

Opis bibliograficzny: Jan Bulhak, *Rola kamery i obiektywu w rozwoju fotografii artystycznej*, „Polski Przegląd Fotograficzny”, 1925, nr 9, s. 7-12

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, kamera ręczna, kamera wielkoformatowa, obiektywy

Tekst:

I

POMYSŁOWE reklamy zagraniczne rozwiązują od czasu do czasu zagadnienie artyzmu w fotografii w sposób niesłychanie prosty. Oto gromko wołają: „kto chce tworzyć obrazki artystyczne, niech używa papieru, płyt, obiektywów, chemikaljów lub klejów i podkładek tylko naszej firmy!” I osiąga swój cel, albowiem naiwność ludzka jest bezgraniczna.

Niech mnie Bóg broni od tego, bym za przykładem owych trąb reklamy usiłował przekonywać o „artystyczności” lub „nieartystyczności” tych albo innych narzędzi fotograficznych. Nigdy jeszcze gatunek pędzla, ołówka lub gliny nie stworzył artysty. Nie stworzy więc go i rodzaj kamery i obiektywu. Ale gdy adept malarstwa czy rzeźby mógł być orjentowanym i kierowanym przez istniejące szkoły, prądy i wydawnictwa, adept fotografii, w Polsce zwłaszcza, był do niedawna puszczony samopas bez żadnych pomocy, wzorów i przykładów. Był skazany na bezradne, osamotnione samouctwo i tylko wyjątkowej energii i wytrwałości zawdzięczał odnalezienie właściwej drogi wśród pustyni artyzmu fotograficznego i wśród puszczy fotograficznych surogatów i bawidełek. A ile przy tem stracił czasu i wysiłków, ile się nabłąkał daremnie, ile razy kołował, zatrzymywał się, nawracał, nie mając busoli ani kompasu i nie mogąc nikogo o drogę zapytać!...

W fotografii, której narzędzia są liczniejsze i bardziej skomplikowane, niż w innych sztukach graficznych, rola tych narzędzi w rozwoju artystycznym fotografującego nabiera szczególnego znaczenia. O tem pragnę tu nieco pomówić.

Zacznę od stwierdzenia, pozornie paradoksalnego może, iż *szybki i wszechstronny rozwój kamery amatorskiej, małej, ręcznej i migawkowej był fatalny dla fotografii artystycznej i zatrzymał jej rozkwit na długie dziesięciolecia.*

Kamera pierwotna, z połowy przeszłego wieku, była duża, ciężka, nieskomplikowana, wymagająca mocnego statywu, przeznaczona do zdjęć raczej czasowych, dokonywanych powoli, z namysłem i zastanowieniem nad treścią zdjęcia. Posiadała długi wyciąg miecha, możliwość zmiany obiektywu, słowem wszystkie warunki, by przy pewnym rozwoju uświadomienia artystycznego i *zastosowaniu do niego zdobyczy technicznych* poprowadzić drogą prostą, bez zboczeń i pauz, do stworzenia z niej narzędzia, potrzebnego fotografowi-artystcie.

Ale że tych ostatnich nie było, lub było za mało, kamera trafiła w ręce wielkiego przemysłu, który się tak monstrualnie rozwinął w drugiej połowie XIX wieku, i została przez niego przekształcona, spaczona, wynaturzona na długie lata.

Zastosowano do kamery ogólne hasła owej smutnej epoki, które Boy tak niepospolicie scharakteryzował, w odmiennem co prawda znaczeniu, słowami:

„prędko, byle jak i dużo.”

Kamera miała służyć do utrwalenia tego tylko zapewne, co było warte utrwalenia i pewnego trudu i wysiłku przy tej pracy. Przemysł i handel postanowił, że ma ona fotografować wszystko, stając się zabawką dostępną, łatwą i pospolitą, ale za to kosztowną materialnie. Koszta zatem posługiwania się kamerą przeniesiono z ręki, głowy i serca do kieszeni. Zamiast klawikordu i skrzypiec – pianola i gramofon.

Uczyniono kamerę małą i lekką. Musiała się zmieścić w kieszeni paltota, ba, nawet w kieszonce kamizelki. Uczyniono ją taną, zaopatrzono w bylejakie szkiełka. Musiała mieć miliony nabywców, musiała być kupowaną przez wszystkich, bez potrzeby i zastanowienia, bez upodobania i celu, właśnie dla swej taniości i łatwości obchodzenia się.

Zobaczmy skutki tej reformy.

