

Andrzej Wołosewicz

Romana Ingardena teoria obrazu : (w świetle analizy przypadków granicznych)

Sztuka i Filozofia 7, 161-169

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. *Filozofia sztuki: dzieło i twórca*

Andrzej Wołosewicz

ROMANA INGARDENA TEORIA OBRAZU (w świetle analizy przypadków granicznych)

W sztuce i jej teorii szczególnie interesujące są tzw. przypadki graniczne. Dostarczają one bowiem bogatego materiału badawczego ze względu na napięcia jakie wywołują. Napięcia te są efektem rozziwienia, jaki powstaje, kiedy rozważania teoretyczne próbują uchwycić sztukę, która w swoich obszarach granicznych wymyka się skutecznym gdzie indziej — w centrum — narzędziom analizy.

Chcę prześledzić jedną z takich sytuacji w sztuce XX wieku. Przedmiotem analizy będzie kubizm, zaś punktem odniesienia poglądy Romana Ingardena. Dlatego kubizm, że właśnie w oparciu o niego najczęściej analizuje się przypadki graniczne w malarstwie, przynajmniej jako punkt wyjścia dla tego typu rozważań, co potwierdza, iż jest on problemem z poznawczego punktu widzenia. Kubizm był też przedmiotem analiz Ingardena.

Przedstawmy interesujące nas aspekty Ingardena teorii obrazu. Jest on według niego tworem wielowarstwowym, złożonym z: 1. ujętych malarsko wyglądom; 2. przejawianych przez nie przedmiotów; 3. tzw. tematu literackiego, wskazującego na „wcześniej” lub „później” tego, co zostało naocznie w obrazie przedstawione.

Przedstawiciele malarstwa „abstrakcyjnego” „(...) odrzucają nie tylko wszelkie malarstwo historyczne, nie tylko domagają się usunięcia wszelkiego »tematu literackiego«, ale nawet chcą wykluczyć z obrazu wszelkie przedstawienia przedmiotowe”¹, a „w obrazach kubistycznych rezygnuje się do pewnego stopnia z rekonstrukcji wyglądom na rzecz

¹ R. Ingarden: *Studia z estetyki*. Warszawa 1966, t. II, s. 15.

przedmiotów przedstawionych”². Jak widzimy, zaliczenie obrazu w poczet obrazów abstrakcyjnych polega na stwierdzeniu braku tematu literackiego i przedstawień przedmiotowych. Do tej pory wszystko jest jasne, mamy tu do czynienia ze strukturalno-opisową analizą obrazów, co więcej analizą jednolitą pod względem metodologicznym i aparatu pojęciowo-badawczego. Pozwala to — ze względu na typową dla Ingardena rzetelność — jasno dostrzec, na czym polega różnicowanie malarstwa kubistycznego i przedkubistycznego: na niespełnianiu przez to pierwsze wszystkich warunków wielowarstwowości.

Jeśli jednak za akceptacją opisowej strony wielowarstwowości idzie nadawanie jej rangi teoretycznej jako teorii analizy sztuki malarskiej, budzi to zastrzeżenia. Wielowarstwowość funkcjonuje u Ingardena jako podstawa wszelkich analiz malarstwa, podstawa, w której wszelkie problemy znajdują swoje ostateczne wyjaśnienie. Jest to przecenianie teoretycznego znaczenia wielowarstwowości, ponieważ moim zdaniem kategoria ta ujmuje tylko pewien aspekt teorii obrazu. Przejdźmy do szczegółowych wyjaśnień tych zastrzeżeń.

