

Opis bibliograficzny: Jan Bulhak, *Gawędy o fotografii dawniej, a dziś*, „Fotograf Warszawski”, 1911, nr 3, s. 38-45

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, obiektyw

Tekst:

I, w ostatecznym wyniku, otrzymuje nieszczęsny fotograf nie *obraz*, nie wy-*obrż*-enie pewnych tworów przyrody, odczuty przez wy-*obrż*-nię patrzącego, tylko ich suchą, bezduszną kopię, kancelaryjny rejestr tysiąca nieciekawych, niczem ze sobą niezwiązanych logicznie rzeczy, szczegółów, fragmentów i kawałeczków. Otrzymuje się obraz do oglądania, przez, zegar mistrzowską lupę chyba, od którego przeciętny estetycznie ukształcony człowiek odwróci się z obrzydzeniem.

Dla czego tak jest?

Oto właśnie dlatego, że anastygmat nie odtwarza obrazu w zasadniczych tylko, głównych liniach, konturach i płaszczyznach, lecz *analizuje* je, rozbiera na całe mrowie szczegółów iście mikroskopową dyssekcją, co jest wręcz przeciwne wszelkiemu założeniu artystycznemu.

Tu przypomnieć wypada, iż celem fotografa zarówno, jak każdego innego artysty, jest wyobrażenie nie przedmiotów lub osób, tylko *swego osobistego* wrażenia, przez te ostatnie wywołanego, innemi słowy, wyobrażenie świata otaczającego nie w tej postaci, w jakiej go widzi ryś-ostrowidz, sędzia śledczy, zegarmistrz lub obiektyw anastygmataczny, tylko tak, jak go odczuwa wzrok i dusza danego artysty.

To znaczy: fotografuję -widok lub; twarz *nie dlatego*, iż są one podług ogólnego przekonania lub podług, pewnych kanonów estetycznych — ładne, zajmujące,

charakterystyczne i tam dalej, *tylko dlatego*, że one przykuwają mój wzrok, myśli, uwagę i budzą *we mnie* uczucia: radości, smutku, zaciekawienia, zadumy, tęsknoty i t. p.

Jedynym więc celem każdego, przeto i fotograficznego obrazu, jest: *utrwalenie jakiegoś jednego wrażenia, odebranego ze świata zewnętrznego, i poddanie, sugestyonowanie tego wrażenia innym.*

Dodawać chyba nie potrzeba, iż artysta nie może być biernym przerabiaczem wrażeń, pochodzących z zewnątrz. Każdy, zależnie od swej osobowości, reaguje tylko na pewne kategorie wrażeń, i, będąc nieczułym na inne, tych pierwszych poszukuje i niejako samodzielnie je wytwarza.

Teraz więc, na podstawie powyższych rozumowań, określmy, co być winno treścią wszelkiego obrazu malowanego, graficznego lub fotograficznego? Czy nieograniczona ilość przypadkowych przedmiotów, niezwiązanych ze sobą jednością myśli przewodniej i rozpraszających uwagę patrzącego na wsze strony, — czy też ograniczenie treści obrazu do minimum, nie zbędnego i dostatecznego do wywołania zamierzonego wrażenia — wrażenia *tylko jednego*.?

Albo lepiej odpowiedzmy, co jest ładniejsze i bardziej do serca przemawia, czy wiersz:

W Szwajcarskich górach jest jedna kaskada,

Gdzie Aar wody błękitnemi spada...

czy też opis:

W Szwajcarskich Alpach na wysokości 2976 metrów nad poziomem morza jest wodospad zwany (nazwa), skąd rzeka Aar bierze początek i z wysokości 1134 metrów spada w dół strumieniami, o barwie błękitnawej, z szybkością 24 metrów na sekundę.

Bezwątpienia każdy, prócz profesorów geografii, będzie wołał „mętną” i „niewyraźną” interwestację Słowackiego, niż powyższy, taki przecież „dokładny” i szczegółowy opis autora tych „gawęd”. A jednak ten ostatni informuje daleko ściślej i obszerniej, niż Słowacki, informuje (zamiast sugestyonować) tak właśnie „ostro” i „szczegółowo”, jak to czyni w fotografii każdy anastygmat.

