ze środkami językowymi, które w dziedzinie obrazu są nieodłącznie związane ze środkami formalnymi odwołującymi się wprost do estetyki. Szereg zabiegów polega na świadomym i umiejętnym posługiwaniu się formą w celu wpłynięcia na treść. Zarówno nadawca, jak i odbiorca komunikatu obrazkowego musi posiadać wiedzę z obszaru wizualności, na przykład z historii sztuki, podstaw fotografii, technik malarskich itp.

Co ważne, niektóre środki wykorzystywane w przekazie werbalnym występują także w komunikacie wizualnym, na przykład metafory i porównania, ale w przypadku obrazu te środki będą skonstruowane przy użyciu określonych dla sfery wizualności narzędzi formalnych. Przykładowo metaforę w dziele fotograficznym artysta-nadawca może osiągnąć dzięki zastosowaniu odpowiedniej perspektywy, głębi ostrości, kadru, barwy, proporcji itd.

W tym miejscu warto odwołać się do semiotycznej teorii informacji, a dokładniej jej drugiego poziomu, syntaktyki, która bada relację pomiędzy znakami, a więc właśnie środkami wyrazu. W obrazie pełnią one swoisty pomost do odczytywania ukrytych treści. Innymi słowy wydaje się, że zrozumienie komunikatu wizualnego od strony formalnej pozwala uchwycić istotę rzeczy, tj. odkodować wiadomość zaszyfowaną w kodzie wizualnym przez nadawcę. Znajomość języka obrazu jest więc warunkiem *sine qua non* do odczytania komunikatu wizualnego, który być może kryje się w jednym ze środków formalnych dzieła, na przykład w świetle albo cieniu.

Światło jako wartość absolutna w dziedzinie sztuk pięknych

Zarówno w malarstwie, jak i fotografii światło jest wartością absolutną. Wraz z cieniem (poprzez światłocienie) nadaje dziełom głębi, tworząc efekt trójwymiarowości na płaskiej powierzchni. Artysta poprzez umiejętne zastosowanie światła tworzy rodzaj

²⁹ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51(2), s. 434–435.

iluzji. Na przykład Leonardo da Vinci, mistrz epoki odrodzenia, malował światło jako miękkie, wyzbyte wyraźnych konturów, niemożliwe do wyodrębnienia od reszty elementów znajdujących się na obrazie. Artysta tworzył w pracowni, do której światło dochodziło przez okno, znajdujące się od strony północnej. U Petera Bruegla starszego, eksperta w dziedzinie malarstwa plenerowego, a także scenek rodzajowych, za efekt głębi odpowiadało umiejętne posługiwanie się światłocieniem na dużych przestrzeniach (patrz: *Żniwiarze, Myśliwi na śniegu*)³⁰.

Według Caravaggia zastosowanie silnego kontrastu pozwalało nadać malowanym postaciom charakteru, uwypuklić ich niedoskonałości, na przykład poprzez podkreślenie grymasów twarzy. W *Martwej naturze* Steenwycka wiązka światła pada na ludzką czaszkę, nakierowując uwagę na przedmiot i w ten sposób nadając dziełu charakter wanitatywny. U El Greca, a także żyjącego przeszło dwa wieki później Williama Blake'a, światło było środkiem do tworzenia zjawiskowych, oderwanych od rzeczywistości przedstawień niby mary nocnej. Zdaniem historyków sztuki obaj malarze posługiwali się w tym celu sztucznymi wiązkami światła umieszczonymi w swoim atelier³¹.

W romantycznej wizji Caspara Davida Friedricha światło oddziałuje dramatycznie, wpasowując się niejako w pojęcie *Sturm und Drang* i odzwierciedlając marność człowieka wobec nieposkromionej natury. Za efekt odpowiada właśnie światło, emanujące swoim blaskiem, jak gdyby pochłaniające wszystko dokoła³².

Naturalną konsekwencją istnienia światła i świadomego wykorzystywania go w sztukach plastycznych jest barwa, będąca wynikiem odbijania się i pochłaniania promieni świetlnych. Przykładem jest nurt impresjonistyczny, w którym barwa i światło odegrały kluczową rolę. Dominacja czystych, ostrych i nasyconych kolorów, a także gra światła i cienia, tworzą dynamikę obrazu, która położyła kres realizmowi na rzecz wysublimowanej zabawy barwą, uwarunkowaną zmieniającym się nieustannie światłem. Przykładem jest *Gwieździste niebo* Van Gogha, które namalowane zaokrąglonymi liniami, kontrastuje ze spoczywającym we śnie miastem (tu artysta użył prostych pociągnięć pędzla)³³.

