

Opis bibliograficzny: *Kamera minjaturowa, jej wpływ i znaczenie w rozwoju współczesnej fotografii*, „Fotograf Polski”, 1933, nr 11-12, s. 193-196

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: nowa fotografia, fotografia amatorska, kamera ręczna, Leica

Tekst:

Kamera minjaturowa, to coś więcej, niż słowo i handlowy typ aparatu fotograficznego. Kamera minjaturowa stała się o wiele bardziej ogólnym pojęciem, zrodzonym na określenie specjalnego, dawniej zupełnie nieznanego typu pracy fotograficznej. W technice fotograficznej oznacza ona nowość, graniczącą ze zrewolucjonizowaniem niedawnych, a tak – zdawało się – pewnych poglądów, urosła więc w ciągu kilku lat do znaczenia poważnego i nawet skróć nowoczesnego problemu fotograficznego. Kamera minjaturowa jest niewątpliwie tym narzędziem, które stoi na granicy fotografii wczorajszej i dzisiejszej i ona najwyraźniej tę granicę określa.

Całe spory toczą się dziś w kołach fotograficznych całego świata na temat wad i zalet systemu, zapoczątkowanego przez pomysł użycia filmu kinowego, jako materiału negatywowego do celów czysto fotograficznych. Kamera minjaturowa ma zaciętych wrogów i fanatycznych zwolenników. Przyjaciół nowego systemu sławią jej zalety, wrogowie nazywają ją złośliwie „karabinem maszynowym”, co ma oznaczać, że aparat taki służy do bezmyślnej „strzelaniny” fotograficznej – do robienia jaknajwiększej ilości zdjęć, bez przykładania wagi do ich estetycznej wartości. Rzecz cała rozgrywa się na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia, w ciągu którego nowy problem zyskuje na nasileniu i dziś bynajmniej nie wygląda na to, aby miał skłonność do wyczerpania. Powstaje specjalna literatura przedmiotu, specjalne podręczniki i czasopisma, specjalne kluby fotoamatorów, którzy w pracy artystycznej nie uznają innych narzędzi, prócz maleńkiej kamery filmowej.

Jednym słowem istna rewolucja, jakiej dawno fotografia nie widziała. Omawiany problem jest równoznaczny ze zmianą metod pracy i myślenia fotograficznego, sięga więc głęboko w psychikę mas fotografujących i drażnić musi nawet starych artystów-fotografów. Jakto – pytają oni – więc ten „karabin maszynowy” ma być lepszy od dawnej wielkiej kamery z matówką? I ma dawać równowartościowe, albo lesze obrazy? Ponieważ jednak obrazy tworzy człowiek, a kamera jest tylko narzędziem, więc uprzedzony stary fotograf chwyta od niechcenia za pomiataną przez siebie kamerę miniaturową i najczęściej nie wie, że połyka bakcyła nowego systemu pracy, któremu się nie oprze. Są bowiem rzeczy, które trzeba poznać, aby w nich zasmakować. Zaś poznać, to w danym wypadku znaczy zachwycić się celowością konstrukcji i precyzją wykonania w odniesieniu do wymagań całego systemu, dla którego sam aparat jest tylko punktem wyjścia.

Ojczyzną współczesnej kamery miniaturowej są Niemcy. Pierwszym aparatem tego typu była „Leica”, która w konstrukcji swojej niosła głównie wytyczne nowego systemu: zerwanie z matówką zostało podniesione po raz pierwszy do godności logicznie uzasadnionej metody i po raz pierwszy użyto filmu kinowego, jako materiału negatywowego w fotografii. Ostatni moment jest szczególnie ważny, ponieważ stąd wywodzą się wszystkie inne formaty zdjęć w fotografii miniaturowej. Rynek zavalony jest dziś kamerami miniaturowymi najróżniejszych formatów i typów, ale nie mają one już tego *pozahandlowego* znaczenia, co „Leica”, która, jako pierwsza, okazała się myślą twórczą ogólnem znaczeniu i stała się fundamentem pod dalszą rozbudowę. Jednak aparat, to była dopiero połowa drogi. Druga połowa należała do przyszłości i dziś już wiemy, że kamera miniaturowa zwyciężyła jako myśl i jako nowa metoda pracy.