I pomimo tych niewątpliwych „zalet” opisu wodospadu, nikt piszącego w jednym rzędzie ze Słowackim nie postawi, niestety!

Czemże się różnią te dwa opisy wodospadu?

Oto pierwszy posiada prostotę *jedności syntetycznej*, która, zaznaczając linie główne, pozostawia resztę *niedopowiedzianą*, która, dając niezbędne minimum: opisowości, domniemane najpiękniejsze rysy pozostawia domysłowości i wyobraźni. [s. 43:]

W drugim, przy analizie, przy rozpadnięciu tematu głównego na moc szczegółów, ulatnia się subtelna a nieuchwytna woń poezji, płynąca właśnie z niedopowiedzenia, z syntetycznej ogólnikowości rysunku, i, miast błękitnych wód Aaru, powstaje nam w ręku nieco zimnego płynu o konsystencji $H^2 O$, tyle a tyle metrów wysokości — i więcej nic.

Zapiszmy sobie przeto znów w pamięci, iż każdy obraz podlega warunkowi *jedności syntetycznej*, czyli zawierać winien tylko jeden temat, którego składniki będą z sobą powiązane lub sobie podporządkowane logicznie i scharakteryzowane tylko przez niezbędne minimum szczegółów, uwzględniających jedynie cechy ogólne, gatunkowe danego składnika.

Tej koniecznej jedności i syntezy żaden anastygmat dać nam nie może, gdyż posiada charakter wyłącznie analityczny, stojący we wrogiej i niszczyielskiej opozycji względem naczelnego postulatu interpretacji artystycznej.

I co jest ciekawe, a tak dotąd zapoznane, to, że anastygmat jest nie tylko zaprzeczeniem tłumaczenia artystycznego, ale jeszcze zaprzeczeniem sposobu widzenia, oka ludzkiego, który przecież być musi podstawą sztuki wzrokowej, plastycznej. Wprawdzie dorównać oku ludzkiemu całkowicie nie może żaden inny z obiektywów *artystycznych*, o których będzie mowa niżej, ponieważ oko ludzkie ma jeszcze sprzymierzeńca w mózgu, ale anastygmaty, pod względem podobieństwa do oka, są narzędziem — *najnieudolniejszym i najfałszywszym*.

Soczewki anastygmatu rysują obraz daleko wyraźniej i szczegółowiej, niż to czyni soczewka oka. Nie mają zdolności akomodacji tego ostatniego, to jest, posiadają jedną tylko niezmienną ogniskową. Przytem ukazują nam jednocześnie wszystkie szczegóły obrazu na przestrzeni o kącie bardzo rozwartym, nieraz 900 obejmującym, gdy tymczasem oko nawet dziesiątej części tego kąta objąć nie jest zdolne.

Te są trzy jego cechy, czyniące go zupełnie do oka ludzkiego niepodobnym. W istocie — patrząc np. na jakąś rozłożystą lipę, widzimy pojedyncze liście w pewnych tylko, wciąż zmiennych wskutek ruchu oka punktach, i te nawet liście nie występują tak wyraźnie, jak narysowane przez obiektyw. Wszystkie zaś inne masy liści, będące z boku od naszej osi

optycznej (od miejsca utkwienia wzroku), odbijają się na naszej siatkówce tem mętniej, im są dalej od osi optycznej (właśnie tak, jak przez nieskorygowany obiektyw), w końcu, najdalsze masy są już tylko wzrokowym przypomnieniem widzianego uprzednio, które pamięć nasza zachowuje i w jedną syntetyczną całość, w jedno pojęcie, w „ideę” drzewa łączy.. Naukowo, botanicznie, możemy tej lipy nie wystudowywali, artystycznie jednak otrzymaliśmy wyobrażenie o niej najdoskonalsze, bo całościowe, syntetyczne. Otrzymaliśmy zaś je nie *pomimo* braku szczegółów, tylko właśnie *dzięki* brakowi tych szczegółów.

