

Opis bibliograficzny: Henryk Mikolasch, *Drogą od koncepcji motywu do obrazu fotograficznego*, „Miesięcznik Fotograficzny”, 1925, z. 2, s. 17-20

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, techniki szlachetne

Tekst:

Dokończenie

Następuje wywoływanie. Sposób wołania i skład chemiczny wołacza powinno się dostosować do jakości motywu, do czasu wyświetlenia, czułości i charakteru płyty, oraz do pożądanej krytości końcowej negatywu. Jakiegoż więc wołacza mamy użyć? Wołacz dla płyt prześwietlonych będzie wprost zgubny dla cieni niedoświetlonych. Wołacz dla płyt niedoświetlonych podziela zabójczo na światła prześwietlone...

Fotograf zawiera więc drugi kompromis, tym razem między wołaczami, i zastosowuje wołacz „normalny”, który cudownie różnicuje już i tak dwukrotnie podkreślone tony w środku skali, ale tem skuteczniej zatraci je po obu krańcach skali. W ten sposób wspiera się po raz drugi i tak już z natury warstwy żelu i wskutek czasu wyświetlenia „kompromisowego” za długi i zbyt zróżnicowany środek skali tonów kosztem obydwóch tej skali krańców.

Właściwym celem dotychczasowych zabiegów, bo celem sztuki fotograficznej wogóle, jest sporządzenie pozytywu. Pozytywy sporządza bardzo przeważająca część fotografujących dyletantów, a także znaczna część fotografujących. artystów, na papierach srebrowych, czy to wykopjowujących, czy też wywoływanych. Światłoczułą warstwę tych papierów charakteryzują własności podobne, jakie cechują warstwę płyty fotograficznej. Papiery takie są w stanie oddać tylko pewną grupę tonów negatywu, niezbyt od siebie oddległych. Jeżeli zatem uzyskany poprzednio negatyw mamy skopjować na papierze

srebrzym, musimy dobrać czas naświetlenia. Rzecz jasna, że czasu tego nie obliczamy ani dla światła, by nie przeświecić cieni, — ani dla cieni, bo wówczas światła byłyby niedoświetlone. Wniosek więc: dobieramy z konieczności czas naświetlenia do tonów średnich, potęgując w ten sposób poraż trzeci już i tak dwukrotnie przesadzony środek skali ogólnej. W ten sam zresztą sposób musi się zawierać ów trzeci z rzędu kompromis obierając także inną technikę reprodukcyjną — z wyjątkiem sposobu gumowego i przetłoku olejnego — bez względu, czy będzie nią sposób pigmentowy czy ozobromowy, olejowy czy bromolejowy.

Sposób gumowy i przetłok olejny uwalnia nas przynajmniej od trzeciego kompromisu, dając tem samem wyniki lepsze. Przez położenie na obrazie gumowym dwóch n. p. pokładów dla krańcowych tonów najjaśniejszych, a następnie tyluż pokładów dla krańcowych tonów najciemniejszych, wprowadzamy w pozytywnie znacznie większą harmonję. Nie zdołamy wprawdzie oczywiście wydobyć na krańcach skali tych szczegółów, których brak na negatywie wskutek fałszywego z konieczności wyświetlenia i wywołania, ale przynajmniej skracamy skalę tonów średnich zamiast ją potęgować. Skrócony w rozległości skali środek harmonizuje znacznie skuteczniej ze skróconymi jej krańcami.

Tak samo w przetłoku olejnym. Jedną odbitkę naświetlimy długo, zapigmentujemy bardzo delikatnie ale subtelnie, wypracowując co się w światłach da wydobyć, poczem przetłoczemy. Drugą odbitkę naświetlimy krótko, zapigmentujemy bardzo silnie, ewentualnie nawet z nadmiarem farby, starając się o śnieżną czystość niezapigmentowanych światła i jasnych półtonów, poczem korzystając ze znaczków kontrolnych, przetłoczemy ją na poprzedni przetłok. Wynik będzie taki sam, jak powyżej w gumie.

Ostatecznie możnaby uzyskać podobny wynik i przetokiem bromolejowym — oczywiście z dwóch matryc papierowych — ale praca to i trudniejsza i mozolniejsza, jeżeli zważymy, że łatwiej, a przede wszystkim prędzej, można zrobić odbitkę olejną, wymagającą jedynie podpedzenia reljenu, niż wywołać, utrwalić, wypłukać, wybielić i ponownie utrwalić i wypłukać odbitkę srebrzą pod bromolej.

Zważywszy to wszystko, nie zdziwi się chyba nikt, że ostateczny obraz fotograficzny srebrzy, pigmentowy, ozobromowy, olejny i bromolejny niema niejednokrotnie nawet podobieństwa do artystyczno-optycznego obrazu przedmiotu w naturze, fotogram zaś gumowy, lub przetłok olejny, może być conajmniej nieudolnym surogatem tego obrazu. Wszystkie będą fałszerstwem obrazu optycznego, niweczając cały z trudem i móżem od fundamentów wznoszony gmach upodobnienia obrazu optycznego z fotograficznym. Jeżeli fotogramy tak uzyskane zadowalają swych twórców, świadczy to bądź o skromnych

wymaganiach, bądź też o sile i potędze autosugestji, bądź wreszcie o szczęściu w spotykaniu motywów oświetlonych tak łagodnie, że płyta fotograficzna może odtworzyć całą skalę tonów mimo swych właściwości.

