

Opis bibliograficzny: Zygmunt Obrąpalski, *Co wolno fotografice?*, „Świat Fotografii”, 1946, nr 2, s. 4-6

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, techniki szlachetne, technika kopiowania

Tekst:

Często się słyszy zdanie ludzi inteligentnych a nawet artystów, że fotografia porzuca właściwe sobie tory i wkracza w dziedzinę malarstwa lub grafiki.

Czyżby tak było istotnie? A jeżeli nawet tak, to gdzie się kończą te „jej właściwe” dziedziny a zaczyna nienaruszalna domena „wolnych” sztuk plastycznych?

Fotografika w stosunku do innych gałęzi sztuki, liczących za sobą tysiąclecia rozwoju i dziesiątki kierunków, jest bardzo młoda. Malarstwo i grafika w ciągu swojej historii, ciągle się zmieniały i zmieniają, poszukując nowych kierunków i tworząc coraz to nowe okresy. Grafika nie stanęła na drzeworycie, lecz w miarę rozwoju chemii przyswaja sobie coraz to nowe techniki i wcale jej to na złe nie wyszło.

Dlaczego więc fotografię oddzielono chińskim murem od reszty i narzuca się jej bliżej nieokreślone przepisy „fotograficzności”, których przekroczenie ma rzekomo przekreślać jej wytwory, jako dzieła sztuki?

Dlaczego pojęcia fotografii ma się wiązać z czarno-białym obrazem bromowym, pozbawionym poza tak zwanym odplamieniem, wszelkiego retuszu przetwarzającego walory, nie mówiąc już o zmianach treściowych?

Dążenie do niewolniczego, dokładnego oddania rzeczywistości, właściwe jest, podobnie jak rysunkowi, fotografii technicznej, naukowej i całemu szeregowi jej licznych dziedzin, lecz nigdy nie może być narzucane fotografii artystycznej, gdyż założenie takie z góry wykluczałoby jej rozwój.

Zdjęcie zrobione w myśl przepisów „czysto fotograficznych”, właściwe dla pracy początkującego amatora, może również być dziełem bez zarzutu, jednakże będzie to wynikiem raczej sprzyjającego zbiegu okoliczności. Trudno sobie wyobrazić jednoczesne, kumulacje wszelkich warunków – to znaczy światła, układu motywu, przedmiotów pobocznych i przypadkowych w ten sposób by tworzyły gotowy, idealny obraz, który wystarczy tylko mechanicznie zreprodukować, zmieniając swobodnie punkt ujęcia i czas naświetlenia.

Jest zasadnicza różnica między obrazem widzianym przez źrenicę ludzką a tym, który rysuje obiektyw fotograficzny.

Obraz powstały na siatkówce oka ludzkiego, który moglibyśmy porównać do obrazu na matówce, jest tylko bodźcem drażniącym nerwy wzrokowe, właściwy zaś obraz powstaje dopiero w świadomości patrzącego i jest zależny od jego indywidualności i nastroju.

Patrzący analizuje niektóre szczegóły interesujące go w danej chwili, inne natomiast syntetyzuje nadając im charakter tła, jeszcze inne, podrzędne, zupełnie pomija.

Druty telefoniczne, przecinające czarnymi liniami zdjęcie i nie mające żadnego wytłumaczenia, mogą być przy oglądaniu wizualnym ze świadomości zupełnie wyeliminowane.

Martwa i bezkrytyczna soczewka i błona nigdy nie upodobnią się do świadome krytycznego umysłu ludzkiego i obraz przez nie narysowany pozostanie martwą kopią stanu faktycznego, pozbawioną śladów indywidualności i nastroju fotografującego.

Nie jest zadaniem fotografa-artysty oddanie drzewa z drobiazgowym rysunkiem siatki żyłek na każdym liściu, gdyż w ten sposób patrzy tylko botanik, do artysty zaś o wiele bardziej przemawiać będzie plama, charakteryzująca w kształcie i walorze to samo drzewo. Plama nie przypadkowa, lecz urobiona świadomie w celu wywołania zamierzonego nastroju.

