

Opis bibliograficzny: Józef Świtkowski, *Co to jest synteza*, „Miesięcznik Fotograficzny”, 1928, nr 103, s. 97-99

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, techniki szlachetne, synteza, krajobraz

Tekst:

Coraz częściej stosuje się wyraz „synteza” w różnych dziedzinach fotografii: mówi się o syntezie krajobrazu i portretu, o syntezie bromolejowej i gumowej, o syntezie monokłów i anastygmatów, nawet o syntezie papieru gazowego i wywoływacza hydrazynowego. Świadczy to, że nie zawsze autorowie, używający słowa „synteza”, wiedzą, co ono oznacza.

W znaczeniu ścisłym słowo greckie „synthesis” wyraża to samo, co łacińskie „compositio” (syntithemi = compono); określa bowiem zbieranie różnych przedmiotów, składanie ich w jedno miejsce, budowanie z nich pewnej całości. W technice metalurgicznej mówi się o kompozycjach metali: taką kompozycją (aljażem) jest n. p. mosiądz (miedź z cynkiem), magnal (stop magnezu z glinem), stal (żelazo z węglem i manganem) i t. p.. Technologia chemiczna znowu posługuje się syntezą zamiast kompozycji, wytwarzając n. p. syntetycznie naftę z ciał nieorganicznych, kwas azotowy z tlenu i azotu wprost w powietrzu atmosferycznym i t. d.. W technice zatem kompozycja odpowiadałaby mieszaninie mechanicznej, a synteza związkowi chemicznemu, jest to zatem już pewne zróżnicowanie obu tych pojęć.

Jeszcze większe zróżnicowanie znajdziemy w sztukach pięknych. Wymienić wystarczy muzykę i malarstwo. Dzieła muzyczne zwiemy kompozycjami, a w pewnych utworach muzycznych, zwłaszcza większych, doszukujemy się ponadto syntezy. Nie należy tu oczywiście opracowywanie literackie twórczości danego kompozytora, ujmujące tę

twórczość „syntetycznie”, jak się zwykło mówić, ani nie. należy tu wyrażenie, że autor „komponuje” takie opracowanie, gdy zamiast ze źródeł, czerpie z własnej fantazji.

Sztuce malarskiej fotografia jest blisko pokrewna, stąd też zarówno kompozycja jak synteza malarska może być wzorem, w jakim, znaczeniu należy obu tych określeń używać we fotografii malowniczej.

Gdy malarz komponuje obraz, nie bierze jeszcze do ręki pędzla ani palety. Komponując, pracuje przede wszystkim wyobraźnią. Pomysł do kompozycji, powstały w chwili natchnienia twórczego, jawi się przed duszą artysty w zarysach ogólnych, a wyobraźnia wypełnia stopniowo te zarysy częściami składowymi. Dopiero wtedy, gdy artysta widzi już w swej wyobraźni cały niemal obraz ze wszystkimi częściami istotnymi, przystępuje do szkicowania zarysów na płótnie. Szczegółów drobnych niema jeszcze w tym szkicu: są tylko linje główne, rozmieszczenie brył, światła i cieni, względnie rozmieszczenie plam barwnych i tonów.

Jeżeli pomysł kompozycji przyjdzie artyście pod natchnieniem krajobrazu widzianego w przyrodzie, pod natchnieniem sceny rodzajowej, lub pod wrażeniem osoby, której portret byłby dziełem sztuki, wtedy wyobraźnia ma zadanie nieco odmienne. Nie stawia przed duszę artysty części składowych obrazu, zaczerpniętych z pamięci, lecz, wybiera je z krajobrazu właśnie widzianego; pomijając i odrzucając zbędne, nieraz także przemieszczając potrzebne. Przy portrecie wyobraźnia dokonuje sobie zaraz tła, oświetlenia, akcesorja, przy scenie rodzajowej układ i otoczenie; gdy te części składowe są już na miejscu, wybiera je z pośród nieodpowiednich, a gdy ich niema wydobywa je ze zasobów pamięciowych.

Wszystko to jest tylko kompozycja, i mówić tu o syntezie byłoby ignorancją.

Jedyną „syntezą” byłaby tylko dążność nadawania kompozycji szkieletu jednolitego, w którym zaznacza się jeden tylko przedmiot główny, a wszystkie inne są mu podporządkowane.

Synteza właściwa zacząć się może dopiero od chwili wykonywania obrazu. Jest nią dążność do podkreślenia jednolitości kompozycji, do uwypuklenia przedmiotu głównego na niekorzyść ubocznych, a zatem do charakteryzowania, wprost przeciwna dążności do odtwarzania. Przykład objaśni to lepiej, niż określenia teoretyczne.

Przedmiotem kompozycji jest n. p: drzewo nad strumykiem. Cechy charakterystyczne drzewa, to korona liści, pień i podstawa, a więc korzenie w ziemi. Stąd drzewa dalekie, zmniejszone perspektywą, szkicuje malarz jako kółka lub owale (ulistnienie) na krótkich liniach pionowych (pnie); drzewo bliskie dozwala rozpoznać już więcej cech charakterystycznych, jak konary, rodzaj ulistnienia, kształt pnia, rodzaj kory. Niema na

obrazie listków pojedynczych, ani szczegółów powierzchni kory, a jednak widać odrazu, czy to drzewo szpilkowe (świerk, czy jodła, czy sosna) lub liściaste (grab, dąb, wierzba, brzoza, lipa). Tu właśnie zaczyna się synteza: zatracanie szczegółów nic nie mówiących, a uwydatnianie charakterystyki ogólnej lub indywidualnej. Podobnie strumyk nie okazuje wprawdzie każdego zmarszczenia powierzchni wody, każdego odbicia w niej traw na brzegu, ale zawiera cechy charakterystyczne: płynność, przejrzystość, węzowatość linii brzegów, gładkość lub wzburzenie powierzchni wody.