Kamera straciła długi wyciąg miecha i skazała obiektywy na ogniska krótkie. Kamera mała i tania nie może posiadać skomplikowanego bieźnika i szyn, koniecznych do długiego miecha, więc ograniczyła ogniskową obiektywu do śmiesznie niskiej liczby, odpowiadającej długości płyty. Krótka ogniskowa dała szeroki kąt obrazu i zniszczyła w zarodku wszelkie możliwości racjonalnej artystycznie perspektywy i kompozycji. Zamiast ujęcia tematu naczelnego jedynie, zmuszała do ujmowania kilku motywów jednocześnie, czyli do bezmyślnej, panoramowej beztematowości. Stała się narzędziem wybitnie antypedagogicznym, zamykającym drogę do kompozycji obrazu tym nawet, którzyby w innych warunkach potrafili wykorzystać i rozwinąć posiadane w tym kierunku przebliski świadomości. Zwycięstwo celu praktyczno-handlowego nad zamiarem artystycznym, założyło w ten sposób i ugruntowało złą *szkołę kompozycyjno-rysunkową* w fotografii.

Kamera ręczna dalej usunęła szkło matowe, lub sprowadziła jego użyteczność do minimum, dając na to miejsce celownik. Oglądając uważnie obraz na szkle matowym, mógł fotograf ocenić jego wady i zalety z dojrzałym namysłem, sprzyjającym dobrej kompozycji. Celownik, dający obraz w zmniejszeniu minjaturowym, utrudniającem ocenę krytyczną, *był drugim złym pedagogiem*, gdyż systematycznie oduczał fotografa dociekań kompozycyjnych nawet w tym wypadku, nieczęstym zresztą, gdy na nie pozwoliłaby krótkość ogniska obiektywu. Zamykał przeto drzwi do przybytku sztuki na drugi spust. A celownik, jako jedyny sprawdzian obrazu, bez szkła matowego – zjawisko jakże częste w różnych kodakach, skrzynkach, binoklach i innych wyrodnym kartach społeczności fotograficznej – ten dodawał jeszcze łańcuch bezpieczeństwa do owych zamkniętych drzwi i potęgował propagandę nieuctwa artystycznego.

Wynaleziono teleobiektyw. Zdawało się, że stworzy on w fotografii nową erę. Że umożliwi kompozycję racjonalną obrazu. Nic z tego. Teleobiektyw się nie przyjął. Był zbyt dużym i mało widnym; nie pozwalał na zdjęcia migawkowe, do kamery ręcznej zastosować się nie dał. A żeby nie próbowano nawet posługiwać się obiektywami o ogniskowej chociażby cokolwiek większej, o ileby długość miecha czasem na to pozwoliła, wynaleziono nowy szatański podstęp: obiektyw z migawką wewnątrz, wmontowany na głucho, więc w konsekwencji niezmienny. Właściciel danego aparatu *musiał*, chcąc nie chcąc, posługiwać się zawsze tylko danym jednym obiektywem. Nowa, tęga żelazna zasuwa u zawartych drzwi sztuki. Nowy zły pedagog, uczący, *jak nie należy fotografować*.

Te trzy właściwości kamery ręcznej były czynnikami, przeszkadzającymi kompozycji, więc *złymi nauczycielami rysunku* w fotografii. Teraz poszukajmy w tych samych regionach *złych nauczycieli malarstwa*.

Strona malarska fotografii ogranicza się do rzetelnego oddania *walorów graficznych*, czyli tonowych, czarno-białych, równoważników barw przyrody. Obraz fotograficzny skomponowany bez zarzutu rysunkowo, nie może być dziełem sztuki, jeśli tych walorów graficznych nie posiada. Rysunek ręczny może poprzestać na plamach czarnych i białych, bez przejść [s. 10:] półtonowych, ponieważ idzie świadomie ku umówionemu zgóry założeniu *uproszczenia*. Fotografia upraszczać nie umie, zagrać wyłącznie na dwóch strunach, czarnej i białej, nie może. Fotografia dopowiada do końca, modeluje, cieniuje, wykończy. A jeśli to czyni, czynić musi dobrze i prawidłowo, a nie źle i fałszywie. I tutaj dały kamery w ręku niezdarnych rzesz amatorskich istnie orgjastyczny koncert muzyki murzyńskiej, niezrównany w dziejach plastyki przykład najwyższego barbarzyństwa.

