

Opis bibliograficzny: Jan Bulhak, *Motyw rysunkowy a motyw malarski w krajobrazie*, „Fotograf Polski”, 1926, nr 10, s. 185-188

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, kompozycja, krajobraz

Tekst:

KAŻDEMU zdjęciu, zamierzonemu przez fotografa pejzażystę, towarzyszyć musi nieodmiennie jakaś chęć bezinteresowna, jakieś tęskniące oczekiwanie, często niezupełnie uświadomione, ale stanowiące psychiczną pobudkę zdjęcia, czyli moment twórczy w najskromniejszym i najpierwotniejszym bodaj zakresie.

Gdybyśmy te podświadome pobudki uczuciowe spróbowali przetłumaczyć na potoczną polską mowę i sprecyzować je w określeniach, dotyczących fotografowanego obrazu, otrzymalibyśmy w przybliżeniu taką gradację niewypowiedzianych głośno powiedzeń:

stopień pierwszy: „ciekawe, zajmujące”.

stopień drugi: „ładne, malownicze”.

stopień trzeci: „nastrojowe, wyraziste”.

stopień czwarty: „moje własne”.

Pierwsze dwa stopnie określałyby emocje początkujących fotografów, mało świadomych i nie umiejących jeszcze umiejscowić ich i odnaleźć w skomponowanym motywie. Trzeci stopień byłby drogą, prowadzącą do wypowiedzenia się niewątpliwie już artystycznego. Ale tylko powiedzenie „moje! własne!” byłoby tym tryumfalnym wykrzykiem osobowości, całkowicie świadomej drogi i celu; byłoby spokojnem, a władczem stwierdzeniem mistycznego

pobratymstwa pomiędzy człowiekiem, a ziemią; byłoby dziękczynnem powitaniem uroczystej chwili harmonji, jednoczącej duszę ze światem.

A wówczas różnica pomiędzy pobudką emocjonalną stopnia trzeciego i czwartego byłaby taka, jaka dzieli szkic początkującego malarza od obrazu artysty dojrzałego: jeden chwyta i utrwała wszelkie tematy, godne obrazu, szukając w ich różnorodności tematowej i nastrojowej chwilowego współbrzmienia dla swej nieukształtowanej jeszcze duchowości; drugi zna gruntownie siebie i swoje cele i pewną dłoń wybiera i ukazuje tematy, które są jego duszy zwierciadłem.

Ale fotografowie skłonni są do mieszania ze sobą tych różnorodnych emocji i ich wyników, i często nie zdają sobie wcale sprawy, do jakich kategorii plastycznych należą traktowane przez nich tematy krajobrazowe, uważając poniekąd, że wszystko, co się pod obiektyw nawija, jest dla nich materiałem jednakim. Wynikają stąd liczne nieporozumienia i zawody. Naprzykład temat kolorystyczny, pełny rozmaitych barw, ale ubogi w światło- [s. 186:] cień, traktują przy zdjęciu i wywołaniu tak samo, jak temat wybitnie oświetleniowy, gdzie barwa gra rolę drugorzędną, a linja i bryła powołane są do stanowienia o wyniku. Nieumiejętne obchodzenie się z tematem świetlnym grozi tylko przesadą efektu w kierunku większej kontrastowości, ale przy temacie kolorystycznym płyta zgotować może niespodzianki bardzo niemiłe, od których ustrzedz się można tylko przy gruntownej znajomości aktywności barw i ortochromatyzmu płyty. No, i oczywiście – przy odróżnianiu motywu rysunkowego od motywu malarskiego.

Tak tedy dzielimy motywy krajobrazów fotograficznych na dwa rodzaje zasadnicze i biegunowo odmienne: na motywy rysunkowe czyli świetlne i na motywy malarskie, czyli kolorystyczne. Tylko dokładne zdawanie sobie sprawy z przynależności motywu do jednego z tych dwóch odrębnych światów, pozwoli fotografowi pracować pewnie i skutecznie. Rzecz naturalna, że podział ten należy pojmować raczej szematycznie, niż dosłownie, jako wyraźną jedynie przewagę elementów jednej lub drugiej kategorii, gdyż w każdym temacie rysunkowym znajdziemy coś z barwy i odwrotnie, napotkamy linje i bryły światłocieniowe w motywie malarskim.

Karjerę swoją artystyczną rozpoczyna zwykle fotograf od zmagania się ze światłem i nieraz

długie lata przebywa w trójwymiarowym świecie tematów rysunkowych, nie domyślając się istnienia dziedziny czysto malarskiej (częściej dwuwymiarowej) lub uważając tę ostatnią za niedostępną.

