

Opis bibliograficzny: Stanisław Sheybal, *Faktura Fotograficzna*, „Fotograf Polski”, 1938, nr 2, s. 18-22

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, faktura, kompozycja, techniki szlachetne

Tekst:

Organizując obraz, artysta musi wziąć pod uwagę wiele różnorodnych czynników, składających się na prawidłową kompozycję dzieła. Niektóre z nich (np. problemy kolorystyczne) dotyczą tylko specjalnych działów plastyki, a inne działają obchodzą się bez nich znakomicie, albo zamieniają się na czynniki odmienne (n. p. przemianowanie koloru na walor). Znaczna jednak większość niezmiernie ważnych czynników organizacji obrazu, do których należą: prawidłowe rozwiązanie płaszczyzny, harmonizowanie, kontraktowanie i równoważenie linii, brył i walorów itp., wspólna jest wszystkim technikom plastycznym, a więc i fotografii. Problemy tego rodzaju bywają przez artystów fotografów — na równi z malarzami, bez znaczniejszych trudności realizowane, pomimo pewnego skrępowania właściwościami techniki fotograficznej.

Istnieje jednak czynnik ogromnej wagi, oddający malarzom i grafikom znaczne usługi, nie dostępny wszakże fotografom, przez co uboższe są ich środki działania. Czynnikiem tym jest faktura i wszelkie związane z nią problemy. Pod nazwą „faktura” rozumiem sposób posługiwania się materia i narzędziem, pozostawiający ślad ręki artysty. Charakter uderzenia **pendzla**, prowadzenie ołówka, rylca czy noża (**w** grafice), ilość i sposób położenia farby, zatarcie rysunku względnie jego wyraziste wydobywanie, oto problemy faktury pozwalające artyście na świadome komponowanie powierzchni obrazu, zróżnicowanie planów, wydobywanie charakteru materii umieszczonych na obrazie przedmiotów itp. W fakturze obrazu przebiega się temperament jego twórcy, i ona też, w znacznej mierze, decyduje o wyglądzie a nawet o wartości artystycznej jego dzieła. To też zdaje się, że główną przyczyną dla której malarze i krytycy (ci inteligentni i posiadający pewną wiedzę) tak trudno godzą się na zaliczenie

fotografiki w poczet pełnowartościowych sztuk plastycznych, jest właśnie brak w fotografii wartości fakturowych, przez co indywidualność twórcy z trudnością przebija się przez formę jego dzieła. Ujawnienie osobowości autora, bez widocznych śladów jego ręki, nie może być ani całkowite, ani dość jasne. Brak ten z trudem tylko bywa równoważony wyrazem osobistego stosunku do tematu, osiąganym przez wybitnych fotografików, innymi, dostępnymi im środkami.

Propagatorzy t. zw. technik szlachetnych, ten właśnie defekt fotografii mając na oku, starają się mu zapobiec przez interwencję pendzla, skrobaczki i gumki, przyznać trzeba, że często z dobrym rezultatem. Ogromna jednak większość fotografików pracuje na bromie, rozpluwając się, z wyjątkiem bardzo silnych indywidualności, w szarym tłumie często uczciwych i poprawnych, ale zawsze prawie bezosobowych twórców. Rezultatem tego jest nuda płynąca najczęściej ze ścian wystaw i kart ilustrowanych czasopism fotograficznych, gdzie autorów rozpoznaje się często po umiłowanych przez nich tematach, niezmiernie rzadko po formie obrazów, „zglaiszaltowanej” właściwościami narzędzi i materiałów fotograficznych. Praktykowane, zbyt często, poszukiwanie coraz to dziwniejszych, byle nowych tematów, nie zastąpi poszukiwań nowej, doskonalszej, a przede wszystkim własnej formy. Nie z przedmiotem fotografowanym, ale z artystą widz pragnie obcować i jego wzruszenia przeżywać. A tymczasem, jakżeż często cała rzekoma wartość estetyczna fotografii leży w przedstawionej na niej pięknej przyrodzie, czy budowli albo w miłej buzi fotografowanej dziewczyny, z którą jednak zapewne miłsze by było bezpośrednie obcowanie. Udział „fotografika” ogranicza się, w takich wypadkach, do czynności udostępniającej nam pojęcie o przedmiocie — najczęściej mocno sfalszowane, bez narzucania własnego pośrednictwa. Spełnia on zatem rolę reportera, ale nie artysty.

