

Opis bibliograficzny: Jan Bulhak, *Jakiego pisma nam potrzeba?*, „Fotograf Polski”, 1927, nr 8, s. 148-152

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, ilustracja, krytyka, czasopismo fotograficzne

Tekst:

II

DŁUGĄ i powolną drogą zmierzamy do odpowiedzi na tytułowe zapytanie. Jest to jak w bibliotece nieporządkowanej. Czytelnik potrzebuje tylko jednej określonej książki. Ale zanim ją odnajdzie, musi po drodze poruszyć, przestawić i otrzeć z kurzu setki innych książek, ponieważ żadna nie leży na swoim miejscu.

Zanim odpowiemy szczegółowiej na pytanie, jakiego pisma potrzebuje polska fotografia amatorska dla swego normalnego rozwoju, możemy już teraz zaryzykować twierdzenie, że skoro celem fotografii nie są recepty, tylko wizerunek lub obraz, to i treścią pisma powinny być dobre i liczne ilustracje i tekst bezpośrednio lub pośrednio z nimi związany. Ilustracje powinny stanowić część naczelną pisma, a nie tylko uboczny i kiepski dodatek. Tekst ma pouczać przede wszystkim o tem, co prowadzi do stworzenia obrazu pięknego lub wizerunku wiernego, a dopiero potem, w miarę wolnego miejsca, gawędzić o przeróżnych silva rerum, które można znaleźć w każdym podręczniku lub w kieszonkowej recepturze przeróżnych firm. Lepiej bowiem jest wyrzec się rewelacji o czternastym sposobie wywoływania metol-ortol-fenol-parol-ohydą, a natomiast zastanowić się w dociekaniu rzeczowem i gruntownem — bez kompromisów i komplementów — dlaczego mianowicie są piękne, umieszczone w tekście obrazki, a jeśli nimi nie są (co się częściej zdarza), to znowu dlaczego tak jest, i ile w tem winy autora, a ile reprodukcji. Możeby stałe wykazywanie usterek

tej ostatniej, zwykle dyskretnie przemilczane, zmniejszyło ilość wołających o pomstę do Boga karykatur obrazkowych, których imię jest legion.

Zobaczmy o ile te niewątpliwe obowiązki wypełniają nasze trzy pisma fotograficzne w roku bieżącym.

Najpierw pod względem tekstu.

Szukam w nich artykułów o kompozycji, perspektywie, światłocieniu, walorach. Znajduję tylko nieszczęsnych parę własnych, które smutnie i samotnie pływają po morzu technicznym, jak tłuste oka w chudym rosole. Po za nimi — nic zgoła. Trzy artykuły innych autorów o treści nietechnicznej, nie dotyczą bezpośrednio podstawowych tematów estetyki. Jest wprawdzie stała rubryka „Naszych ilustracji”, która mogłaby do pewnego stopnia pełnić zadania estetyczno-krytyczne. Ale wydaje mi się, że słowo „nasze” czyni krytyków zbyt uprzejmie pobłażliwymi. O pewnym obrazku czytam w krytyce: „wycinek wybrany doskonale”. Tymczasem obrazek ten jest właśnie fatalnie skomponowany, gdyż ma nadmiar dość pustego nieba, a u dołu woda z ciekawymi odbiciami jest niewiedzieć dlaczego „ostrzyżona przy samej skórze”. W innym piśmie sprawozdanie o wystawie chwali jedną pracę pewnego autora, a przemilcza lub nawet kwalifikuje ujemnie inną, która ją przewyższa o całe niebo i zjednała już autorowi całą wiązkę pochwał pierwszorzędných powag estetycznych. Takich przykładów możnaby przytoczyć bez liku, a wszystkie one świadczą, iż krytyka, aczkolwiek może i kompletna, jest wykonywana dorywczo, niedbale, bez zastanowienia i bez poczucia odpowiedzialności.

Naszej braci fotograficznej potrzeba nie zdawkowych komplementów lub motylkowo muskających uwag, tylko krytyki prawdziwej, ganiącej ostro, a wskazującej błędy umiejętnie i głęboko. Wówczas już sam fakt krytykowania byłby dla autora odznaczeniem. Pamiętam, gdy w roku 1910-ym obrazki moje po raz pierwszy oglądał i krytykował profesor Ferdynand Ruszczyc, czułem się z tego bardziej dumny, niż z pochwał dziesięciu stryjecznych ciotek i tyluż „doświadczonych” amatorów. Tymczasem nasi krytycy czynią zawiele, by nie urazić, a zamało, by — nauczyć. Szanują drażliwość autorską, a nie liczą się z osobowością artysty, która może się rozwijać tylko w atmosferze szczerości i prawdy, a nie w atmosferze salonowych duserów.

