

Opis bibliograficzny: Jan Bulhak, *Linje rozwojowe fotografii XIX i XX wieku*
[w:] Jan Bulhak, *Estetyka światła. Zasady fotografii*, Wilno 1936, s. 8 – 22

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, historia fotografii

Tekst:

Wiek XIX zastąpił pracę bezpośrednią ręki ludzkiej przez maszynę i tem samem pozbawił wytwory tej pracy znamienia indywidualnego. Zaznaczyło się to szczególnie dobitnie w rzemiośle, które przedtem posiadało cechy i walory artystyczne, a zaczęło je tracić coraz bardziej w miarę rozwielmożnienia maszyny. Uwierzono we wszechmoc i dokładność produkcji mechanicznej, a w pogoni za zwiększeniem jej ilości zlekceważono te niczem niezastąpione wartości, które nadaje każdemu wytworowi pracy stosunek osobisty i duchowo czynny wytwórcy.

Duch czasu musiał nieuchronnie odbić się i w fotografii, która jest dzieckiem XIX wieku, a która na dobitkę została uzależniona genetycznie od mniej lub więcej złożonych narzędzi mechaniczno-optycznych i procesów chemicznych. Fotografia urodziła się już ze stygmatem mechaniczności, pomimo, że celem jej było odtwarzanie wizerunków świata ruchliwego, zmiennego i żywego, a nie było wcale koniecznem, by to odtwarzanie miało zawsze charakter niewolniczy i ściśle dokumentarny.

Po pierwszych upojeniach techniczną wagą odkrycia, po pierwszych doświadczeniach rzeczowych twórczy intelekt ludzki mógł być znaleźć dla fotografii zastosowania, zróżnicowane indywidualnie, a z chwilą ich znalezienia, mógł być pozostać przy nich i rozwijać je wszechstronnie, bez systematycznego zbaczania na manowce automatyzmu. Ale na przeszkodzie stanął duch czasu, lubujący się w masowym industrjalizmie. Duch ten opanował wynalazek nowy o kierunku nieugruntowanym i pchnął go na tory jednostronne i zacieśnione.

Zmaganie się mechaniczności z żywymi siłami człowieka zaznaczyło się już w zaraniu ery fotograficznej. W latach 1829— 1838 francuzi Niépce i Daguerre dokonują wynalazku

fotografowania w formach jeszcze prymitywnych, ulepszonych przez angiika Talbota w r. 1841. W tymże czasie wiedeńczyk Petzval oblicza pierwszy silny obiektyw z soczewkami achromatycznymi, to jest poprawionymi na zboczenie chromatyczne, powodujące mętność rysunku, i buduje go w zakładach optycznych Voigtländera. Wszystkich tych poszukiwaczy obchodzi narazie strona naukowo-mechaniczna wynalazku, zdążająca do wyników pozytywnych w wykonaniu przy pomocy światła wizerunku jakiegobądź, niezależnie od jego treści emocjonalnej. Ale życie jest czujne i prężne; podchwytuje ono w lot każdą sposobność do zagnieżdżenia się wszędzie, gdzie istnieją minimalne warunki po temu. To też już w parę lat po opisanych wydarzeniach człowiek po raz pierwszy zdobywa szturmem martwe narzędzie fotograficzne, nagina je i sposobi do celów artystycznych. Wypadek ten tak wymownie obrazuje giętkość i inwencję umysłu ludzkiego, że warto go opowiedzieć, a to tembardziej, że jest tak dobrze, jak nieznany po za kręgami fachowców fotograficznych.

Był w Glasgow malarz Dawid Oktawjusz Hill, jeden z założycieli królewskiej Szkockiej Akademji Sztuk Pięknych. Przypadek zrządził, że Hill stał się pierwszym fotografikiem, pionierem artyzmu w pierwszych latach istnienia fotografii. Malując w r. 1843 obraz historyczny, w którym miał przedstawić do pięciuset osób, Hill skorzystał z nowego wynalazku, by sobie zaoszczędzić odręcznego szkicowania tak wielkiej ilości wizerunków. Fotografowanie zainteresowało malarza tak głęboko, że niebawem zamiast środka stało się celem samoistnym. Praca nad obrazem została odłożona, a zamiast tego zaczęły powstawać setki portretów, skomponowanych i odtworzonych fotograficznie z pełnią wyrazu i życia. Podobizny te były tem cenniejsze, że wykonane w niesłychanie trudnych warunkach prymitywizmu środków technicznych i stanowiące prawdziwe „avant la lettre“ fotografii. Już w zaraniu ery fotograficznej nowy wynalazek mimo całej swej niedoskonałości stał się w rękach artysty narzędziem podatnem do wykonania jego zamierzeń kompozycyjnych. Zapamiętajmy, że miało to miejsce w roku 1843-cim, zaledwie w pięć lat po osiągnięciach Daguerre’a.