Motywy rysunkowe są istotnie różnorodniejsze i — co główna — łatwiejsze. Narzucają się one same w postaci otaczającego nas całego świata przedmiotów o trzech wymiarach, którym oświetlenie, nawet niezależnie od barwy, nadaje wyrazistszą bryłowość. Świat ten może być również dziedziną najgłębszych nastrojów, ale jest on przede wszystkim światem rzeczy, widzianych realistycznie, oświetleniowe, bryłowo i — rzekłbym — bezkolorowo. Elementy jego mogłyby być fotografowane nawet wtedy, gdyby nie posiadały różnorodnego ubarwienia, tylko jedną zasadniczą barwę w różnych tonacjach i nie te tonacje decydowałyby o różniczkowaniu składowych części obrazu, tylko ślizgające się po nich przypadkowo światło.

Barwę oddaje rzetelnie tylko oświetlenie przednie i wysokie (południowe letnie), ponieważ świecąc zgóry i wprost, nie modyfikuje barwy swymi refleksami, tylko ją rozjaśnia i prześwieśla. Natomiast światło boczne i niższe (ranne, wieczorne, jesienne) daje mnóstwo lśnień i pobłysków samoistnych, mnóstwo cieni wydłużonych i zgęszczonych, które neutralizują kolory, zmieniając je i wprost się im przeciwstawiając. Wskutek tego tworzy się i nasuwa oku nawet niewyszkolonemu mnóstwo punktów oparcia, które ułatwiają pochwycenie „czegośkolwiek” na płycie. Tymczasem motyw kolorystyczny, częściej płaszczyznowy, nie bryłowaty, nietylko się nie narzuca oku, lecz raczej kryje się i rozplywa w ogólnej barwności otoczenia. Stąd upodobanie — podświadome — początkujących do tematów rzeczowych, oświetlonych kontrastowo, czyli do motywów rysunkowych; upodobanie, graniczące z wyłącznością, wprost zapoznającą istnienie świata kolorów.

A ten ostatni nietylko nie jest dla fotografa niedostępnym, lecz otwiera mu w pejzażu nowe, a ponętne widnokregi. Kto wie, czy nie jest dziedzina kolorystyczna artystycznie wyższą od świetlnej, zawsze nieco zbyt głośno dopowiedzianej, jest bowiem nierównie trudniejszą w swojej subtelności i wymaga wytężonej pracy kompozycyjnej i znacznego wysiłku odkrywczego. Oko czujne malarsko widzi i — teoretycznie — podziwia wielobarwne płaszczyzny pól, nakryte kalejdoskopem niebieskiej scenerji obłoków. Ale praktycznie — ręka, sięgająca do kasety, wciąż opada ze zniechęceniem, gdy przychodzi do chwili, by nęcący przepych polnej odzieży,

kolorowe ciało krajobrazu wesprzeć i umocnić szkieletem kompozycyjnym — układem linii perspektywicznych, cieniowych podkreśleń i zróżniczkować, Kto tego jeszcze nie doświadczył, niech się spróbuje przekonać, jak łatwo jest zachwycać się kolorystyką pól i nieba, a jak trudno wykrzesać z nich coś, co byłoby motywem.

Ale za to — jaka sowita nagroda, jaka wdzięczna i głęboka radość, gdy наконец przyjdzie ta oczekiwana tak długo chwila! Gdy z niezmałą radością dziecka przesypuje się z ręki do ręki klejnoty barwistych płatów przyrody i układa z nich wzorzyste mozaiki, które są już prawdziwym malarstwem w całym znaczeniu wyrazu pomimo, iż ten przyszły obrazek fotograficzny będzie jednobarwny i — pozornie — pozbawiony kolorów.

Jeśli teraz spróbujemy sformułować ściślej te dwa odmienne rodzaje fotografowania, to powiemy, że motyw malarski zawiera przewagę płaszczyzn i plam kolorowych w ich własnej, rzeczywistej barwie, niezależnej od oświetlenia, czyli — krócej — wyobraża same barwy. Motyw zaś rysunkowy, ściśle fotograficzny (w rozumieniu potocznym), oddający grę światła na bryłowości przedmiotów — przedstawia kształty w światłocieniu. Motyw rysunkowy jest przeważnie trójwymiarowy, bryłowy, motyw malarski — dwuwymiarowy, płaszczyźniany. Uświadomienie tych charakterystycznych różnic może ułatwić poszukiwanie motywów malarskich, trudniejszych, ale i zaszczytniejszych dla ambicji pejzażysty.

Ileż, co prawda, rzadsze są dni, pomyślne dla krajobrazu kolorystycznego, niż dla motywów rysunkowych! Jakiśkolwiek temacik oświetleniowy znaleźć można każdego dnia, przy każdym oświetleniu słonecznym — tern lepszy oczywiście, im słońce będzie jaskrawsze i niższe (ranek i wieczór). Znajdzie się go nawet przy bezchmurnym niebie, jeśli w grę wchodzi obficie linie pionowe i masy wysokich drzew.