Czy mam wyliczać te miliony i miljarde fotografii z niebem jak prześcieradło, z drzewami, wykrojonemi z czarnego papieru, z twarzami negrów lub bladych śmierci, z całymi folwarkami nudno szarej, popiołem zasypanej ziemi? Któż nie przeklął godziny, w której się urodził Niepce lub Daguerre, podziwiając niegodziwe, bezbożne, zabójcze produkcje amatorskie ich pra-prawnuków? Śmiało można powiedzieć, że kompozycja rysunkowa fotografii amatorskich, pomimo swego hotentockiego poziomu, stała jeszcze o całe niebo wyżej, niż ich poziom malarski, to jest ich walory graficzne. Walory te – to było poprostu pojęcie nikomu nieznane w fotografii i z rozbijającą ignorancją powszechnie pomijane kamiennym milczeniem. Walorów nie było. Ale były kamery ręczne i te strzegły czujnie, by o walorach dalej nic nie wiedziano. Przypatrzmy się, jak one to doskonale czynić umieją.

Kamera ręczna chce fotografować wszystko i to w najszybszym nawet ruchu. Usuwa przeto statyw, czyli rozwałkę i narzuca migawkę, działającą z jedną setną lub jedną tysięczną częścią sekundy, czyli poddaje fotografa ślepemu przypadkowi. Wprowadza go w stan gorączkowego chwytania tematu, w stan pełny niepokoju, czy aby się kamera nie wstrząsnie, czy aby się przedmiot nie poruszy i nie rozmaże na płycie. Zmusza do operowania migawkami nadmiernie szybkimi, uczy obliczania czasu wyświetlania na światła nie na cienie, zapominać każe o konieczności kompromisu między minimum czasu, dostatecznym dla utrwalenia ruchu, a maksimum, nieodzownym dla uzyskania graficznych walorów. W ten sposób fotograf, którego Bóg ustrzegł od wiadomości o istnieniu walorów, ma wszelką

gwarancję, że się nigdy o nich nie dowie, a ten, któryby przypadkiem istnienie walorów podejrzewał, uzna je z konieczności za niedościgłe, bo „przecież zdjęcie może wypaść zdwojone lub zamazane, więc trzeba dawać szybkość migawki jaknajwiększą.”

A gdy się do tej przezorności przyłączy jeszcze mechaniczne wywoływanie negatywu – wywoływaczem gotowym z zielonej butelki o kładzie niewiadomym, lub u tego kochanego kupca fotograficznego na rogu – to łatwo sobie wyobrazić, jak wyglądają walory graficzne otrzymanej odbitki.

Współczesne bardzo czułe płyty i bardzo widne obiektywy bezwątpienia przedstawiają tę sprawę w świetle mniej beznadziejnym, ale my mówimy o czasach, kiedy tych ważnych zdobyczy fotografia nie posiadała.

Przyznajmy przeto, że w sprawie otrzymania możliwie prawidłowych walorów graficznych kamera ręczna była pedagogiem jaknajgorszym, że *szkołą malarską dla fotografa była jeszcze gorszą, niż rysunkową.*

A uczyniła ona dla pogorszenia sprawy jeszcze jedno. Usunęła płytę szklaną – wprowadziła błonkę. Kamera statywowa mogła się doskonale obejść bez błonki i poprzestać na płycie o średniej czułości a ziarnie drobnem, barwoczulej i bezodblaskowej, dającej przy użyciu szkła żółtego maksimum gwarancji otrzymania walorów należytych, w tej mierze przynajmniej, w jakiej to wogóle jest możliwem w fotografii mechanicznej, bez korektywy pozytywnej sposobami indywidualnymi, jak guma, olej i t. p.

Ale płyta była ciężka i niewygodna, a fotografować trzeba było zawsze dużo, łatwo i bez fadygi. Więc przyszła błonka w szpulkach lub pakietach, która przy jakiej takiej bezodblaskowości przyrodzonej miała barwoczulość szeroko reklamowaną, ale dość podejrzanej wartości, więc mogła skuteczniej jeszcze, niż płyta, kazać zapomnieć o walorach graficznych. Błony sztywne i grubsze, lepiej ortochromatyzowane, a przeznaczone do kaset, nie rozpowszechniły się i z powodu swej drożyzny, i dlatego przede wszystkim, że mieszcząc się jako płyty w kasetach, ograniczały ilość zdjęć do liczby rozsądnej i nie astronomicznej.

Czyż wobec tego wszystkiego niesłusznem jest twierdzenie, iż szerokie wprowadzenie pomiędzy koła amatorskie kamery ręcznej było zjawiskiem pedagogicznie szkodliwem, które na długo zatamowało rozwój fotografii artystycznej, narzucając swemi właściwościami konstrukcyjnymi amatorom metodę fotografowania złą i fałszywą?