Podobnie rzecz ma się w fotografii, dla której światło jest elementem niezbędnym do jej zaistnienia. Aby to uzmysłowić, wystarczy sięgnąć do historii fotografii, niemal dwieście lat wstecz, do roku 1827. Wtedy to Nicephore'owi Niepce'owi, po ośmiu godzinach naświetlania, udało się, dzięki technice heliografii, wykonać i utrwalić zdjęcie z okna swojego domu w Le Gras. Można powiedzieć, że od samego początku światło było swoistym tlenem dla fotografii, a fotografowie uzależniali powodzenie pracy twórczej przede wszystkim od warunków oświetleniowych, które nierzadko bywały trudne, tak że nieraz wymagały nawet parodniowego naświetlania obrazu³⁴.

³⁰ P. Baranowski, F. Hatt, *Światło w malarstwie*, Artelux, Metal Merge, Poznań 2013, s. 2.

³¹ *Ibidem*, s. 8, 24.

³² *Ibidem*, s. 7.

³³ *Ibidem*, s. 39.

³⁴ I.H. Smith, *Krótką historia fotografii*, Oficyna Wydawnicza Alma-Press, Warszawa 2019, s. 46–47.

Światło a metafizyka na przykładzie fotografii Ireneusza Zjeżdżałki z albumu *Sedymentacja*

Światło w fotografii to jednak nie tylko czynnik umożliwiający zrobienie zdjęcia, lecz także, a może przede wszystkim, środek artystycznego wyrazu, który umiejętnie zastosowany umożliwia przekazanie ważnych treści. Dzięki semiotycznej teorii informacji możemy odkodowywać znaczenia, a na poziomie syntaktycznym dokonywać pogłębionej analizy dzieła pod kątem środków formalnych zastosowanych w obrazie.

W tym miejscu warto jeszcze raz przytoczyć słowa greckiego filozofa o świetle jako cieniu Boga i spróbować przenieść je na grunt semiotyczny. W tym kontekście światło może bowiem pełnić rolę nie tylko środka artystycznego, lecz także znaku oraz symbolu tego, co często bywa nazywane śladem (albo cieniem) Boga. W tym miejscu warto odwołać się do pojęcia funkcji mediumicznej jako pośredniczącej pomiędzy rzeczywistością ziemską a niebiańską, sferą profanum a sacrum, człowiekiem a Bogiem. Zbigniew Treppa, powołując się na autorów Starego i Nowego Testamentu zauważa, że to właśnie możliwości percepcyjne człowieka, takie jak „ujrzenie” i „ogłądanie”, umożliwiają poznawanie (objawianie) i przekazywanie prawdy³⁵.

W przypadku większości fotografii, rozumianych z jednej strony jako medium społecznego przekazu, a z drugiej jako dyscyplina sztuki, mamy do czynienia z czymś w rodzaju prawdy artystycznej, która nie domaga się dyskusji oraz argumentacji, ale raczej „przyjmuje kształt momentalnego olśnienia, iluminacji”³⁶.

Przykładem takiego działania są fotografie Ireneusza Zjeżdżałki (1972–2008 r.) z albumu *Sedymentacja*. Ich autor był zakorzeniony w nurcie fotografii elementarnej, której przedstawicielami byli między innymi Wojciech Zawadzki, Jerzy Olek i Bogdan Konopka. Głównym założeniem fotografii elementarnej było „medytacyjne niemal skupienie na obiekcie zainteresowania, mające prowadzić do nowego widzenia tożsamości morfologicznej”³⁷. Innymi słowy chodziło o uczynienie z obrazu fotograficznego kryterium prawdy w ramach nowej rzeczywistości, zaproponowanej (stworzonej) przez twórcę³⁸.

W albumie *Sedymentacja* Zjeżdżałka fotografował swoje rodzinne strony: Wrześnię oraz pobliskie miasta i wsie. Na zdjęciach uwieczniał opuszczone zakłady, fabryki, szkoły, kamienice, torowiska i inne specyficzne miejsca, które ze względu na kontekst polityczny, a także ekonomiczny stawały się relikdami przeszłości. Co znamienne, na zdjęciach nie ma ludzi, a mimo to fotografie sprawiają wrażenie ludzkiej obecności. Krzysztof Jurecki, historyk fotografii, zwrócił uwagę na „energię miejsca”³⁹ w fotografiach Zjeżdżałki, którą można by opisać „śladami człowieka bez człowieka”. Co jednak istotne, oprócz czerni i bieli oraz kwadratowego formatu zdjęć, w *Sedymentacji* ważną

³⁵ Z. Treppa, *Obraz jako medium...*, s. 84–86.