W historii rozwoju przemysłu fotograficznego jest kamera miniaturowa czemś niezwykłym. I dawniej bywały w budowie aparatów ciekawe pomysły i konstrukcje. Jedne z nich przyjmowały się szybko, inne upadały, aby się po kilku latach odrodzić w lepszej formie. Ale nie było może wypadku, aby nowy, ściśle określony typ kamery miał widoczny i bezpośredni wpływ na pracę innych gałęzi produkcji fotograficzno-przemysłowej. Gdyby kamera miniaturowa się przyjęła i znalazła rozpowszechnienie, nie byłoby w tem jeszcze nic specjalnie ciekawego. Ale ten samotny początkowo i dla większości fotografów obcy aparat, niesie w sobie ziarna idei tak żywotnej, że w ciągu niewielu lat prawie cały wielki przemysł, produkujący filmy, musi się mu podporządkować! Zaś pośredni wpływ kamery miniaturowej na produkcję wielkiego przemysłu i jej jakość jest znacznie większy, niżby się mogło zdawać i trudny byłby do obliczenia.

Duchowym „dziadkiem” współczesnego aparatu miniaturowego jest George Eastman, wybitny amerykański wynalazca na polu fotografii, którego tragiczna, samobójcza śmierć wstrząsnęła przed paru laty opinią fotograficzną całego świata. Był on pierwszym, który wpadł na pomysł zastąpienia w fotografii ciężkich płyt szklanych lekką wstęgą celuloidową i myśl tę zrealizował, dając początek znanej firmie amerykańskiej „Kodak”. Ale George Eastman, zastępując szkło filmem, zachował tradycyjne rozmiary dawnych klisz i nie posunął się poniżej formatu $4 \times 6\frac{1}{2}$ cm, który to format nie wymagał bezwzględnie powiększenia, a dziś już przestał być miniaturowym. O użyciu do zwykłej fotografii filmu kinowego nikomu się wtedy nie śniło, a w tym właśnie tkwiła śmiałość pomysłu twórców kamery miniaturowej. Wprowadzono nowy format zdjęcia, mierzony już nie w centymetrach, lecz w milimetrach. Negatyw się skurczył do granic minimalnych, zato pozytyw uległ ogromnemu powiększeniu. Stary pomysł Eastmana, zapłodniony nową ideą, doznał znacznego pogłębienia i uzupełnienia, tak dalece, że już dziś można to uważać za nowy, ważny etap w rozwoju fotografii.

Wpływ kamery miniaturowej rozprzestrzenił się szybko na różne dziedziny dotychczasowego życia fotograficznego, nie pozostał więc obojętny dla ideologii sztuki. Zwolennicy i przeciwnicy nowego systemu toczą spory już nie tylko o pewne problemy techniczne, ale o ideowe podstawy sztuki fotograficznej w ogólności. Jednym się zdaje, że pięknej sztuce światłocienia grozi zalew maszynowej, bezdusznej tandety estetycznej, drudzy skłonni są przypuszczać, że, jeśli takie niebezpieczeństwo istnieje, to winni są ludzie, a nie doskonale aparaty i narzędzia pracy. Ten sąd wydaje nam się najbardziej logiczny. Człowiek powinien kierować maszyną, a nie maszyna człowiekiem. Dlatego też, im doskonalsza jest maszyna, tem bardziej powinniśmy się cieszyć. Maszyna w służbie myśli ludzkiej jest czynnikiem dodatnim i społecznie konstrukcyjnym, ale, jeżeli komuś brak myśli, to jest wina jego, a nie maszyny. Tak było ze starymi aparatami, tak jest i z kamerą miniaturową