Dla uniknięcia wszelkich nieporozumień, należy wyraźnie podkreślić, że nie jest celem niniejszego artykułu dowodzić, jakoby przyczyną wszystkich niepowodzeń fotografii były trudności wyzyskania środków fakturowych, a tym bardziej, jakoby trudności te dyskwalifikowały w ogóle fotografię, jako narzędzie sztuki. Liczne dzieła wybitnych artystów fotografików przekonują bowiem niezbicie, że, dla prawdziwego talentu, środki pozostające fotografii do dyspozycji wystarczają dla tworzenia dzieł, o wybitnej wartości artystycznej i wyraźnych cechach indywidualnych. Stwierdzić jednak należy, że ten właśnie defekt fotografii jest jej największym niedomaganiem, i właściwie, jedyną przeszkodą, do uczynienia fotografii pełnowartościowym środkiem wypowiedzania się artystycznego. Każda więc zdobycz techniczna, pozwalająca choć w części to niedomaganie złagodzić, posiada wielkie znaczenie i winna być wyzyskana.

* * *

Faktura, w znaczeniu posługiwania się narzędziem, prowadzonym ręką artysty, w fotografii (z wyjątkiem technik szlachetnych) nie istnieje. Jednak, dopatrzeć się można, w fotografii, niektórych jej odpowiedników. N. p. charakter powierzchni ręcznie wykonanego obrazu, znajduje, do pewnego stopnia odpowiednik w strukturze papieru fotograficznego. To też dobór papieru, o właściwej powierzchni, odgrywa pewną rolę w ostatecznym wyglądzie obrazu fotograficznego, i jakkolwiek jego struktura nie jest wynikiem czynności ręki artysty i nie może wyrazić jego temperamentu, dobór jednak właściwej do zamierzonego celu, powierzchni papieru, tak samo, jak odpowiedniego nachylenia jego gradacji, jest również jednym z czynników, z których składa się twórczość artysty fotografa.

Ważniejszym, dla fotografii, zagadnieniem fakturowym jest stopień przepracowania poszczególnych części obrazu. *Wydobycie wyrazistego rysunku i większej ilości szczegółów w niektórych partiach a zatarcie i redukcja ich w partiach innych, odgrywa ogromną rolę w kompozycji obrazu malarzkiego i znajduje wyraźny odpowiednik w fotografice, w której zawsze różne partie rozmaicie są przepracowane.* Jest to właściwie, jedyne zagadnienie fakturowe, wyraźnie w fotografii występujące, to też w dalszej części artykułu, nazywane ono będzie „fakturą fotograficzną”. Niestety! podczas gdy malarz może czynnikiem tym operować z pełną swobodą i świadomością celu, fotograf bywa — pod tym względem — prawie całkowicie uzależniony od mechanizmu narzędzi jego pracy.

* * *

Każdy z fotografujących **napewno** zauważył, że, pod względem rozłożenia po powierzchni wyrazistości i bogactwa szczegółów, normalna fotografia bardzo różna jest od rzeczywistości, niezgodna z obrazem widzianym przez oko, i — co gorsze, w przeciwieństwie do dobrze namalowanego obrazu, konstrukcyjnie i kompozycyjnie zupełnie nielogiczna. Proces bowiem powstawania obrazu, na negatywie, posiada swój własny mechanizm, bardzo różny od mechanizmu powstawania wyobrażenia plastycznego, tworzącego się w psychice człowieka, za pośrednictwem oka. Pomijając procesy chemiczne, zachodzące w negatywie, już same różnice w sposobie „oglądania” obrazu przez oko i przez obiektyw, decydować muszą o różnych wynikach.