A ileż takich dni przeminie bezowocnie dla kolorysty, zanim przyjdzie to wielkie święto barw! Bywa to najczęściej przy niestałej pogodzie słonecznej, pomiędzy jednym a drugim deszczem, albo po skończonej serii deszczów, zanim niebo zdążyło się całkiem wypogodzić i powrócić do swej pustej błękitnej beztreściwości. Widnokrąg wtedy wydaje się stokrotnie poszerzonym i pogłębionym przez wszystkie dziwy chmur białych i płowych, szarych i sinoatramentowych, które wiatr przegania w ustawicznie zmiennych kształtach, skupieniach i

rozsypkach.

Na niezmierzonym widnokręgu wciąż się coś dzieje. Śnieżyste cumulusy błyskają radośnie uroczystym objawieniem, w niebotycznej jasności piętrzą się górną ponad pierzaste, płochliwe mory cirrusów i stratusów i tem groźniej na ich tle ciemnieją, dłużą się i przemykają poszarpane resztki nimbusów, przepasujące je tu i owdzie wstęgami i węzownicami. Gdzieindziej znowu żaglowa flotylla białych cumulusów zgęszcza się w sine wybrzuszenia deszczowych nimbusów, a pod tymi już wstaje, szerzy się wyrasta, zagarnia pół nieba granatowa ściana, brzeżona koronkami złotopłowych uzębień. Głębokim soczystym szafirem wgłębia się niebo w wyrwach chmur u zenitu, a poniżej zstępuje, spływa w harmonijny akord coraz jaśniejszych turkusów i seledynów, przesączonych niewymowną złocistością. Powietrze jest zwilgłe, czyste, przejrzyste kolorowe, każdy jego atom zdaje się wibrować barwami, nasiąkniętymi światłością. A słońce, pomimo chmur, snujących chyżo, świeci wciąż łaskawie i bogato i po krótkich zmierzchach coraz rozpromienia ziemię jasnymi uśmiechami nieskazitelnej piękności. Zgaśnie w którymś miejscu na niezmierzonej roztoczy krajobrazu, by tem radośniej wyblysnąć w innym. Tu pomaluje tęczowo pasiasty wełniak chłopskich sznurów gryki, owsa, lnu, koniczyzny, tam rozłóci czapiaste, przekrzywione zadzierżysto głowy żytnich mendli, co schodzą zboczem ładu ordynkowym szeregiem, gdzieś jeszcze zarumieni miedzianordzawami **połśniewaniami** falowanie dostajej pszenicy. To wreszcie przeraźliwą jasnością sądu [s. 188:] ostatecznego wybieli żółte żytniska, nad którymi już stoi zwartym wałem ciemnogramatowa chmura, taka posępna nadciągająca burzą, taka czarna od kotłujących w niej deszczowych odmętów — że na jej tle rozwiane czuby brzoź i wierzb, szarpane wichrem, świecą jakąś niesamowicie bladą zielenią.

I znowu przemknęła deszczowa chmura — zgonny wiatr-akwarelista znowu maluje błękitny białym gwaszem i sinawym tuszem w przeróżne smugi, plamy, meandry i fantazje o doskonałej harmonii kolorystycznej. Znowu z za obłoków strzelają złociście słoneczne olśnienia na rosistą okolicę, zbożną i żniwną, I znowu każdy wzgórek ścierniska, każdy zwał snopów, każda polna miedza łączy się z jakimś skrawkiem lazuru, z jakimś kłębowiskiem chmur w niezrównanie harmonijny akord kolorowych tonów — a w oddali, różowiejąc, odpływają samoświejące, krągłe, plastyczne spiętrzenia białych chmur, jak cudowna wizja śnieżnych górskich

wierzchołków na seledynowych obrzeżach widnokręgu...

Ale — przepraszam — miałem mówić tylko o motywach, Jeśli pozwoliłem sobie na zboczenie, z teoretycznego gościńca, to jedynie dlatego, że w takim właśnie otoczeniu, wśród takiej scenerji przychodziły mi niedawno na myśl pierwsze zarysy tej pogadanki. Niestety, łatwiej jest o setki zachwyconych wyrazów, niż o jeden dobry obrazek. Jednakże dołączam tu parę tych, jakie wówczas zrobiłem. Jeżeli nie zdołają dać wzoru obrazu kolorystycznego, to w każdym razie będą pożytecznym dowodem, jak trudno jest zdobyć się na to. Cel jednak pozostaje — i wart jest wysiłków.