Jednak listek tego samego drzewa, wzięty jako przedmiot główny w kompozycji przyrody martwej, okaże na obrazku nie tylko kontur, charakterystyczny dla danego gatunku drzewa, żyłkowanie i gładkość lub szorstkość powierzchni, lecz także barwy charakterystyczne dla gatunku i dla pory roku. Nie będzie na nim szczegółów budowy komórek ani włosków pojedynczych na krawędziach, mimo to jednak będzie to m. p. liść klonowy na wiosnę.

Jak daleko ma być posunięta ta synteza szczegółów na korzyść cech ogólnych, zależy to od rodzaju kompozycji. W obrazach o kierunku epickim, jak n. p. obrazy Matejki lub Siemiradzkiego, jasności wypowiedzenia się artystycznego wymaga dokładniejszego opracowania szczegółów, niż w obrazach o tematach lirycznych lub w kompozycjach impresjonistycznych. Chybiony byłby efekt obrazu i mającego przedstawiać h. p. „bitwę pod Raszynem”, gdyby w kłębowisku mglisto zarysowanych figur żołnierzy i koni nie można było odróżnić nawet wojsk polskich od wrogich; ale na odwrót nie należałoby uwydatniać ani narodowości walczących, ani rodzaju broni w obrazie, zatytułowanym „bitwa”, który ma tylko oddawać grozę bitwy bez względu na jej czas i miejsce.

Ale nawet na jednym i tym samym obrazie stopień „syntezy”, czyli zatracania szczegółów, a podkreślenia cech, stosuje się do ważności poszczególnych części składowych obrazu. Przedmiot główny nie może być oczywiście „uogólniany” do tego stopnia, aby już przestał ściągać na siebie uwagę widza; ale części podrzędne kompozycji mogą tem bardziej usuwać się z pod zainteresowania widza, im mniej podnoszą wrażenie przedmiotu głównego, im bardziej są dlań obojętne. Do takiej syntezy „usuwającej” i „zacierającej” służy w malarstwie prócz pomijania szczegółów także ton i barwa.

We fotografii barwę musi zazwyczaj zastąpić ton światłocienia, brak jej zatem jednego z najważniejszych środków rzekomo „syntetyzujących”. Pozostaje tylko zacieranie szczegółów obiektywami miękko rysującymi i technikami pozytywowymi odpowiednio podatnymi (guma; olej), a ponadto przesuwanie wartości tonów temiz technikami.

Błędnie jednak mówi się o „syntezie” obiektywów miękko rysujących; mogłyby bowiem służyć artyście do. syntezy tylko w takim wypadku, gdyby zdadne były do zmiany stopnia miękkości swego rysunku w różnych częściach obrazu. Przedmiot główny musi być bezwarunkowo narysowany wyraziściej niż poboczne, wyraziściej zarówno konturem, jak światłocieniem, niż różne przedmioty poboczne, stosowane tem dyskretniej, im mniej zdolne są ów przedmiot główny podkreślić. A takich własności nie. ma żaden obiektyw, każdy bowiem jest tylko narzędziem, nie umięjącem odróżnić rzeczy ważnych od podrzędnych.

Jedynie we fotografii portretowej zdolność do pewnego stopnia syntetyzującą przypisać można tym obiektywom, które czyto z powodu astygmatyzmu, czy zboczenia sferycznego promieni ukośnych, rysują środek obrazu ostrzej niż brzegi. Osobę portretowaną umieszcza się najczęściej w środku obrazu, a po brzegach szczegóły podrzędne, które zatem taki obiektyw zarysowuje mniej wyraźnie, wspomagając przez to „syntezę”.

Cały ciężar syntezy we właściwym znaczeniu spoczywa we fotografii tylko na technikach pozytywowych, które zresztą, rzecz prosta, same przez się nie dają „syntezy”, tylko pozwalają artyście biegłemu na wydobycie syntezy. Takich technik podatnych mamy dotychczas niewiele, a to gumę i bromolej. W gumie można łatwiej wydobywać syntezę przesuwaniem wartości tonów, w bromoleju zaś zacieraniem szczegółów; każda jednak z tych technik da się tak nagiąć, że zastąpić potrafi i drugą.

Idea twórcza, jaką w chwili natchnienia artysta sobie uświadomi, stawia mu przed oczy duszy kompozycję w zarysach niejako płynnych w pierwszej chwili: stąd jednej idei odpowiadać może szereg kompozycji odrębnych, różniących się właśnie doбором rzeczy podrzędnych, które do przedmiotu głównego dokomponowano. We fotografii ten dobór rzeczy podrzędnych jest zwykle dość ograniczony, przynajmniej w obrazkach rodzajowych i w krajobrazie, a nieco tylko swobodniejszy w portrecie. Jedynie przyroda martwą zostawia tu swobodę niemal zupełną.

Synteza natomiast zależy wyłącznie od artysty, od jego biegłości w operowaniu środkami. Środkiem syntezy może być do pewnego stopnia dobór oświetlenia przedmiotu; częściej jednak oświetlenie — jeżeli jest wogóle od artysty zależne — służy przede wszystkim do wydobycia nastroju, a syntezę uzyskiwać się musi technikami pozytywowymi.

Te krótkie rozważania wystarczą już zapewne do scharakteryzowania, czem właściwie jest synteza i na czym polega. Nie istnieją zatem obiektywy „syntetyzujące”, podobnie jak nie istnieją techniki „artystyczne”. Syntezą, to dążność do ujednolicenia kompozycji, a

dążność taką objawiać może tylko artysta, nigdy zaś jego narzędzia pracy, jak obiektyw lub technika pozytywowa.