Po paru latach tej fotograficznej zabawy Hill powrócił do pracy nad zamówionym obrazem, a jego zdjęcia, lekceważone przez niego samego i nieznane innym, poszły w zapomnienie, jako rzecz bez znaczenia. A jednak były to portrety artystyczne, dzieła sztuki w całym znaczeniu tego słowa. Dopiero w kilkadziesiąt lat potem odkryto niektóre ocalałe negatywy Hill’a. Wiek XIX miał się już ku końcowi i fotografia w tym czasie zdołała uczynić świetne, olbrzymie postępy techniczne, a jednocześnie—potrafiła zatracić w tej drodze rozwojowej wszelkie ambicje twórcze. Odbitki wykonane z negatywów Hill’a stały się

rewelacją: dowiodły szlachetnej giętkości rysunku fotograficznego w rękach powołanych i przyczyniły się walcie do przyspieszenia odrodzenia sztuki fotograficznej, o której zamierzamy tu mówić.

Odrodzenie to przychodziło jednak wolno i z trudem. Rozwój techniki fotograficznej, to jest udoskonalenie obiektywów, kamer, płyt i procesów chemicznych, prowadzących do otrzymania wizerunku, zdemokratyzował tę umiejętność i popłynął ogromnym łożyskiem szeroko, ale płytko. Z rąk jednostek, sposobnych do utrwalenia swych wrażeń i przeżyć drogą plastyczną, fotografia przeszła do rąk ogółu i stała się u jednych problematem naukowo-doświadczalnym, co było słuszne i owocne, a u innych, najliczniejszych—zabawką i snobizmem najgorszego gatunku. A wszyscy upatrywali w niej i znajdowali—nie pamiątnik emocjonalny, tylko protokół dokumentarny. W pogoni za kopją realistycznej rzeczywistości, zatracili obraz, wizję, załamanie świata zewnętrznego w psychice jednostki, wrażliwej artystycznie. Dla spisu inwentarzowego wyrzekli się wzruszenia.

Uczeni optycy poszli nie bez słuszności, ale jednostronnie, w kierunku jaknajwiększej dokładności i ostrości rysunku obiektywu i osiągnęli w tem wysokie szczyty perfekcji. Wielki przemysł, dla którego zresztą przeważnie pracowali, nie omieszkiał wykorzystać ich zabiegów, by stworzyć nową lukratywną gałąź produkcji i zysku—powszechne amatorstwo fotograficzne. Zawodowcy zaś podążyli już utorowaną drogą najmniejszego wysiłku i utworzyli proceder rzekomego „portretu” fotograficznego, banalnie sztywnego i bezmyślnie upiękzonego aż do zabicia w nim wszelkich śladów życia, wyrazu i charakteru twarzy i postaci.

Demokratyzacja fotografii, spowodowana przez te wszystkie czynniki, stała się jej nieszczęściem, gdyż zepchnęła ją na ślepy tor bezosobowego kopjowania rzeczywistości. Uwielbiono fotografię technicznie doskonałą, wyraźną i ostrą.

Daremnie odzywają się rzadkie głosy, nawołujące do zastanowienia i zawrócenia z fałszywej drogi. Daremnie M. H. de Blanchère, artysta-malarz i fotograf wydaje w r. 1859 książkę p. t. „L’ art du photographe”, w której trzyma wysoko sztandar powagi i godności artystycznej. Do przybytku fotografii wtargnął tłum. Wszyscy interesują się gorąco nową umiejętnością, a jednocześnie zabijają—nie wiedząc o tem—jej najlepszą część w zarodku. Z rzeczy żywej czynią trupa, zdolnego do sekcji badawczej lub do gorszącej zabawy.

I tak przez pół wieku, do końca XIX stulecia każdy wykolejał fotografie na swój sposób. Fachowiec w dalszym ciągu wylizywał retuszem twarze, niszcząc w nich

podobieństwo i rzeźbę życia. Amator mnożył bezduszne kopje rzeczywistości, nie mając pojęcia o kompozycji plastycznej, uczony wyszukiwał coraz lepsze sposoby wiernego odtwarzania „czegokolwiekładź”, przemysłowiec wyzyskiwał koniunkturę i fabrykował masowo. Zapomniano o ręce, wzroku i duszy, ukorzono się przed maszyną. Dokładność, łatwość wykonania i mnogość sztampowanych mechanicznie liczmanów uznano za cel sam w sobie. Wychowano całe pokolenia barbarzyńców i analfabetów estetycznych. Zapoznano najpierwotniejsze wymagania układu i harmonji światłocienia, dorzeczej myśli plastycznej, zdrowego sensu nawet. Rolę człowieka w fotografii sprowadzono do czynności wyrobnika, obsługującego ujednolajnione funkcje maszyny.