Ingarden mówi: „Przestrzeń przedstawiona w obrazie jest przestrzenią zorientowaną (w znaczeniu Husserla) a nie fizykalną lub czysto geometryczną. Tzn. istnieje w niej pewne »centrum orientacji« (zazwyczaj przed obrazem) w punkcie, przez obraz wyznaczonym, z którego widać przestrzeń przedstawioną lub też z którego powinno być ją widać, a dokoła którego są zorientowane”³. Ten punkt ogniskujący współrzędne przestrzeni zorientowanej, wyznaczonej przez obraz, nazwijmy „punktem zerowym”, tj. tym, z którego ta przestrzeń dla nas patrzących się zaczyna. Zatrzymajmy się na moment przy tej kwestii, opierając się na analizie konkretnego materiału malarskiego.

Weźmy z jednej strony *Ostatnią Wieczerzę* Leonarda da Vinci, której jako przykładu używa Ingarden, i choćby *Panny z Avinionu* czy *Przyjaźń* Picassa. Nie można tym ostatnim odmówić którejś z warstw, tj. tematu literackiego lub przynajmniej przedstawień przedmiotowych (pomijam w tej chwili stopień deformacji). Różnica między nimi a *Ostatnią Wieczerzą* zasadza się na tym, że w pierwszych dwóch wypadkach nie można znaleźć punktu zerowego orientacji. Przy *Wieczerzy* mamy do czynienia w czasie percepcji z faktem niejako naszego stania przed

² R. Ingarden: op. cit., s. 51.

³ R. Ingarden: op. cit., s. 54–55.

stołem. Mamy wrażenie bycia w pewnym punkcie wyznaczonym przez współrzędne przestrzeni przedstawionej w obrazie. Co więcej, nawet zmiana naszego położenia względem obrazu nie zmienia tego faktu, że obraz jest nam dany w stałej perspektywie, jeśli oczywiście nie wykroczymy poza tę przestrzeń (a jest to warunkiem właściwej percepcji). Jesteśmy więc w sytuacji swobodnego uwięzienia, niemocy przejścia w inny róg stołu. Mówiąc opisowo: tej *Wieczerzy* razem nie zjemy, nie możemy zostać na nią zaproszeni. Perspektywa obrazu orientowana przez przestrzeń przedstawioną wyznacza naszą percepcję zgodnie z prawidłami widzenia. W pozostałych dwóch wypadkach, które tu przytoczyłem, percepcja przebiega zgoła inaczej. Polega to na braku punktu zerowego orientacji. Obraz zmusza nas do wędrówki, nasz wzrok prowadzony jest po obrazie, nie jesteśmy skazani na bycie „w jednym miejscu”, a nawet jest to wręcz niemożliwe. W pierwszym wypadku mogę oczywiście przenosić wzrok na postaci *Wieczerzy*, ale to spojrzenie wychodzi z jednego punktu (dobrze obrazują tę kwestię rozważania Blausteina⁴). Inność *Panien z Avinionu* w stosunku do *Wieczerzy* wynika z likwidacji perspektywy w płótnach kubistycznych. Jest to również powód, dla którego w analizach kubizmu mówi się często o nowej, kubistycznej właśnie przestrzeni⁵. Przestrzeń, którą obraz wyznacza jako przestrzeń dla perceptora, nazywał będę w ciągu dalszych wywodów *wewnętrzną przestrzenią interpretacyjną* dzieła sztuki. *Wewnętrzną* dla podkreślenia, że to dzieło (tu obraz) jest jej podstawą, że tę przestrzeń „zawiera w sobie”, ma „wewnątrz” w sensie jej przynależności do dzieła w sposób istotny. *Interpretacyjną* zaś ze względu na możliwość konstytucji — w zgodzie z teorią Ingardena — różnych przedmiotów estetycznych. Wewnętrzna przestrzeń interpretacyjna dzieła sztuki wyznacza sobą (umożliwia, funduje) czystą możliwość wszystkich przedmiotów estetycznych. To, co Porebski określa mianem *swoistości przestrzeni kubistycznej* to nic innego jak różnica między wewnętrznymi przestrzeniami interpretacyjnymi dzieł sztuki takich jak *Wieczerza* z jednej a *Panny z Avinionu* i *Przyjaźń* z drugiej strony. Nie jest moim zamierzeniem w tym miejscu bardziej szczegółowa analiza tego zróżnicowania, prócz ponownego podkreślenia tego, co je funduje, czyli obecności (lub braku) perspektywy. Do tych wniosków formalno-mery-

⁴ L. Blaustein: *Przedstawienia imaginatywne*. Lwów 1930, rozdz. II 9, 10.