Należy co do krytyki ilustracji ustalić trzy kategorie, co już dawno czynią wystawy i pisma zagraniczne. Kategoria pierwsza po za konkursem dzieła autorów o reputacji powszechnie ustalonej — krytyka niekonieczna i obojętna, gdyż nic im nowego nie powie.

Kategoria druga amatorzy posunięci obowiązek krytyki poważnej i surowej. Kategoria trzecia początkujący — krytyka poważna, ale pobłażliwa w granicach pedagogicznych. Rzecz prosta, że jeśli ktoś z tak zwanych „mistrzów” da rzecz słabą, to tem bezwzględniej wytknąć, bo talent obowiązuje do samokrytycyzmu.

Przechodzę do ilustracji. Liczę pokolei i oglądam wszystkie tegoroczne; jest ich 47. Z tego, jeśli sądzić podług reprodukcji, a nie podług oryginałów, których przeważnie nie znam, p o ł o w y b e z w a r u n k o w o n i e w o l n o b y ł o u m i e s z c z a ć d l a i c h m a ł e j w a r t o ś c i, nawet przy uwzględnieniu przeciętnej skali n a s z y c h wymagań estetycznych. A jeśli by zastosować skalę wymagań takiej np. „Camery” z Lucerny — to ileby należało usunąć? bo ja wiem może wszystkie?...

Selekcja krytyczna musi być surowa, głęboka i mieć jakąś stałą linię wytyczną. Nie można powodować się w niej natchnieniem lub dobrym humorem. Nie można czynić tego, co uczyniło pewne pismo na początku roku, gdy o jednej doskonałej pracy młodego autora odezwało się z krótką pochwałą, a wynosiło pod niebiosa w kilkunastu wierszach inną pracę tegoż autora, całkowicie chybioną i tak niefortunną, iż się na nią patrzeć nie chciało. Takie lekkomyślne traktowanie dezorientuje młodych i utrudnia im ciężką pracę wewnętrzną nad znalezieniem swej osobowości artystycznej.

Tyle o treści pism naszych. Pozostaje forma — szata zewnętrzna. Ogólnie pod względem graficznym, więc co do papieru, czcionek, układu, formatu znać duży wysiłek, uwieńczony wynikiem w każdym razie dostatecznym. Ale ilustracje? ich jakość, ton barwny, wierność z oryginałem?

Pytanie do rozstrzygnięcia trudne, gdy się tych oryginałów nie widziało, gdyż jedynym pewnym sprawdzianem wierności i dobroci reprodukcji jest zestawienie jej i porównanie z oryginałem. Wszelkie inne sprawdziany są niepewne i najczęściej złudne, ale — na korzyść reprodukcji. To znaczy, że ten, kto oryginału nie widział, kwalifikuje zwykle reprodukcję nazbyt pochlebnie. Nigdy nie bywa odwrotnie.

Dlatego to reprodukcja fotografii nigdy prawie nie bywa oceniana, a prawie zawsze jest p r z e c e n i a n a. Można ustalić zasadę niechybną, iż każda reprodukcja, której nie porównujemy z oryginałem, jest z n a c z n i e g o r s z ą, niż się nam wydaje na oko. Przekonałem się o tem, odbierając wrażenie, że reprodukcje moich obrazów w pismach polskich są wykonywane gorzej, niż reprodukcje autorów innych. Było to wrażenie raczej podświadome, wnet przez rozumowanie rozproszone. Ale było, i faktem swego bytu dowodzi,

że nawet krytyk surowy łatwo pobiłdzi, gdy nie ma oryginału przed oczami. W reprodukcjach obrazów własnych widziałem łatwiej usterki, ponieważ pamiętałem oryginały, co zaś do reprodukcji obcych, już skłonny byłem przypuszczać, że są równie dobre jak oryginały, (czy też że oryginały są równie złe, jak te reprodukcje).