Przypadkowy słup lub gałąź drzewa psującego harmonię, które tak łatwo i bezkarnie mogą być pominięte przez malarza, dla fotografa musiałyby być przyczyną, pociągającą za sobą odstąpienie od zamiaru wykonania zdjęcia.

Jednakże świadomy fotograf, nie związany zasadami wyimaginowanej przez pseudo specjalistów a bliżej nieokreślonej „fotograficzności”, nie będzie się zrażał i zdjęcia mimo wszystko dokona.

Dokona go, gdyż wie, że nie tylko słup lub gałąź będą wymagały jego interwencji przy dalszej obróbce negatywu i pozytywu.

W martwej kopii rzeczywistości nie będzie jeszcze tego co nazywamy duszą, nie będzie tych wszystkich czynników, które wywołują u patrzącego ten sam nastrój, jaki zamierzał wywołać fotografujący; dopiero świadomymi czynnościami późniejszymi, można i należy przekształcić dokument w obraz.

Nie należy odczuwać bojaźni przed słowem „przekształcić”, gdyż nie oznacza ono, że obraz można lub należy po prostu przemałować, nie licząc się z rzeczywistością i techniką właściwą fotografii.

Dla osiągnięcia zamierzonego celu wcale nie trzeba używać tu środków aż tak drastycznych.

Już w chwili zdjęcia przez użycie odpowiednich filtrów możemy zmieniać prawie w dowolnych granicach wzajemne przetłumaczenie barw na walory w skali czarno-białej. Używając wszelkich nasadek zmiękczających, osiągamy zmiękczenia i zamglenia, przypominające wrażenia odczuwane przy oglądaniu przy zmrużonych powiekach.

Znaną jest rzeczą, że oglądając jakiś motyw mrużymy oczy, przechylamy głowę, a wszystko to w celu wynalezienia najkorzystniejszych warunków dla osiągnięcia maksymalnego wrażenia.

Obraz fotograficzny musi być podany nie jako surogat, na podstawie którego patrzący może dowolnie wyszukiwać sobie punkty zaczepienia i wytwarzać własne przeżycia, lecz jako dzieło skończone, które bezapelacyjnie narzuca pewien z góry przez autora świadomie zamierzony efekt. Obraz nie czyniący zadość temu wymaganiu stanowi tylko wynik automatycznych czynności z zupełnym wyeliminowaniem świadomej indywidualności twórcy.

Proces przetwarzania nie kończy się z chwilą dokonania zdjęcia, lecz czasem dopiero w obróbce laboratoryjnej dochodzić może do swojego punktu kulminacyjnego.

Nie mówiąc o pospolitych sposobach, jak dobranie odpowiednich papierów pod względem twardości, powierzchni i zabarwienia, posiada jeszcze fotografik cały arsenał środków pomocniczych, którymi może przetwarzać swój obraz, dążąc konsekwentnie do założonego celu. Środki te – mimo że dają bardzo znaczną swobodę interpretacji obrazu – są czysto fotograficzne i tylko fotografii właściwe, rzadkie zaś ich stosowanie przez fotografów

należy przypisać raczej przyzwyczajeniu do szablonu i obawie przed trudnościami technicznymi i artystycznymi.

Obracanie się w technikach swobodnych wymaga nadzwyczajnego poczucia estetycznego i umiaru, gdyż łatwo można popaść w przesadę i korzystając z możliwości metody przekroczyć właściwe jej granice brutalną ingerencją. Wykroczenie takie będzie świadczyło o niedojrzałości estetycznej autora i lepiej uczyni on wyrzekając się aspiracji a powracając do mechanicznego oddawania rzeczywistości.