⁵ Por. M. Porebski: *Kubizm*, Warszawa 1980.

toryczna struktura wielowarstwowości nie prowadzi i stąd była mowa o jej brakach.

Teraz słów kilka o obrazach pozbawionych — zgodnie z zaakceptowaną przeze mnie klasyfikacją Ingardena — przedstawię przedmiotowych. Obrazy pozbawione przedstawię przedmiotów nazywa Ingarden *nieprzedstawiającymi* lub *abstrakcyjnymi*. Stanowią one dlań przypadki graniczne, skrajne⁶. Należy się z tym zgodzić, podkreślając jednak, że graniczność jest takową jedynie dla kryterium wielowarstwowości. Próba interpretacji problemu obrazów abstrakcyjnych przez odwołanie się do przeciwstawienia pojęć obrazu i malowidła⁷ również stanowi formułę raczej opisującą, opartą na wielowarstwowości, niż wyjaśniającą. Odwołuje się ona *implicite* do spraw pozamalarskich. Oto bowiem przedmiot przedstawiony jest czytelny jako taki tylko w określonych warunkach komunikowalności. Chodzi mianowicie o sytuację, kiedy realistyczny obraz przedstawiający nie jest obrazem przedstawiającym cokolwiek dla określonego odbiorcy, który z przedmiotami przedstawionymi się nie zetknął. Dla niego taki obraz będzie zbiorem zwykłych kresek i plam, jak dla niektórych obrazy z okresu kubizmu hermetycznego.

Niech wstępem do dalszych rozważań będą słowa Kahnweilera: „Nie należy zapominać o tym, co moim zdaniem jest rzeczą podstawową, gdy chodzi o zrozumienie kubizmu i tego, co jest naprawdę sztuką współczesną: o fakcie, że malarstwo jest pismem. Malarstwo jest pismem, które stwarza znaki. Kobieta na płótnie nie jest kobietą: są to znaki, zespół znaków, które czytam jako *kobieta*”⁸. Ta wypowiedź marszanda, mającego niegdyś na co dzień do czynienia z kubistami, jest lapidarnym skrótem sytuacji ówczesnej. Malarstwo przedstawiające, dominujące od wieków, a przez to i rozwinięte w całej pełni, przez co rozumie wyczerpanie własnych możliwości w sensie formalnym, uległo zakończeniu, mogło istnieć dalej tylko jako powielanie. Wyczerpało się w tym znaczeniu, w jakim w literaturze wyczerpał się realizm. Taki kres swoich immanentnych możliwości osiąga również malarstwo przedkubistyczne i kończąc pewien etap postawiło problem dalszej drogi. Nie czas w tym miejscu na zajmowanie się problemem kubizmu

⁶ R. Ingarden: op. cit., s. 31.

⁷ R. Ingarden: op. cit., s. 69.

⁸ D.H. Kahnweiler: *Moje galerie i moi malarze*. Warszawa 1969, s. 59–60.