Fotografia miniaturowa miała doniosły wpływ na udoskonalenie filmowego materiału negatywowego. Ona wprowadziła do praktyki amatorskiej problem drobnego ziarna emulsji. Ponieważ przeciwnicy kamery miniaturowej twierdzili, że nie można nią uzyskać prac najbardziej wartościowych i że wogóle film jakościowo nie dorównuje kliszom szklanym, więc zdawało się niekiedy, że argumentacja jest słuszna. Istotnie walka z grubością emulsji była pierwotnie bardzo trudna. Ale mimo to popularność nowej metody rosła i nie pozwalała fabrykantom na bezczynność. Dziś mamy znakomite filmy barwoczułe i bezodblaskowe, zaś

otrzymane na maleńkich negatywach ziarno emulsji jest tak drobne, że praktycznie nie wchodzi w rachubę i pozwala na powiększenia w największej skali.

Duszą fotografii miniaturowej, jako systemu pracy, jest powiększenie. Maleńki negatyw filmowy nic nie znaczy bez powiększenia, była więc kamera miniaturowa tem narzędziem, które bezpośrednio zmuszało fotografa do posługiwania się techniką powiększeń. Stąd ogromny rozwój tej techniki i różnorakie udoskonalenia w budowie tanich aparatów do powiększeń. Powiększenie stało się codzienną, miłą, inteligentną pracą współczesnego fotoamatora. W następstwie udoskonaliała się i pogłębiła fabrykacja papierów do powiększeń. Odżyła pogardzona dawniej technika artystycznego bromu, pod znakiem której żyje dziś i rozwija się fotografia artystyczna.

Jak z tego wynika, problem kamery miniaturowej stanowi we współczesnej fotografii logiczny łańcuch doniosłych zdarzeń natury technicznej. Ważność tych zdarzeń polega na tem, że korzysta z nich cała fotografia, bez względu na to, jakim się kto posługuje aparatem i jakiej hołduje metodzie pracy. Jeżeli zdołano połączyć w filmie najwyższą czułość z największą drobnoziarnistością, to niema powodu, aby klisze szklane miały być gorsze. I tak się dzieje, że niejeden zawzięty wróg kamery miniaturowej korzysta okólną drogą z tych zdobyczy, które jej zawdzięcza.

Wobec tych udoskonaleń musiała kamera miniaturowa stać się jednym z najlepszych narzędzi współczesnego artysty-fotografa. Narzędzie to konstrukcją swoją i wynikającą stąd metodą pracy najlepiej odpowiada duchowi czasu. W ustawicznym pędzie współczesnego życia, w gorączce pośpiechu niema miejsca na powolność pracy. Żyjemy w każdej dziedzinie pod znakiem uproszczenia pracy i ekonomji wysiłku. Nie znaczy to, żebyśmy mieli rezygnować z wysokiego napięcia myśli i czynu. Jeżeli jednak spostrzeżemy nagle drogę prostszą i szybszą, wiodącą do tego samego celu, wступujemy na nią nie z lenistwa, lecz po prostu z nakazu zdrowego rozsądku. Jeśliby ktoś twierdził, że niema powodu tak się spieszyć, to mu powiemy, że jeszcze mniej jest powodów, aby na trudnych wycieczkach górskich dźwigać w plecaku starą ciężką kamerę z kliszami i statywem. I nietylko wycieczkach górskich, ale w narciarstwie, w sporcie, w podróży, na ulicach wielkich miast ciężka kamera statywowa jest – jako narzędzie pracy artystycznej – przeżytkiem.