A teraz, sfotografujmy tę lipę dobrym anastygmatem.

Czy to będzie żywe, plastyczne w masie, proste w konturze, charakterystyczne gatunkowo drzewo?

Nie, to będzie papierowa dekoracja lilipucie szopki, popstrzona mnóstwem bliźniaczo podobnych liści, z których każdy krzyczy: „patrz na mnie!” I dekoracja przesadzona, w której wydaje się, iż obiektyw poprostu dodał biednej lipie ciężaru w liściach, powiększył ich ilość. I staje się, że poza liśćmi nie widzimy drzewa, a po za drzewami lasu.

To samo dzieje się z twarzą; widzi się nie „zwierciadło duszy”, tylko włosy, rzęsy, brodawki na nosie, poorany naskórek. Najukochańsza przyjaciółka lub najprzyjaźniejsza matrona, mająca własne córki na wydaniu, nie wykryje na atlasowych licach panny X tyłu plamek, piegów, zmarszczek, krzywizn i nierówności, ile ich wysledzi ten doskonały, uniwersalny, skorygowany, wolny od aberacji dziesięciu rodzajów anastygmat. Nawet przyjacielska zazdrość i damska „walka o byt” (czytaj o męża) nie są zdolne tak wysubtelnić ludzkiego oka, by dorównać mogło tym kochanym, nieocenionym anastygmatom.

Czyż przeto nie czas wyzwolić się z omamienia kilkudziesięciu „sitzfleisch’ów” optycznych i kilku tysięcy fabrykantów wszelakich szkieł, jakie się sprzedać dadzą; czy nie czas odsunąć od siebie narzędzie, które nietylko jest niezdatne pod względem ekspresji artystycznej, ale nawet poprostu jest spaczone i kłamliwe w porównaniu z okiem ludzkim?

Gdyż — zreasumujemy ostatecznie jego wykazane powyższej wady— oko widzi przedmioty miękko, anastygmat twardo i ostro; oko widzi małą tylko płaszczyznę jednocześnie, a resztę pozostawia syntetyczności pamięciowej, anastygmat ogarnia przestrzeń dziesięć razy większą i ukazuje nam ją nie w całości, tylko w szczegółach uniemożliwiających syntetyczne ogarnięcie tematu; oko ma zdolność przystosowawczą, to jest wiele różnej długości

ogniskowych, co umożliwia perspektywę prawidłową — obiektyw ma ogniskową jedną, jedną, co tę perspektywę uniedostępnia.

Oto mniej więcej wszystko, co można powiedzieć o dotychczasowych obiektywach.

Charakteryzując te, których ma fotograf unikać, tem samem naszkicowaliśmy główne wymagania, jakim odpowiedzieć winny obiektywy artystyczne, od dość, dawna używane zagranicą—tak zwane obiektywy syntetyczne do których należą: anachromaty, teleanachromaty, the adjustable Landscape lens i t. p. Obszerniejsze dane o nich będą treścią następnych rozdziałów. W ten sposób załatwiwszy się z procesem negatywnym, który jest tylko przedsionkiem, abecadłem sztuki fotograficznej, ażeby przejść do postępowania pozytywnego, które po wyzwoleniu z wszelkiej automatyczności, z mechanicznej rutyny, jest istotną treścią, duszą tej sztuki.

Tu znajdzie fotograf jakoby step niezmierzony, po którym w szalonym, niczem nie skrępowanym rozpędzie, unosić się może jego indywidualność. Ale tuż obok — wszystkie bezdroża i wąwozy, kurhany i strachy, wszystkie przeszkody, wpędzające natychmiast z powrotem ku miejskim rogatom — bulwarowych spacerowiczów i „niedzielných myśliwych”. Czy z tych obszarów wyłowi perły sztuki, czy tylko w dalszym ciągu bezdenne kopie natury, jeszcze bardziej ośmieszone pseudo-artystyczną pretensjonalnością i bufonadą, to już jest rzeczą jego duszy i talentu.