w sensie malarsko-historycznym (choćby *casus Cezanne*). Chcę tylko zwrócić uwagę na kilka spraw, które można nazwać formalno-warsztatowymi. Jeśli Kahnweiler mówi o malarstwie jako piśmie, to naturalnym wynikiem ewolucji takiego pisma jest samoeksploatacja. Rozumieć przez to trzeba tyle, że kiedy już przstało być dla malarstwa problemem spełnienie niemal każdej formuły realnego obrazu przedstawiającego — można rzec, iż świat wyczerpany został na sposób realny — następować zaczęło przeformułowanie samego pisma. Stało się ono przedmiotem zainteresowania. Ten sam świat zaczyna być opisywany na sposób kubistyczny, zaczyna być „rozpisany na bryły, figury geometryczne, wreszcie ledwie kreski”. Następująca w tempie właściwym tylko sztuce XX wieku samoeksploatacja nowego pisma doprowadza w konsekwencji do pewnych własnych granic — kubizm hermetyczny. Powyżej zarysowany moment, kiedy sztuka zaczyna poszukiwać nowych środków wyrazu, czyli kiedy środki wyrazu stają się dla sztuki problemem i przedmiotem zainteresowania, oznacza nakierowanie się na samą siebie, oznacza samorefleksję. Relacja taka jest bardzo charakterystyczna: kubizm jako malarskie pismo, język, stał się nowy ze względu na zmianę gramatyki. Gramatykę tę stanowią atrybuty malowania, traktowane ze względu na nie same, a nie atrybuty świata przedstawionego, jak było dotąd. Wyrazem tej zmiany są słowa Picassa: „Zapewne, kiedy chcę namalować filiżankę, pokażę panu, że jest ona okrągła, ale może się zdarzyć, że ogólny rytm obrazu, jego konstrukcja, zmusi mnie do pokazania tej okrągłości jako kwadratu”⁹. I dalej: „w tamtych czasach mówiono, że krzywe nosy malowałem już w *Pannach z Avinionu*, przecież musiałem malować krzywe nosy, żeby wiedzieli, że to jest nos. Byłem pewien, że zobaczą później, że nie jest krzywy”¹⁰. Mówiłem o osiągnięciu przez kubizm własnych granic w iście XX-wiecznym tempie. Efektem tak szybkiego dojścia do granic jest oczywiście pozostawienie na uboczu możliwości eksploatacji „wszerz”, tak jakbysmy ze środka koła przeszli po prostej do obwodu — dlatego mieliśmy sytuację nawrotu z okresu hermetycznego i wypełnianie innych własnych możliwości. Twierdzę więc, że to, co w malarstwie wydarzyło się po kubizmie, mieści się w szeroko zarysowanych przezeń ramach. Pod względem formalnym — w aspekcie, o

⁹ D.H. Kahnweiler: op. cit., s. 59.

¹⁰ D.H. Kahnweiler: op. cit., s. 62.

którym mówiłem — przełom kubistyczny był przełomem, w którym malarstwo uzyskało własną tożsamość. Toteż Ingardena koncepcja swego przejścia od obrazów spełniających wszystkie warunki wielowarstwowości, przez obrazy abstrakcyjne, do dekoracji dzieł architektury — wydaje się niewystarczająca i skuteczna tylko w ramach zakreślonych przez samą koncepcję wielowarstwowości. A ta ostatnia nie wyjaśnia, jak starałem się pokazać, pewnych zmian w sposób wystarczający, choć dobrze opisuje niektóre tych zmian przejawy. „Nie doceniono prawdziwego sensu kubizmu, który był pismem — pismem surowym, zdecydowanym, precyzyjnym, sądzono, że chodziło po prostu o dekorację”¹¹.