We wszystkich innych wypadkach, gdzie kontrasty w oświetleniu przedmiotu naturalnego, konieczne dla danego motywu i nastroju, wykluczają możliwość zarejestrowania równoczesnego tonów charakterystycznych na płycie fotograficznej — nie chcąc zrezygnować z motywu, musimy się uciec do sporządzenia dwóch zdjęć o czasach wyświetlenia różniących się bardzo znacznie, może dwudziestokrotnie lub więcej, zależnie od wzajemnej odległości tonów krańcowych w skali ogólnej. Jedno zdjęcie o długim wyświetleniu dla cieni, drugie o krótkim dla światła; tony średnie wytworzą się niejako automatycznie w wystarczającej ilości, jeżeli nie na negatywie, to z pewnością na pozytywie.

Nie będzie więc „kompromisu Nr. 1“, bo tak światła jak i cienie otrzymają swój właściwy czas wyświetlenia. Obydwie płyty wywołamy normalnie, bo obydwie są wyświetlone normalnie dla grupy tonów, jakie każda z nich reprezentuje. Odpada więc i „kompromis Nr. 2”.

Otrzymamy w ten sposób dwa negatywy, z których każdemu brakuje bardzo wiele: jednemu w światłach, drugiemu w cieniach, ale obydwa razem wzięte reprezentują wszystkie charakterystyczne dla danego motywu tony. Idzie teraz o to, aby je skopjować, złączyć na jednym i tym samym pozytywie, a otrzymać musimy obraz pod względem wartości tonów i walorów barw zupełnie podobny do naszego obrazu optycznego.

Do tego celu możemy się posłużyć którymkolwiek ze sposobów sporządzania pozytywu, przyczem jednak należy zauważyć, że zadanie ułatwia w bardzo znacznym stopniu papier, na którym podczas naświetlania powstaje obraz wyraźnie dla oka widoczny, a więc n. p. najzwyczajszy srebrowy wykopjowujący („dzienny”). Na papierach srebrowych do wołania oraz we wszystkich sposobach kopjowania, którymi sporządzamy obraz początkowy na tych papierach (ozobromia, bromoolej), dalej na papierach pigmentowych i olejnych, ocena stopnia naświetlenia odmiennego dla dwóch negatywów natrafia na poważne trudności, jakkolwiek można je pokonać, poświęcając dla każdego negatywu kilka prób poprzedzających sporządzenie obrazu ostatecznego. Idzie jedynie o jak najdokładniejsze skongruowanie w przeźroczy obydwóch negatywów i zaopatrzenie ich w znaczki kontrolne, by uniknąć nieznacznego chociażby przesunięcia konturów. Kto się zajmuje sposobem gumowym i przetłokiem olejnym lub bromoolejnym, zmuszony bywa do stałego stosowania tego zabiegu.

Znacznie ułatwi kopjowanie właściwy charakter obydwóch negatywów, z których przeznaczony na światła (za krótki) powinien się odznaczać miękkością i słabą krytością, zaś przeznaczony na cienie (za długi) znaczną siłą i kontrastem. Tak samo ułatwieniem będzie zastosowanie do sporządzenia pozytywu sposobu gumowego lub przetłoku olejnego (nie bromoolejnego! patrz wyżej), nadających się tu wogóle najlepiej wskutek właściwości samych technik, tworzących obraz z kilku pokładów barwicznych, o czym już poprzednio była mowa.

Łatwo zrozumieć, że obrazy fotograficzne większej części motywów, w ten sposób uzyskane, odznaczają się niezwykłą plastyką i siłą, sprawiając żywością światła i cieni, a przede wszystkim harmonią tonów i walorów barw wrażenie, jakiego zgoła nie przywykliśmy doznawać wobec przeważnej liczby twórców sztuki fotograficznej.

Szłoby jedynie o praktyczny sposób sporządzania dwóch zdjęć w możliwie jak najkrótszym czasie po sobie, ewentualnie nawet równocześnie. Technicznie nie powinno to natrafić na trudności nie do pokonania, jeżeli zważymy, że istnieją oddawna urządzenia do jak najszybszego, kolejno po sobie, sporządzania trzech zdjęć, koniecznych we fotografii trójbarwnej, ¹⁾ a nawet aparat, pozwalający przy pomocy zwierciadeł na równoczesne wyświetlanie trzech zdjęć za trzema filtrami. ²⁾ Oczywiście znalazłyby się jeszcze i wówczas motywy niemożliwe do traktowania dwoma zdjęciami, jak niektóre obrazki rodzajowe i ruchomy sztafaż w krajobrazach, ale ostatecznie każda sztuka zmuszona jest do ograniczeń — i to nie tylko środkami technicznymi — tak, że ofiary ponosi się i ponosić się musi, aby w tym właśnie ograniczeniu tworzyć arcydzieła. ³⁾

¹⁾ Aparat Miethego-Bermpohla (W. Bermpohl, Berlin).

²⁾ Książka Miethego. „Dreifarbenphotographie nach der Natur” (W. Knapp, Halle a. S. 1908).

³⁾ Literatura: O. Fielitz: „Doppelschichtige Negativverfahren für Auskopier- und Entwicklungspapiere” Photographische Rundschau 1924 z. 3.

H. Kühn: „Technik der Lichtbildnerei” [W. Knapp, Halle a. S. 1921],

Dr. W. Warstat: „Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage” [W. Knapp, Halle a. S. 1909].