Wśród ogólnego upadku myśli twórczej w tym okresie, wśród rozwielenienia secesji w architekturze i zdobnictwie, wśród zachwaszczenia życia wytworami zmechanizowanej brzydoty i tandety—czyż mogła ostać się nietknięta przez duch czasu—młodociana sztuka fotograficzna? Jej koleje były tylko drobnym epizodem w powszechnym wyjąłowieniu twórczości ludzkiej, zdławionej przez maszynę.

Na schyłku XIX wieku fotografia nic nie wie o obrazie, gdyż lubuje się dokumentem i staje się narzędziem naukowem, ewidencyjnym, zarobkowem lub sportowem. Staje się wszystkim, tylko nie środkiem wypowiedzenia się artystycznego; „fotografijkę” amatorską uważa się w kołach, obdarzonych smakiem i kulturą, za synonim brzydoty i śmiesznej pretensjonalności, a zawodowiec fotograficzny, mimo popłatności tego fachu, jest procederzystą, lekceważonym estetycznie i towarzysko.

Jakże wygląda fotografia w latach 1880—1890 i jakimi posilkuje się środkami?

Skończył się właśnie okres „mokrej” kolodjonowej płyty, którą należało preparować na mokro każdorazowo bezpośrednio przed użyciem i śpieszyć ze zdjęciem, żeby płyta nie zaczęła wysychać, co by ją uczyniło niezdatną do użytku. Przychodzi wspaniały zaiste wynalazek płyty „suchej”, płyty bromożelatynowej, wygodnej w manipulowaniu i trwałej w użyciu. Ale ta płyta, podobnie jak jej poprzedniczka, jest jeszcze „ślepa” na barwy, a raczej fałszuje te barwy złośliwie. Mówimy oczywiście nie o doraźnem odtwarzaniu barw naturalnych, co zostało wynalezione o wiele później, tylko o oddawaniu przez płytę bezbarwnych równoważników kolorów, czyli o walorach barw, o przedstawianiu barw jasnych natury plamami jasnej szarzyzny aż do bieli, a barw ciemnych—plamami ciemnej szarzyzny do czerni. Płyta ślepa tłumaczy najciemniejszy fiolet lub błękit białą, a jasne tony czerwone, pomarańczowe, żółte i brunatne—czarno. Zaradzić temu mogłaby płyta barwoczuła w

połączeniu z żółtym filtrem, dająca wierne, a przynajmniej wierniejsze równoważniki barw. Ale ta gałąź fotochemii jest jeszcze w zarodku, podobnie jak bezodblaskowość płyty, umożliwiająca odtworzenie silnie świecących przedmiotów bez białego zamglenia i zatarcia zarysów. Wskutek tych braków płyty wszelkie zdjęcia plenerowe wychodzą nietylko bez chmur, ale i bez stonowania nieba szarzystą, odpowiadającą tonalnie błękitowi. Górna zatem połowa krajobrazu w tym okresie jest stale wyobrażana przez czystą biel, a ponieważ niebo w pejzażu stanowi przeważnie jego treść naczelną, więc ówczesny krajobraz fotograficzny można przyrównać do portretu, pozbawionego głowy i ograniczonego do tułowiu.

A jakże wygląda ten dekapitowany tułów krajobrazu? Wskutek nadmiernie rozwartego kąta obiektywu posiada on zbędną, panoramiczną rozległość i nie pozwala na ześrodkowanie motywu, zamykającego się zwykle w kącie o wiele mniejszym. Dzięki zaś naukowo poprawionym błędom obiektywu krajobraz ma szczegóły, wyrysowane z ostrością i dokładnością przerażającą. I krajobraz i portret dają nie wrażenie, lecz analizę motywu, spis inwentarzowy liści na drzewach, włosów na głowie i włókien w ubraniu.

Następnie—płyty są małe czułe i skłonne do kontrastowania, to jest do przesadzania wartości gamy tonów z pomijaniem pośrednich i z podkreśleniem końcowych. Papiery światłoczułe, na których kopiuje się z negatywów pozytywy, nie mają jeszcze przystosowawczej giętkości, która by poprawić mogła naruszoną harmonję światłocienia, więc w wyniku pracują sztywno i z brutalnym automatyzmem.

Taki jest sprzęt techniczny ówczesnych fotografów. Gdy postąpił tak wiele naprzód—wtedy właśnie najlepiej widać, ile mu jeszcze braknie do przeciętnej sprawności. A jakież są osobiste wewnętrzne zasoby wykonawcze, intelektualne i artystyczne fotografów? Prawie nie istnieją—a na ich miejscu panoszy się nieuctwo estetyczne, bezmyślny snobizm, ryzykanctwo sportowe, zaprawione naiwną wiarą w wystarczającą skuteczność okruczeń wiadomości technicznych, optycznych i chemicznych.