Wyobrażenie plastyczne przedmiotu, (t. zw. model wyobrażeniowy) jest sumą wielu wrażeń otrzymywanych za pośrednictwem oka, z dodaniem jeszcze wiedzy o przedmiocie.

Obiektyw natomiast chwytą tylko jedno wrażenie optyczne i przedstawia go nam jako rzekomo doskonały obraz rzeczywistości. Stąd wynikają duże rozbieżności w sposobie przedstawiania natury przez malarza a fotografa, n. p. w ujęciu zjawisk perspektywicznych.

Sumą wrażeń jest także obraz rozmieszczenia bogactwa i wyrazistości szczegółów, na widzianym przez oko przedmiocie. Żywe oko ogląda naturę, ślizgając się po różnych jej częściach i dostosowując swój mechanizm do charakteru i umieszczenia, w przestrzeni tych części. Zmienia ono ogniskową źrenicy, zależnie od odległości oglądanego przedmiotu, względnie jej średnicę (diafragmę), zależnie od natężenia światła, w miejscu, które — w danej chwili — obserwuje. Obiektyw natomiast patrzy okiem martwym, zwróconym na punkt centralny fotografowanego wycinka natury, z nieruchomo ustawionym mechanizmem ostrości i siły światła. Stąd też wynikają bardzo różne rezultaty widzenia poszczególnych partyj obrazu, przez oko i obiektyw, wyrażające się — właśnie — w interesującej nas fakturze fotograficznej. Na charakter faktury, wynikającej ze stałości ogniskowej obiektywu, możemy dość swobodnie wpływać uprzednim nastawieniem ostrości i diafragmy; martwocie — natomiast raz ustawionej diafragmie, oraz nieruchomości kierunku „patrzenia” obiektywu, przeciwdziałać nie możemy.

II.

Przykre upośledzenie obiektywu, w stosunku do żywego oka, wynikające z jego martwoty, nieruchomość (w czasie naświetlania negatywu) kierunku „patrzenia” i diafragmy, staramy się pomniejszyć, wypośrodkowując czas naświetlania, przez dostosowanie go do walorów, najobficiej w fotografowanym wycinku natury występujących, najczęściej zatem, do walorów średnich. W ten sposób, wykorzystując jeszcze stojące nam do dyspozycji sposoby chemiczne, otrzymujemy, normalnie — pod względem faktury fotograficznej — „poprawny”, możliwie harmonijny negatyw, z którego odbitka, jakżeż, różną jednak będzie od wrażenia otrzymanego, przez człowieka, za pośrednictwem oka. Tylko bowiem — przy zdjęciach wycinka natury o bardzo nieznacznych różnicach walorowych, może być mowa o jako tako harmonijnej fakturze fotograficznej obrazu, w znaczeniu zgodnego z widzeniem natury i logicznego kompozycyjnie wypracowania i rozłożenia szczegółów na jego powierzchni.

I w tym jednak wypadku przewaga wyrazistości i ilości szczegółów w walorach średnich, na niekorzyść walorów krańcowych, ciemnych i jasnych, będzie znaczna. W miarę, jak, różnice walorowe w naturze wzrastają, błąd ten zwiększa się nieproporcjonalnie, tak, że przy zdjęciach o znacznych różnicach walorowych, otrzymujemy obrazy, o plamach zupełnie

pozbawionych szczegółów: czarnych w cieniach i białych w światłach. A przecież oko, ślizgające się — w naturze — po tych miejscach, zwężając albo rozszerzając źrenicę i w ten sposób regulując napływ światła na siatkówkę, widziało wszystkie miejsca, bogate w szczegóły i tworzące w naszej świadomości obraz fakturowo harmonijny.