Kamera miniaturowa wniosła ważne zmiany w dotychczasowej metodzie fotograficznego komponowania obrazu. Dotychczas obowiązywała i za najpoważniejszą uchodziła kompozycja, wykonana przed zdjęciem na matówce. Ten sposób pracy jest świetną

szkołą, jest w odpowiednich warunkach wielką przyjemnością i nie stracił bynajmniej na aktualności. Ale odrzucanie matówki stanowi poważny wyłom w tradycji. Istniały wprawdzie już dawniej liczne typy aparatów filmowych bez matówki, ale tam uważano to za „zło konieczne”. Dopiero w kamerze miniaturowej brak matówki stał się częścią systemu i jedną z jego cech.

Fotografowanie bez matówki i zdjęcia z wolnej ręki traktowano przed wojną jak pracę niepoważną i może nawet niegodną szanującego się artysty. Kamera miniaturowa nadała ostatecznie prawo obywatelstwa kompozycji bezmatówkowej i znalazło się na to bardzo logiczne uzasadnienie: Otóż artysta-fotograf ma również prawo mieć wyobraźnię artystyczną i jeśli ją ma odpowiednio wykształconą, to potrafi komponować abstrakcyjnie, nie widząc matówki, lecz mając przed sobą naturalny obraz przyrody. Komponowanie fotograficzne polega, jak wiadomo, nie tylko na określeniu wycinka natury, ale na przewartościowaniu barwnego obrazu natury na obraz czarno-biały. Praktyka wykazuje, że wycinek jest mniej ważny, niż to przewartościowanie, które decyduje o przyszłych malarskich walorach pracy. Do komponowania fotograficznego w abstrakcie przykładano dotychczas niewielką wagę, gdyż przeszkodą była matówka, która dawała także złudzenie, jakoby określenie wycinka natury było równoznaczne z przewartościowaniem motywu na obraz czarno-biały. Nowa metoda pracy pozwala lepiej, niż kiedykolwiek, dojść do głosu wyobraźni artystyczno-fotograficznej.

Artyzm fotograficzny, jako przejaw indywidualnej dążności do wytworzenia stylu, nie zależy od narzędzi pracy, lecz wyłącznie od człowieka. Podziwu godne są postępy techniczne współczesnej fotografii, ale dla stylu artystycznego są one obojętne. Każdy artysta musi w opornym materiale wykuwać swoje dzieło i ma prawo w tym celu wybierać takie narzędzia pracy, jakie uzna za stosowne. Nie powinien on jednak wmawiać innym, że tylko te narzędzia są wartościowe, których on używa. Na wystawach pokazuje się nie narzędzia, lecz obrazy. Obrazy powinny być tak dobre, aby na ich widok nikt nie myślał o narzędziach, artyści bowiem rywalizować mogą jedynie wartością swej pracy. Z punktu widzenia czystego artyzmu żaden aparat fotograficzny nie jest narzędziem bezwzględnie uniwersalnym. Nie jest nim też kamera miniaturowa. Ale wykładnikiem artystycznego władania techniką jest celowość w użyciu narzędzi. Celowość ta zamknięta jest w rodzaju optyki i w konstrukcji aparatu, więc mądry artysta bierze z narzędzia zawsze to, do czego ono jest stworzone. Im lepiej się wczuje w konstrukcję kamery miniaturowej, tem bardziej musi ją cenić, jako jedno z tych rzadkich dzieł techniki, w których zakłeta jest dalekosiężna myśl ludzka

Tak charakterystyczne dla fotografów spory o narzędzia pracy, o ich wartość, markę i cenę nie mają żadnego sensu. Każde narzędzie jest dobre, o ile prostą drogą prowadzi do osiągnięcia artystycznego celu, każde dobre narzędzie ma wartość, jeśli jest celowo i na czasie użyte. Z chwilą, gdy dzieło jest gotowe i zaczyna się jego działanie, narzędzia pracy są zupełnie obojętne. Oddziaływanie dzieła sztuki pochodzi bowiem nie od narzędzi, lecz zawsze i jedynie tylko od człowieka.