Fotograf schyłku XIX wieku nic nie wie o zasadzie „obrazu”, o jego kompozycji, o równowadze linii i plam, o harmonji światłocienia, o świetle tonów zestrojonych, grających pełnią ekspresji plastycznej. Nie wie nic o wzorach tych zasad w malarstwie, rysunku i grafice, a jeśli nawet obcuje z temi ostatnimi, to nie podejrzewa, by ich reguły można było i należało stosować do fotografowania. Fotograf rekrutuje się z ignoranta lub z renegata plastyki i rozpoczyna sprawę fotograficzną nie w galerji sztuki, nie w bibliotece, nie w szkole elementarnego rysunku, tylko— w sklepie, gdzie mu sprzedają aparat i w niedołężnem

laboratorium przygodnego rzeczoznawcy technicznego. Fotograf uczy się swej sztuki nie od przyrody, nie od słońca, nie od malarzy i estetyków, lecz—od fabrykanta, kupca i technika. Nie komponuje obrazu—rejestruje widomość przypadkowego chaosu przedmiotów; nie dąży do utrwalenia momentu emocji—ogranicza się do zameldowania błażej ciekawostki; nie lubuje się w zgodnym akordzie tonalnym—zniekształca cud światła i barwy, obdziera go z wyrazu i czaru, daje bezwstydną namiastkę w postaci rażącej czarno-białej pstroczyny.

Tak wygląda fotografia w rękach amatorów, fachowców, *nieprzygotowanych do fotograficznego rysowania i malowania zapomocą, światła, soczewki i płyty*. Rzadkie wyjątki świadomego stosunku do sprawy toną w morzu sportowego dyletantyzmu i nie przychodzą do głosu.

A morze wzbiera. Szturmuje do wszystkich brzegów życia, zalewa najdalsze jego zakątki. Technika rozwija się wspaniale, znajduje tysiączne zastosowania naukowe i praktyczne, dokonywa cudów pomysłowości i staje się chlubą stulecia. We wszystkich dziedzinach—tylko nie w artyzmie plastycznym. Huczą warsztaty i fabryki, wyrzucając na rynek światowy miliony aparatów fotograficznych coraz misterniejszych i sprawniejszych, zdemokratyzowana umiejętność fotografowania staje się udziałem wszystkich. Martwe maszynki w rękach bezmyślnego tłumu produkują zalew bezużytecznych śmieci. Fotografia stoi u wrót absurdu.

Wówczas na przełomie XX wieku, przychodzi reakcja. Protest myśli twórczej, pragnienie i szukanie wypowiedzenia osobistego. Ludzie już nie chcą tego, co im dać może maszyna fotograficzna i coraz świadomiej oglądają się za środkami prostymi, a nieskrępowanymi przez tyranię mechaniczną, aby zapomocą fotografii rysować mniej więcej tak samo, jak zapomocą ołówka, kredki i ręcznie wykonanej płyty rytowniczej.

Szukają i znajdują. Czynią odkrycie, że narzędzie musi być ujęte przez człowieka żywego, czującego i dążącego do pewnych założeń i celów artystycznych. Że tylko taki człowiek zdoła przewartościować je i nagiąć do swoich zamierzeń. Tylko człowiek uzupełnić może własnymi poszukiwaniami ubóstwo estetyczne techniki, wynaturzonej przez ludzi niepowołanych. Może postawić fotografii żądania nowe, śmiałe, wysokiej miary, zdobyć dla niej godność sztuki przez miłujące i żmudne wysiłki odkrywcze. Może zmusić nawet wielki przemysł, by się nie zasklepiął w jednostronnej produkcji i zechciał dostarczyć materiałów i środków technicznych, uwzględniających wyższe wymagania fotografików. Może żądać od płyty, by dzięki barwoczułości i bezodblaskowości oddawała wiernie równoważniki tonalne

barw, a od negatywu— by był skomponowany, wywołany i opracowany podług zasad estetyki plastycznej. Może sprawić, by tak otrzymany negatyw nie decydował bezapelacyjnie o treści obrazu, a obraz nie był jedynie mechanicznie odwróconem jego powtórzeniem. Może wreszcie sprowadzić negatyw do właściwej skromnej roli kartki ze szkicownika, punktu wyjścia do dalszej interpretacji osobistej i wzorowo kompozycyjnej. Wnieść do automatyzmu rękodzieła tę konieczną sumę twórczości, która jest istotą sztuki i stanowi o wartości jej dzieła.