Z błędem tym bardziej wytrawny fotograf walczy doborem odpowiedniego materiału, oraz stojącymi mu do dyspozycji środkami chemicznymi, czasem mechanicznymi, j. np. pokrywaniem zbyt przezroczystych części negatywu farbą, zazwyczaj z częściowym tylko rezultatem. Przeciętny jednak amator przyjmuje błąd ten jako nieuniknioną konieczność, unikając, o ile możliwości, zdjęć przedmiotów bardziej walorowe kontrastowych, a niektóre zdjęcia, jak np. nocne, uważa w ogóle za niemożliwe. Wskutek tego, z błędem tym tak jesteśmy oswojeni, że często nawet go nie spostrzegamy.

* * *

Mówi się często o fotografii, że jest ona nadmiernie „gadatliwa” i czyni się jej — z powodu tej właściwości, zarzuty. Właściwość tą stara się redukować rozmaitymi środkami uspokajającymi zbyt „rozgadane” płaszczyzny, najczęściej przez zmiękczenia, a raczej rozmazanie *całej* fotografii. Służą do tego, obiektywy miękorysujące, siatki dyfrakcyjne, kopiowanie przez bibułę i inne środki t. zw. syntetyczne, gdyż zadaniem ich jest syntetyzowanie zbyt rozczłonkowanych płaszczyzn, przez łączenie ich w płaszczyzny bardziej jednolite. Niecelowość tego zabiegu leży w tym, że rozmazana zostaje *cała* fotografia, a nie tylko te partie, które są — nieproporcjonalnie, do partyj innych, spokojniejszych, rozgadane. W walorach środkowych, nazbyt gadatliwe płaszczyzny zostały rzeczywiście uspokojone; ale, równocześnie, zamilkły — i to najczęściej zupełnie — inne, ledwie nieśmiało szepczące płaszczyzny cieni i światła. *Całość* została przesunięta w kierunku uproszczenia, *stosunki* jednak pomiędzy stopniem rozbicia na szczegóły płaszczyzn ciemnych, średnich i jasnych, pozostały te same. A właśnie te stosunki decydują o harmonii obrazu. Obraz jest wtedy zharmonizowany, gdy, pomimo *wielości*, stanowi *jedność*. A więc i *jedność* charakteru płaszczyzn. Przykrość sprawia widok rozgadanej płaszczyzny, obok płaszczyzn spokojnych, tak, jak dokuczliwy jest towarzysz zbyt hałaśliwy, w gronie osób milczących. W wypadku jednak, gdy całe grono żywo plotkuje, towarzystwo staje się zgrane, nie ma zgrzytów ani dysonansów.

Nie nadmierna gadatliwość zatem fotografii jest przykra. Przykry jest dysonans, wnoszony do obrazu przez płaszczyznę rozgadaną, w sąsiedztwo płaszczyzn milczących.

Przyjrzyjmy się, koledzy fotograficy, naszym najlepszym nawet wyczynom, obrazom, z których jesteśmy dumni, i które na odwrocie upstrzone są obficie naklejkami wystaw z całego świata. Czy zasada harmonii charakteru płaszczyzn, doniosłego znaczenia czynnik formalnej wartości dzieła sztuki, jest w nich zawsze zachowana? A jeżeli nie, czy słuszne są nasze utyskiwania na nieuprzejmych malarzy, tak wrażliwych na formę obrazu, że usiłują wyznaczyć fotografice miejsce, wśród sztuk plastycznych, odpowiadające — mniej więcej — stanowisku cytry, czy mandoliny w muzyce?

Usprawiedliwiać się usiłujemy, że „robi się, co się da”, ale, że jest to właściwością fotografii, która przecież w ogóle rządzi się innymi zasadami, ma swoje własne prawa, a więc i prawa estetyczne, a wreszcie, że „nie ma na to rady”.