³⁶ J. Święch, *Homo Exul, parę uwag o topice nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 27.

³⁷ J. Olek, *Karkonosze*, katalog, Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra, 9.1984 r.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ W. Śliuczyski, *Eryk*, <https://www.youtube.com/watch?v=I836-9Ibs3g> (dostęp: 5.02.2024), 00:20:00-00:37:48.

rolę odgrywają światło i cienie, które, jak się wydaje, w dużej mierze odpowiadają za klimat tajemniczości, a być może nawet wprowadzają element metafizyczny.

Dobrym przykładem jest fotografia z Wrześni z 2002 roku⁴⁰, do której za opis mógłby posłużyć cytat z *Doliny Issy* Czesława Miłosza o tym, że „nadmiar światła umniejsza istnienie”⁴¹. W istocie, światło, które wdziera się przez duże okno na strych jednego z poniemieckich budynków o konstrukcji faszystowskiej, jest tak oślepiająco jasne, że tworzy wielką, białą, prześwieconą plamę, która dominuje i promieniuje na resztę znajdujących się na zdjęciu obiektów, tak że schody, balustrada i drewniane deski tworzą jedynie kompozycyjne tło, wyznaczające linie podziału.

Kolejna fotografia, tym razem z Brzeźnicy Kolonii (2001 r.)⁴², została wykonana w środku tunelu, którego betonowa konstrukcja jest od wewnątrz niemal całkowicie zaciemniona. W centrum kadru widać wyjście, które wiedzie do lasu. Przez otwór łatwo dostrzec kwitnące drzewa i krzewy. Zdjęcie ma podobny układ kompozycyjny do poprzedniego, jest oparte na silnym kontraście pomiędzy zaciemnionym tunelem a tym, co znajduje się po drugiej stronie, a co przywołuje na myśl malowniczą leśną polanę albo ogród pełen drzewek owocowych.

Podobną grę formalną zastosował Zjeżdżałka w fotografii z Bierzglinka (2003 r.)⁴³, która przedstawia wiadukt sfotografowany od dołu. Betonowa podpora została wymalowana graffiti. Za masywną konstrukcją rozpościera się widok na łąkę. Polana jest rozświetlona od słońca. Widać trawę, chwasty i wydeptaną polną dróżkę. Można powiedzieć, że zwyczajna sytuacja stała się pretekstem do zrobienia zdjęcia, z którego bije prostota, a które jednocześnie w jakiś sposób przyciąga do siebie, domagając się pochylenia nad nim i kontemplowania go.

Być może na tym właśnie polegał geniusz fotograficzny Zjeżdżałki. „Jedna fotografia, a ile fotografii”, jak to ujął Jerzy Olek⁴⁴, zachwycając się warsztatem twórczym wrzesińskiego fotografa. W istocie można powiedzieć, że siła oddziaływania zdjęć Zjeżdżałki polega na prostocie środków artystycznego wyrazu w myśl zasady *less is more*, której główna idea zasadza się na odejmowaniu, a nie dodawaniu kolejnych elementów formalnych dzieła.

Podobnych przykładów jest w albumie *Sedymentacja* więcej. Na uwagę na pewno zasługują jeszcze dwie fotografie, obie wykonane we Wrześni w 2001 roku⁴⁵. Na obu głównym motywem jest światło, które wdziera się do pustych pomieszczeń. Tu także uderza prostota zastosowanych środków, które współgrają z dyscypliną formalną, polegającą na mistrzowskim operowaniu kadrem fotograficznym. Na drugim zdjęciu pod prostokątnym oknem znajduje się przewrócone krzesło, symbolizujące zmierzch

⁴⁰ I. Zjeżdżałka, *Sedymentacja...*, s. 29.

⁴¹ Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 109.

⁴² I. Zjeżdżałka, *Sedymentacja...*, s. 28.

⁴³ *Ibidem*, s. 48.

⁴⁴ J. Olek, *Karkonosze...*

⁴⁵ I. Zjeżdżałka, *Sedymentacja...*, s. 16, 17.

minionej epoki PRL, ale także, jak można wnioskować, ukazujące uniwersalne przesłanie przemijającego czasu.

Wszystkie przytoczone przeze mnie przykłady wydają się bardziej albo mniej odwoływać do owej niewidzialnej „podszewki świata”⁴⁶. Przy czym robią to w sposób bardzo subtelny, wręcz wysublimowany. Nie krzyczą do nas, ale raczej zapraszają do kontemplacji dzieła i tego, co ono przedstawia, a co w istocie wcale nie jest takie jednoznaczne. Być może na tym właśnie polega metafizyczny charakter dzieła, że wyraża to, co trudno opisać słowami, a co dyskretnie nakierowuje myśli na zjawiska, stany i doświadczenia, dotykające sfery sacrum.