Po wieloletnim marazmie fotografii wartko zaczyna się toczyć rozwój fotografiki. Wiedeński „trójliść fotograficzny”: artyści Kühn, Henneberg i Watzek rozwijają zasadę sposobu gumowego. Negatyw jest tylko architektonicznym szkieletem obrazu; sam obraz wykonywa nie maszyna, tylko ręka artysty. Upraszcza i usuwa szczegóły nadmierne, opanowuje gamę i harmonję walorów, daje materji barwiącej miąższość i ciało, rysuje bez suchej, metalicznej precyzji szerokimi malarskimi kresami i płaszczyznami. I wszystko to nie wychodząc ani *na krok poza granice środków, właściwych fotografii*.

Spada z oczu bielmo rutyny, wzrok ogarnia widnokreśli nowych możliwości, rozległe i radosne! Pryskają kajdany niewolnicze i artysta-fotograf staje w obliczu niezmiernego bogactwa i różnorodności wypowiedzania się przez fotografię.

Jak zwykle tam, gdzie idzie o sprawę dojrzałą całkowicie, w różnych krajach następuje jednocześnie jakoby wybuch wyzwolenczy. Za odkryciem gumy idzie sposób olejny, pomysł anglika Rawlins'a, zastosowany przez francuskich artystów Puyo i Demachy. Zasady pokrewne gumie, możliwości jeszcze większe, finezja i wdzięk nieporównany, właściwy rasie gallijskiej. Oleografja rozwija się w oleobromję, przeistaczając odbitkę bromową w obrazek olejny, równie podatny do interpretacji osobistej, jak poprzednie. Oba sposoby zasadnicze, gumowy i olejny, kombinują się ze sobą, albo z innymi procesami; rozwijają się w niewstrzymanym pędzie ku coraz wyższym wynikom. Wszędzie w Europie i Ameryce wre praca wyteżona, odkrywcza i zwycięska. Roi się od pism fotograficznych, periodyków, almanachów, zrzeszeń, klubów, wystaw lokalnych i powszechnych, literatura fachowa uzupełnia się poważnymi dziełami z zakresu estetyki i ogólnych rozważań artystycznych. Wyższe instytuty fotograficzne w Wiedniu i Monachjum skwapliwie wprowadzają u siebie ten nowy dorobek i po paru latach występują z zadziwiającym plonem pokazowym swych adeptów. Nawet w nazwie odróżnia się nowoczesna fotografia od dawnego martwego rzemiosła. La photographie pictoriale, die bildmässige Lichtbildnerei, the pictorial

photography, fotografika—temi nazwami bronią artyści dostojęstwa swego nowego kunsztu i odgradzają się od pozornego, a niezaszczytnego pokrewieństwa, z fotografią „klasyczną”.

Początek XX wieku—to świetna era odrodzenia fotografii w fotografice¹), któremu przodują zjednoczone w paryskim Fotoklubie najtęższe siły artystyczne i naukowe stolicy świata. Puyo, Demachy, Bucquet, Coste, Mathieu, Vidal, Dillaye, Wallon, Lebégue, Rey, Laguarde, Dubreuil, Misonne—każde z tych nazwisk jest ściśle związane ze wspnianym spontanicznym rozkwitem fotografiki, który nastąpił *bez udziału urzędowej wiedzy i techniki fotograficznej* i w ogromnej mierze zawdzięcza swoje istnienie uzdolnionym i ukształconym wolontariuszom. Fachowy świat „zaprzysiężonej“ fotografii nie ma żadnej roli ani zasługi w tej zaiste pięknej karcie dziejów fotograficznych. Inicjały jej kreśli Paryż. „Le Photo Club de Paris“ wydaje poczet pięknych książek, albumów i wydawnictw periodycznych, triumfalnie głoszących narodziny fotografiki, a objawienie to potwierdza entuzjastycznym słowem i czynnym udziałem w pracach Fotoklubu znakomity krytyk i esteta—Robert de la Sizeranne. Ogniskiem i promotorem tego ruchu jest prezes fotoklubu paryskiego, major Constant Puyo, wytrawny pisarz i pedagog, pierwszorzędnny fotografik i organizator, wykwintny arbiter sztuki i wyobraziciel gallijskiej finezji i smaku. Puyo, który może śmiało być nazwany ojcem fotografiki francuskiej, potrafił, jak nikt inny tchnąć ducha we wszystko, czego dotknął. Uczynił fotografię żywą, twórczą i radosną. Niedość, że fotografował, pisał, organizował, propagował; niedość że przodował i świecił przykładem, niedość, że współ z Robertem Demachy rozwinął i udoskonalił techniki swobodne: sposoby gumowe, olejny i przetłok bromolejowy; niedość, że zostawił po sobie umierając w 75 roku życia (1933) całą bibliotekę dzieł własnych, pięknych i pouczających. Ten człowiek sięgnął do podstaw rzemiosła fotograficznego i uszlachetnił je pod względem technicznym; odwrócił się od narzuconych przez optykę urzędową i przez wielki przemysł obiektywów *naukowych*, a wynalazł, stworzył obiektywy własne, *artystyczne*, odmienne od urzędowych, zastosowane do celów fotografiki. We współpracownictwie z optykiem L. de Pulligny obliczył, opracował i przeprowadził wykonanie i rozpowszechnienie teleobiektywów anachromatycznych, portretowych i pejzażowych, rysujących miękko, bez zbędnej analityczności, upraszczających kresę rysunkową w sposób zwarty i syntetyczny, dających dzięki swojej długiej i zmiennej