Nie mogę w związku z tym zgodzić się z konkluzją Ingardena, że jakoby „odwodzenie widza od samego obrazu u Picassa jest jeszcze inną postacią »abstrakcyjności« obrazu”¹². Otóż u Picassa, jak i w całym kubizmie, mamy sytuację akurat odwrotną. Abstrakcyjność ma to do siebie, że przy dużym lub całkowitym braku przedmiotów przedstawionych (co wiązało się z nową formułą języka malarskiego) nie mamy właśnie odsyłania nas poza obraz, *odwodzenia* od obrazu. Wydaje się, że występuje to znacznie silniej w malarstwie przedstawieniowym. Zwróćmy uwagę na znamienne różnice zachodzące między stanowiskiem Ingardena, który w oparciu o kryterium wielowarstwowości znajduje pokrewieństwo między literaturą a obrazami nie pozbawionymi żadnej z trzech warstw, a przy analizie tzw. obrazów abstrakcyjnych doszukuje się raczej pokrewieństwa z architekturą — a stanowiskiem Kahnweilera, który mówi: „Malarstwo (...) było tworzeniem znaków, które zawsze były odczytywane właściwie przez współczesnych, mających jednak pewną praktykę. Tymczasem kubiści stworzyli znaki bezprzecznie nowe i to właśnie utrudniało lekturę ich obrazów przez tak długi okres”¹³. Nie jest sprawą jedynie retoryki owo wyrażenie o l e k t u r z e obrazów, jakże według Ingardena nieliterackich w jego rozumieniu terminu „temat literacki”.

W świetle tych przemyśleń wydaje się, że przeniesienie koncepcji wielowarstwowości zrodzonej na gruncie analiz literackich do innych sztuk (tu malarstwa) było *zbyt pochopne*. Pozwala co prawda na uchwycenie pewnych opisowych sytuacji i pokrewieństw, ale *zapoznaje w*

¹¹ D.H. Kahnweiler: op. cit., s. 63.

¹² R. Ingarden: op. cit., s. 91.

¹³ D.H. Kahnweiler: op. cit., s. 60.

dużym stopniu *istotną specyfikę tych innych sztuk* i zmian w nich zachodzących. I to wydaje się źródłem tego, że tam gdzie Ingarden widzi ewolucję malarstwa w stronę architektury, odsyłania poza siebie itp., ja dopatruję się jak najgłębszego zainteresowania malarstwa samym sobą, dostrzeżenia przez nie własnej specyfiki, własnej malarskości, czyli tego, co stanowi o byciu malarstwa sobą.

Chcę zauważyć, że nie jest to opowiedzenie się za tzw. malarstwem formy, gdyż rozważania powyższe nie pochodzą z płaszczyzny sporu: treść czy forma. Chodziło mi tylko o zwrócenie uwagi na owo nakierowanie się malarstwa na siebie jako efektu wewnętrznej ewolucji, dającej asumpt do nowych osiągnięć. Dlatego twierdzę, że płótna Salvadora Dali uznano by przed kubistami za absolutnie niemalarskie. W takim właśnie sensie mówiłem o tym, że to kubizm umożliwił następne malarskie wydarzenia. Dlatego również twierdzę, że — w aspekcie tu analizowanym — po kubizmie nic się w malarstwie tak ważnego nie zdarzyło, czyli że wszystkie następne kierunki mniej czy bardziej „walczące” z kubizmem funkcjonują w jego ramach

Na koniec wypada wspomnieć o pewnym zewnętrznym uwarunkowaniu potrzeby szukania *nowego pisma*. Koniec malarstwa, które nazywałem malarstwem realizmu przedstawiającego, zbiegł się w czasie z zagrożeniem, jakie niosła dlań odtwórcza fotografia. Myślę, że w jakiś pośredni sposób stało się to katalizatorem przyśpieszającym śmierć malarstwa odtwarzającego. Odejście od realizmu otworzyło przed malarstwem perspektywę, które w pełni ujrzeliśmy w XX wieku. Fotografia też zresztą stała się sztuką, kiedy przestała odtwarzać.

I jeszcze kilka słów dopowiedzenia. Pierre Francastel mówi o nakładaniu kolejnym na płaskiej powierzchni obrazu fragmentów rozbitej rzeczywistości¹⁴, a także o nastąpieniu okresu linearnego po kubizmie rozkładającym zwykły przedmiot i nastaniu z kolei *spekulacji płaszczyznowej*¹⁵. Jest to zgodne z tym, co określiłem jako wyczerpanie pewnych możliwości, rozbicie rzeczywistości (rozbicie w sensie malarskim) na linie, kreski, kropki (dalej pójść nie można, gdyż są to elementarne, „atomowe” znaki graficzne), co było zgodne z rozwojem kubizmu i jego punktem zwrotnym, tj. okresem hermetycznym. Te elementy są wyznacznikami powstania, jak to określa Francastel, *nowej*

¹⁴ P. Francastel: *Sztuka a technika*. Warszawa 1966, s. 265.