Podsumowanie

Na podstawie rozważań roli światła w obrazie fotograficznym, a także przeprowadzonej analizy dzieł Ireneusza Zjeżdźałki z albumu *Sedymencja* można stwierdzić, że światło posiada właściwości oddziaływania na odbiorcę poprzez wprowadzenie do obrazu pierwiastka tajemniczości, utożsamianej niekiedy z elementem wykraczającym poza ramy zmysłowego poznania. Taki stan rzeczy wynika z odpowiedniego warsztatu twórcy, który na poziomie syntaktycznym dokonuje kodowania treści. Z perspektywy odbiorcy zadanie polega na umiejętnym dekodowaniu ukrytych znaczeń, dzięki wykorzystaniu percepcji wzrokowej, języka wizualnego oraz kodu kulturowego.

Można powiedzieć, że obraz pełni w pewnym sensie funkcję mediumiczną, której istotą jest pośredniczenie między tym, co przyziemne, a tym, co nadnaturalne. Kryterium prawdy wydaje się jednak umowne, zarezerwowane dla artystów i odnoszące się do pojęcia tak zwanej prawdy artystycznej⁴⁷. W przypadku fotografii konwencjonalnych, a więc wykonanych przez człowieka, można mówić o świetle jako elemencie nakierowującym na sprawy wykraczające poza naszą percepcję, jednak w odróżnieniu do obrazów nie-ręką-ludzką-wykonanych (z gr. *acheiropoietos*)⁴⁸, należy traktować je wyłącznie jako próbę doświadczenia rzeczywistości metafizycznej.

Niemniej sformułowanie „światło jest cieniem Boga” jest nad wyraz adekwatne do medium fotografii. Uwidacznia bowiem jej istotę, która polega na podporządkowaniu się światłu. Pokazuje także siłę przekazu dzieła fotograficznego, zarówno jako medium sztuki, jak i medium społecznego oddziaływania, które w kulturze postępującej cyfryzacji wypełnia ważną rolę w licznych procesach komunikacyjnych.

⁴⁶ Cz. Miłosz, *Sens* [w:] *idem*, *Wiersze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 285.

⁴⁷ J. Święch *Homo Exul...*, s. 27.

⁴⁸ Z. Treppa, *Obraz jako medium...*, s. 98–102.

Bibliografia

- Bagiński D., *Obraz. Zagadka wzrokowa*, Oficyna Wydawnicza Vide, Lublin 2021.
- Baranowski P., Hatt F., *Światło w malarstwie*, Artelux, Metal Merge, Poznań 2013.
- Cassirer E., *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Astrum, Wrocław 1999.
- Giżycki M., *Konstrukcja – reprodukcja. Grafika, fotografia i film w konstruktywizmie polskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55.
- Gliniecka M., *Fototeksty studentów pedagogiki jako pretekst do refleksji i konstruowania autoportretów fotograficznych*, „Colloquium” 2022, nr 1.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51/2.
- Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwiezi. Od semiologii do semiotyki mediów*, Biblioteka Jagiellońska, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 2019.
- Miłosz Cz., *Dolina Issy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Miłosz Cz., *Sens [w:] idem, Wiersze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
- Ochnio J., *Fotografia w praktyce badawczej*, „Media Biznes Kultura” 2016, nr 1.
- Olek J., *Karkonosze*, katalog. Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra 1984.
- Smith I.H., *Krótką historia fotografii*, Oficyna Wydawnicza Alma-Press, Warszawa 2019.
- Szyłko-Kwas J., *Fotografia jako wypowiedź dziennikarska – odmiany gatunkowe*, „Studia Medioznawcze” 2019, nr 1.
- Święch J., *Homo Exul, parę uwag o topice nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2.
- Treppa Z., *Obraz jako medium wtajemniczające w misterium*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.
- Wiącek E., Wrona T.M., *Semiotyka: tradycja i współczesność*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Zjeżdżałka I., *Sedymentacja*, Galeria Zderzak, Kraków 2004.,

Słowniki

- Pisarek W., *Słownik terminologii medialnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przeka%C5%BAnik.html> (dostęp: 5.02.2024).

Źródła internetowe

- Goban-Klas T., *Media. Historia i współczesność*, user.uj.pl, http://users.uj.edu.pl/~usgoban/files/media_podstawowe_problemy.pdf (dostęp: 5.02.2024).
- Śliwczyski W. (reżyser), *Eryk*, <https://www.youtube.com/watch?v=I836-9Ibs3g> (dostęp: 5.02.2024).