¹ Terminem „fotografiki”, wynalezionym przezemnie przed kilku laty i już powszechnie w Polsce przyjętym, posługuje się dla oznaczenia fotografii artystycznej i dla odróżnienia jej od fotografii naukowej, rzemieślniczej i zabawkowej.

ogniskowej perspektywę prawidłową i rozszerzone możliwości kompozycyjne. Puyo ożywił i uszlachetnił samo narzędzie fotograficzne.

Odrodzenie fotografii zatacza na początku XX wieku szerokie kręgi w całej Europie i zaznacza się wszędzie plejadą głośnych nazwisk. W Anglii słyną głośni pejzażyści Horsley Hinton, Keighley, Job, Whitehead, Summons, Mortimer, portreciści Craig Annan, Hoppé, Coburn, Cadby, Adams. W Ameryce współzawodniczą z nimi Steichen, Stieglitz, Rużicka, Käsebier, Briggmann, a w Austrii i w Niemczech—Spitzer, Kühn, Henneberg, Watzek, Kosel, bracia Hofmeister, Ehrhardt, Scharf, Eyermann, Meyer, Erfurth, Perscheid, Dürkoop. I tak wszędzie.

I oto błędnie nagminna fikcja, że o wartości obrazu fotograficznego stanowi jedynie chemia i optyka. Na ich czoło wysuwa się estetyka, uosobiona w artyzmie żywego człowieka. Fotografik nie dyskwalifikuje dawnych narzędzi. Do pewnych ściśle określonych celów uznaje ich całkowitą użyteczność, ale osobiście używa ich rzadziej i z zastrzeżeniami, ponieważ woli skompletować sobie narzędzia prostsze i bardziej celowe. Posługuje się zwyczajną kamerą drewnianą, byle z długim wyciągiem miecha, zaopatruje się w obiektyw symetryczny o dość dużej ogniskowej, uzupełnia ten rynsztunek teleobiektywem, nie zapomina o żółtym filtrze i o płytach barwoczułych i bezodblaskowych, a zamiast kosztownych papierów fabrycznych używa nierzadko zwykłych rysunkowych, które sam sobie preparuje (do sposobu gumowego). Wszystko, co jest mechaniczne, schodzi na drugi plan, ustępuje miejsca czynnikowi nowemu—ręce, oku i twórczej myśli człowieka. Narzędzie służy, a nie panuje i jest posłusznym wykonawcą jego zamierzeń. Dzisiaj hasła ówczesnych technik swobodnych nieco przebrzmiały, chociaż nie straciły nic ze swej powagi. Szybkie tempo czasów ostatnich upodobało sobie mniej skomplikowaną technikę bromową i potrafiło dźwignąć ją na wysoki poziom artystyczny, dawniej nieznany²). Ale techniki swobodne zainicjowały rewolucję estetyczną w fotografii, ożywiły ją i pchnęły naprzód, zmusiły do przewartościowania oceny narzędzi i materiałów oraz metody pracy, zmusiły nawet przemysł do ulepszenia i uzupełnienia, albo i zasadniczej zmiany w produkcji. Fotograficy, korzystający z dzisiejszych udoskonaleń technicznych i z rozszerzenia widnokręgów artystycznych, powinni pamiętać, że są one oparte na dorobku pokolenia, poprzedzającego obecne; powinni uświadomić sobie z wdzięcznością, że bez tamtych prac i wysiłków, fotografia byłaby może do dziś dnia martwa i

² Między innymi traktują o tem szczegółowo podręczniki autora p. t. „Technika bromowa” i „Bromografia”.

ograniczona do zakresu o wiele ciaśniejszego. Powinni pamiętać, że wyrobnik, handlarz i snob uwielbili maszynę, a przewyciężył ją i ujarzmił—artysta, człowiek żywy.

* * *

Doba powojenna otworzyła w fotografice pewne nowe aspekty, zapoczątkowała niemal jednocześnie dwa nowe prądy, ideowy i techniczny, które wyraziły się w neorealizmie (nowej rzeczywistości) i w fotografowaniu małoobrazkowym. Prądy te są dopiero w okresie kształtowania i nie wyrzekły swego ostatniego słowa, więc nie przeszły jeszcze do historii. Jednakże dla pełności obrazu nie mogą być pominięte.