Nieprawda! Zasadnicze prawa estetyki i kompozycji obrazu są jedne i niewzruszone, wspólne dla *wszystkich* dziedzin sztuk plastycznych. Nie róbmy min wielkich odkrywców i szermierzy nowej sztuki. Fotografia jest tylko *nowym środkiem* do tworzenia *starej, jak ludzkość, sztuki*. Nie wstydzmy się więc korzystać — dla fotografiki — z doświadczeń jej starszych siostrzyc, malarstwa i grafiki, rzeźby a nawet architektury, bo tylko na doświadczeniu opiera się postęp.

Czy rzeczywiście nie ma rady na stworzenie harmonijnej i logicznej faktury fotograficznej? Owszem, są rady i nawet liczne. Istnieją bardzo stare sposoby, pozwalające na swobodne operowanie tą fakturą, środki te jednak są niezmiernie rzadko stosowane. Zna je guma i przetłok, w postaci używania kilku, różnie naświetlonych matryc. Kto tego sposobu jednak używa? Mam właśnie przed oczyma efektowne gumy jednego z najwybitniejszych polskich fotografików. Może się mylę, ale mam wrażenie, że każda z nich jest odbijana z jednego negatywu. Jeżeli jest inaczej, w takim razie, użycie kilku negatywów było niewłaściwe, nie dały one bowiem rezultatów, dla których, powinny być przeznaczone. Nie wyrównały na obrazach faktury fotograficznej, przez co stracony został właściwy sens żmudnej pracy sporządzania odbitki gumowej. Bo czyż warto mozolić się z gumą **poto**, ażeby uzyskać efekt powiększenia bromowego, zwłaszcza, gdy druga możliwość gumy, wielobarwność, również nie została w sposób należyty, wyzyskana?

Tak. zwane pogardliwie „rękoczyny”, także oddać mogą dla uzyskania harmonijnej faktury fotograficznej cenne usługi. Interwencja pendzla, skrobaczki i gumki w gumie i bromoleju, zyskała sobie prawo obywatelstwa, tak samo, jak ołówka, kredki i tuszownika w technice wtórnikowej. Wymaga ona jednak znacznej umiejętności rysowania i łatwo może w rękach niewprawnego amatora dać efekty bardzo przykre.

Przypuszczam, że także izohelią można harmonizować fakturę, chociaż na podstawie oglądanych dzieł, techniką tą wykonanych, sądzić należy, że o wiele łatwiej syntetyzuje ona walory średnie, aniżeli analizuje krańcowe, zwłaszcza najciemniejsze. Poza tym, izohelią daje zupełnie specjalne, w znacznej mierze anaturalistyczne rezultaty o charakterze plakatowym.

Bardzo daleko, na drodze logiczniejszego operowania fakturą fotograficzną, posunął się Person, którego metoda, w ogólnych zarysach opublikowana była przed dwoma laty w „Fotografie Polskim”. Jednakże zalecane przez niego używanie negatywu pomocniczego dla światła, dać może tylko połowiczne rezultaty, ważne dla uzyskania fotografii bardziej naturalistycznej, za mało celowe, dla swobodnego organizowania dzieła sztuki.

Problemowi w artykule niniejszym poruszonemu, poświęciłem sporo czasu, próbując wszystkich wymienionych wyżej sposobów, kombinując je i eliminując mniej celowe, względnie zbyt trudne i kłopotliwe. W ten sposób uzyskałem doświadczenie, pozwalające mi z bardzo znaczną swobodą operować fakturą fotograficzną, przy posługiwaniu się wyłącznie techniką bromową.

Doświadczeniami moimi jeżeli Szanowna Redakcja nie przerazi się — moją gadatliwością, podzielę się z Czytelnikami w następnym artykule, zilustrowanym kilkoma reprodukcjami.