¹⁵ P. Francastel: op. cit., s. 269.

wyobraźni plastycznej, nowego systemu zmieniającego wszystkie dotychczasowe atrybuty rzeczywistości. Płaszczyzna zaczyna być traktowana jako tylko płaszczyzna (jak pamiętamy, mówiliśmy wcześniej o likwidacji perspektywy) i ta jej autonomia adekwatna do natury płaszczyzny, tj. dwuwymiarowości, wyzwoliła nie dostrzeżone dotąd możliwości malarskie. O nowym czy nowatorskim podejściu do płaszczyzny pisze Golding: „Jednym z najważniejszych problemów kubizmu stała się bowiem troska o takie zespolenie przedmiotu z tłem czy też otoczeniem, by zawsze dawało się cały ten zespół malarski ściągnąć z powrotem lub też odnieść w świadomości do płaszczyzny płótna, z jaką pierwotnie malarz miał do czynienia”¹⁶. Wspomina on też, że „zerwanie z tradycyjną perspektywą miało w następnych latach wywołać zjawisko, które współcześni krytycy określają mianem widzenia »symultanicznego« — fuzją rozmaitych widoków postaci czy przedmiotu w jednym obrazie. To jeszcze nie wszystko. Jeżeli powiedziano nam więcej o postaci niż bylibyśmy w stanie o niej wiedzieć patrząc na nią z jednego punktu widzenia, to z kolei sposób, w jaki się ona przed nami rozpościera lub ku nam wysuwa, uświadamia nam doskonale, że malarz pracuje na płaskiej powierzchni”¹⁷. Wiąże się to z niwelacją punktu zerowego orientacji obrazu. Widzimy więc, że powyższe stwierdzenia są efektem prób nowego rozstrzygnięcia problemu ukazania świata, z natury swej trójwymiarowego, na płaszczyźnie¹⁸, w wyniku czego Golding nazywa kubizm kierunkiem, który „koncentrował się na problemach przewartościowania odkryć w dziedzinie postępowania malarskiego i malarskich jakości”¹⁹. I podobnie jak Kahnweiler, Golding mówi — analizując *Panny z Avinionu* — o nowatorskich problemach stylistycznych²⁰, co potwierdza zasadność używania porównań do nowego języka, nowego sposobu wyrazu. Tego zdaje się dotyczyć następująca wypowiedź Picassa: „Kubizm (...) jest fazą w rozwoju oryginalnych form obrazowych. Te uświadomione formy mają prawo do niezależnej egzystencji”²¹.

¹⁶ J. Golding: *Kubizm*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Warszawa 1980, s. 94.

¹⁷ J. Golding: op. cit., s. 93.

¹⁸ Golding pierwszą taką próbę dostrzega w *Pannach z Avinionu*.

¹⁹ J. Golding: op. cit., s. 89.

²⁰ J. Golding: op. cit., s. 90.

²¹ Cytat za: H. Read: *Sens sztuki*. Warszawa 1965, s. 140.

Problem, którym zajmowałem się powyżej, jest niezwykle istotny przede wszystkim dlatego, iż najpilniejszym zadaniem estetyki współczesnej jest sprostanie wątkom swoich analiz wyzwaniom sztuki współczesnej. Nie widzę obecnie poza teorią Ingardena estetyki na miarę dzisiejszej sztuki. Jednym z ważnych zadań jest więc uchwycenie pewnych miejsc — mówiąc językiem Ingardena — niedookreśloności tej teorii. Jedno z takich miejsc zostało tutaj przedstawione.