Neorealizm urodził się w Niemczech i zaraz znalazł oddźwięk w Ameryce, jako echo nowych kierunków w architekturze i w plastyce, jako reakcja przeciw przedwojennemu impresjonizmowi. Wrażeniu, odbieranemu z odwiecznego świata przyrody żywej, zapragnął przeciwstawić wierny wizerunek skomplikowanej nowoczesności w jej analitycznym przekroju. Ale ponieważ ta nowoczesność idzie w parze z uprzemysłowieniem wielkomiejskim,— a świat poza nim został takim, jak dawniej,—więc neorealizm musiał zagnieździć się w mieście, zacieśnić swój widnokrąg do spraw miasta i w ten sposób więcej stracił, niż znalazł. Wyszukał nowe punkty widzenia, odgórne, ukośne, zbliżone, zdeformowane, rozlubował się w studjowaniu szczegółów tworzywa technicznego, w przedstawieniu nagromadzenia fabrykatów i utensyljów życia wielkomiejskiego. Człowieka żywego i przyrodę żywą przytłoczył blokami kamienic i tonami towarów, a tem samem zwęził teren kompozycyjny do zakresu fabryczno-mieszczańskiego, pomijając nawet dynamikę i rozmach pracy, które mogłyby wzbogacić dawną tematowość, bez jej usuwania. Neorealizm wydał zacieklą wojnę pejzażowi, zapominając, że miasta, przemijają rychło, a przyroda i jej obrazy są jedyną wiecznością ziemską, stałą i nieprzemijającą.

Jednocześnie te same Niemcy zainicjowały w fotografii rewolucję techniczną. Drożyzna i ciasnota życia powojennego i kryzysowego poprowadziła do zmniejszenia formatu zdjęcia i doszła do wymiaru znaczka pocztowego, a to dla zatrzymania klienteli, ubożającej i uciekającej, przez obniżenie kosztów fotografowania. Szło również o wygodę, poręczność, łatwość i natychmiastowość manipulacji. Urodził się mały, precyzyjny aparat fotograficzny, pozwalający dokonać kilkudziesięciu zdjęć na błonie kinowej kosztem minimalnym. W związku z tem nastąpił przewrót w sposobach wywoływania, opracowywania i powiększania negatywu—to ostatnie musiało dochodzić do niebywale wysokiej skali powiększenia sto i dwiestokrotnego. Zmieniły się wszystkie narzędzia i przybory fotograficzne, jedne

manipulacje stały się prostsze i tańsze, inne za to jeszcze bardziej złożone i kosztowne, a ponieważ w dodatku fotografowanie skoczyło w górę ilościowo, więc w sumie wszystko razem nie stało się przez to ani łatwiejsze, ani tańsze—stało się tylko inne. Przy tej sposobności poszły oczywiście w kąć zasady estetyczne i kompozycyjne, które stanowiły dorobek poprzedniego okresu, gdyż zmechanizowanie małej kamery nie pozwala im przyjść do głosu. Obecnie toczy się zażarty spór pomiędzy zwolennikami nowoczesnego aparatu, a wyznawcami dawnych tradycji i byłoby przedwczesnem uważać tę lub drugą stronę za pokonaną. Osądzi to przyszłość.

Tymczasem jednak można z tych fermentujących, dopiero kształtujących się zarysów wyciągnąć pewne wnioski, niepozbawione pożyteczności. Neorealizm uczyni coś dobrego dla fotografii, jeśli potrafi znaleźć ujęcia tematowe nie tylko *nowe*, ale obok tego i wartościowe estetycznie, emocjonalnie lub ideowo. Jeśli je znajdzie, to odświeży dawną fotografię i rozszerzy jej zasięg pojęciowy. W przeciwnym razie skończy się równie szybko i bezslawnie, jak to się stało z secesją w architekturze końca XIX wieku. Co do współczesnego fotografowania małowymiarowego, to jest ono już dziś niewątpliwie cennym krokiem naprzód, gdyż rozszerza zakres tematowy, dając nowe, prawie nieograniczone możliwości chwytania na gorącym uczynku życia, wielolicznych, ruchliwych i zmiennych jego momentów. Pod tym jednak nieodzownym warunkiem, by ten kierunek nie wpadał w zarozumiały ekskluzywizm i pamiętał, że jest nie nową treścią, tylko nową formą fotografowania, i to formą, przydatną dla doświadczonych, ale bałamutną i niebezpieczną dla początkujących. Dla tych ostatnich kryje on w sobie groźbę nawrotu do barbarzyństwa fotograficznego XIX wieku, do ponownego uwielbienia środka zamiast celu, maszyny kosztem zaniku niekulturowanych zasobów psychicznych człowieka. Naukę strzelania rozpoczyna się od pistoletu, a nie od karabinu maszynowego, a współczesne aparaty małoobrazkowe są właśnie takimi mitraljezami.