Sposoby swobodnego obrabiania pozytywu można podzielić właściwie na trzy dosyć różniące się grupy. Pierwsza – jak pigment olej, bromolej, przetłok, guma, ozobrom i podobne – w wyniku ostatecznym dają obraz, utworzony z barwników używanych w malarstwie i nakładanych na podłoże w stanie gotowym.

Grupę drugą stanowią sposoby, w których obraz ostateczny otrzymany jest na papierze bromowym w postaci strątu srebrowego, czynności zaś fotografa koncentrują się na przygotowaniu odpowiedniego negatywu; należą tu: person, izohelia i przede wszystkim tak zachwycająco opisany przez mistrza Jana Bułhaka wtórnik, oraz metoda pracy w grubym ziarnie, opracowywana i stosowana przez autora tego artykułu.

Grupę trzecią, pośrednią niejako, tworzą bromy najrozmaiciej barwione i tonowane. Wykluczyć tu należy bezwzględnie wszelkie twory ręcznie rozmalowane, jako rzeczywiście obce fotografii, a pozostawić jedynie zabarwienia uzyskiwane drogą kąpania pozytywów w odpowiednich kąpielach chemicznych, lub stosowanie specjalnych wywołaczy. Grupa ta może również być podzielona na dwa działy – w zależności od tego, czy obraz jest zabarwiony całkowicie jednobarwnie, czy też pewne kombinowane sposoby: cienie są innej barwy, zaś światła inne.

Tę drugą ewentualność opracowywał w Polsce inż. Stalony-Dobrzański i osiągnął bardzo piękne rezultaty; niestety, przedwczesna śmierć, przerwała dalsze badania. Jego siarkobromy, złotobromy i siarko-złotobromy dały fotografice możliwości uzyskiwania nowych efektów, otworzyły jeszcze jedną drogę swobodniejszego wypowiedzania się.

Kontrast w naturze między cieniem a plamą słoneczną jest tak duży, że przy przejściu na papier niemożliwością jest uzyskanie wrażenia ciepłego, czystego światła słonecznego, zaś częściowe wytonowanie światła na kolor ciepło-żółty przy jednoczesnym przeprowadzeniu

cieni w błękitno-czarny znacznie rozszerza skalę i ożywia obraz, nadając mu charakter i nastrój o wiele bardziej zbliżony do rzeczywistości.

Nie można tego wszystkiego potępiać, nazywając naśladowaniem malarstwa, gdyż nie będzie to naśladownictwem, lecz tylko pewnym podobieństwem, wynikającym z pokrewieństwa tych sztuk.

Śmiesznym na przykład byłoby twierdzenie „fotografa”, iż należy zniszczyć lub co najmniej nie uznawać, jako dzieł malarskich, obrazów Holbeina tylko dlatego, że przez swą nadzwyczajną dokładność i realizm, przypominają one do złudzenia zdjęcia barwne, i tak samo jest śmiesznym zdanie, że fotograf kroczy fałszywą drogą, jeżeli jego obrazy skutkiem pewnych sposobów technicznych upodabniają się nieco do prac graficznych.

Granicy ścisłej przeprowadzić tu nie można i nie potrzeba. Nie potępiam pracy w „czystym” czarno-białym bromie i nie stawiam go niżej od sposobów innych; jednakże uważam, że nie jest on jedynym godnym najwyższego uznania i jedynym na prawdę fotograficznym.

Mimo pełnej subtelności i szlachetności czystego bromu wszelkie inne techniki nie są wcale niższe, ani mniej fotograficzne; natomiast zastosowane świadomie i we właściwym wypadku dają fotografowi sposób rozwiązania problemów w innym sposobie niemożliwych.

Pozostawanie w ścisłych ramach rzekomej „fotograficzności” jest skazywaniem się na dobrowolną niewolę i zacofaniem, dążenie zaś do swobodnego wypowiedzania się wszelkimi stojącymi do dyspozycji fotografa środkami prowadzi do pełnej swobody i postępu, znamionującego nowe czasy.

Który kierunek zwycięży? – Czas to pokaże.