Być może, że niebezpieczeństwo to straci rychło na ostrości. Po spowszednieniu mody, każdy wytwór tej ostatniej zostaje poddany krytycznej ocenie czasu, tego wiecznego korektora, jak go nazywa Norwid. Już dzisiaj sami Niemcy przyznają w pracowni sporządzonej statystyce, że fotografię małoobrazkową uprawia gorliwie tylko plebs amatorski, natomiast koryfeusze pozostają przy dawnych, wyszłych z mody formach fotografowania, o czym świadczą niemieckie wystawy i wydawnictwa. W innych krajach stosunek ten z pewnością jeszcze wzrasta na korzyść tych form.

Obydwa zatem opisane prądy są prawdopodobnie tylko napoem fali przyływu, który po osiągnięciu najwyższego napięcia, cofa się i odsłania brzeg morza w wiecznie niezmiennym kształcie. Czy ten przyływ pozostawi na brzegu drogocenne perły, czy tylko pospolite szare kamyki—to zobaczą ci, którzy dożyją.

* * *

W pobieżnym zarysie niepodobna zamknąć całej historii fotografii, chociaż obejmuje ona tylko jedno stulecie. Poprzestając na zaznaczeniu głównych jej etapów, należy stwierdzić, że fotografia polska potrafiła wyrównać opóźnienie swego rozwoju i stanęła po ostatnim dziesięcioleciu obok innych krajów z dorobkiem artystycznym zupełnie poważnym. Spis kilkudziesięciu polskich wystaw krajowych i międzynarodowych, polskich zrzeszeń fotograficznych w liczbie 55, spis wydawnictw periodycznych, roczników i podręczników, dorocznych zjazdów, szkół, kursów teoretycznych i praktycznych, wreszcie lista fotografików polskich zawierająca 410 nazwisk; наконец liczne wydawnictwa treści ogólnej, ilustrowane przez znanych fotografików—to są najważniejsze legitymacje współczesnej fotografii polskiej, mnogie i chlubne, a jednak mało znane w szerszych kołach ukształconego ogółu. Być może, że fotograficy nasi sami ponoszą winę małego zainteresowania, jakie dotychczas wzbudzali, pracując w odosobnieniu i nie kwapiąc się ze zbiorowem manifestowaniem swego dorobku. Obecnie jednak zaczynają się poprawiać z tego błędu i nie kryją światła pod korcem. Dowodem przekonywającym jest „Almanach Fotografiki Polskiej 1934“, wytworny rocznik ilustrowany, wydany w Wilnie przez Stanisława Turskiego, członka Fotoklubu Wileńskiego pod patronatem Związku Polskich Zrzeszeń Fotograficznych. Rocznik ten zawiera w skrócie wszystkie dokonania polskiego świata artystycznego, wypowiada w licznych artykułach jego „credo“ estetyczne, w obszernej statystyce daje przegląd życia organizacyjnego w całym kraju, a w 64 planszach ilustracyjnych ukazuje reprodukcje prac czołowych fotografików polskich, jak Cyprian, Dederko, Gardulski, Krysztofik, Kuczyński, Lelewicz, Neuman, Plater, Romer, Śledziewski, Sunderland, Wański, Wieczorek, Zdanowscy i wielu innych.

Przyszła czas na to, by i w fotografii polskiej nastąpiło pojęciowe rozróżnienie rękodzielnika i artysty. Nie po to oczywiście, by pomniejszać lub dyskwalifikować rzetelną pracę fachowca, tylko ażeby ustalić gatunkową i hierarchiczną odrębność fotografa-artysty i zrehabilitować jego sztukę, zagubioną dotąd, jak ziarno piasku w morzu rękodzielnictwa lub snobizmu. Ostatnie dziesięciolecie jest pełne wytężonej pracy i wysiłków w tym kierunku. Zmierzają one konsekwentnie do utrzymania sztuki fotograficznej na poziomie osiągniętym,

do wznoszenia jej coraz wyżej i do zadokumentowania, że fotografika, jako nowa i odrębna gałąź grafiki, jest sztuką plastyczną. Że jeśli ta sztuka posługuje się narzędziem bardziej złożonym, niż inne, to jednak za niem stoi człowiek żywy, który potrafi natchnąć je duszą. Że ktokolwiek w chaosie życia szuka przeblysków prawdy lub piękna i schyla się po nie ku narastającej runi polskich łąnów—nie powinien lekceważyć w niej i ziarn, zasiewanych ręką fotografików. Nikłe są one może i Nieliczne jeszcze w porównaniu z ogromnym rozrostem polskiej niwy, ale mają w sobie prężną i płodną moc kiełkującego życia. A ich siewcy rzucają w polską glebę te ziarna w serdecznej nadziei, że wzejdą i plon stokrotny wydadzą.