Że jakość naszych reprodukcji jest bardzo niska, o tem dobrze wiedzą redakcje pism, ale nie wadzi, by o tem więcej pamiętali czytelnicy. Wystarczy porównać je ze szwajcarskimi reprodukcjami w „Camerze”. Ogólną cechą naszych reprodukcji jest przekontrastowanie, ślepa czarność cieni, wypłókane światła i zjedzone półtony. Słowem doskonałe ignorowanie gamy walorów. Obrazek w polskiej reprodukcji staje się karykaturalnym symbolem świętej pamięci nieboszczyka — obrazu uśmierconego przez „zakład graficzny”.

Tu wspomnieć należy o cesze, raczej o wadzie drugiej naszych ilustracji: o n i e j e d n o l i t o ś c i poziomu wykonania w tem samem piśmie i zeszytcie. Raz lepiej, raz gorzej, raz jeszcze jakoś inaczej. Tu plama, tam kresa, tu ospa, tam gorączka, tu znów blednica. Nigdy niewiadomo jak się uda następna ilustracja, prócz tego jednego wypadku, gdy wszystkie reprodukcje w czambuł są jednakowo przeczerwione i ordynarnie brzydkie.

Wiem, że usterki naszej grafiki dadzą się wytłomaczyć przez wiele przyczyn niezależnych. Wiem dobrze, że redakcje naszych pism są ożywione najlepszymi chęciami i że gdyby tak mogły, jak chcą, tobyśmy mieli pisma o wiele lepsze. Przyznam chętnie, że od ostatnich kilku lat uczyniono wiele, bo ugruntowano byt trzech poważnych pism tam, gdzie nie było żadnego. Pokłon za to, co uczyniono, ale wracajmy jaknajprędzej do tego, co jeszcze uczynić należy.

Dlaczego nasze reprodukcje są często brzydkie, a czasem ordynarne?

W drukarni przy tłoczeniu tekstu, jest korektor. Oprócz tego redaktor robi kilka, czasem kilkanaście razy korektę. I mimo to teksty nie są wolne od błędów.

Tak się postępuje ze słowem czy myślą ludzką, pomimo, iż błędy zecerskie rzadko wykoszlawiają sens zdania aż do niezrozumiałości, przynajmniej w książkach i publikacjach niecodziennych.

Ale gdy przychodzi uczucie ludzkie, wrażenie, przeżycie, odzwierciadlone w obrazku, gdzie każda linja, kropka i płaszczyzna jest ważna, wyznawcza i niezmienna — gdzie jest podówczas ten korektor i ile razy posyła się odbitkę próbną autorowi do skorygowania? A jeśli to drugie jest praktycznie niemożliwe, to jakże wysokie kwalifikacje artystyczne i jak rozległe

kompetencje administracyjne powinien posiadać ten korektor polskiego zakładu graficznego — nieistniejący wcale nigdzie zapewne, prócz w wyobraźni piszącego?

Rzec słowo należy i o tonie barwnym naszych reprodukcji. Tu obok braku estetycznej rozwagi występuje znowu brak stałej wytycznej, dorywczość i lekkomyślność. Jeżeli można ostatecznie wytłomaczyć naszą „młodością” estetyczną te wszystkie kolory blado-niebieskie, fioletowe i buraczkowe, od których cierpnie skóra i mrożą się oczy, ale które stanowią równomierny dopust boży w s z y s t k i c h ilustracji danego zeszytu pisma, to już staje się całkiem niepojętem, jak można pozwolić wydrukować dwa obrazki w tonie wyblakłego różowego perkalu, a obok jednocześnie dwa inne w jeszcze paskudniejszym kolorze niebieskim? (fakt ten datuje się z roku zeszłego.) Ton reprodukcji nic może być i m p r o w i z o w a n y m, tylko zgodnym z oryginałem, albo dość zbliżonym. Jeśli się zaś już tego nie czyni, to przyzwoitość nakazuje nie wychodzić po za obręb tak zwanych tonów graficznych, to jest: czerni, sangwiny, sepji, kolorów czarno-brązowego, czarno-zielonego i czarno niebieskiego, przytem przewaga czerni nad kolorem czystym musi być decydująca. Nie mogą to być kolory brązowo-czarne, zielono-czarne i niebiesko-czarne, tylko odwrotnie.

Na tem zakończę moje uwagi o pismach polskich, które pragnąłbym, ażeby zostały przyjęte tak bezstronnie, jak mi je dyktowała bezinteresowna życzliwość dla naszej publicystyki. Jeśli użyłem wyrażen ostrych, uczyniłem to z serca, nie z żółci.

Opuśćmy na chwilę Polskę i rzućmy okiem na zagraniczne pisma fotograficzne. Zapewne, niejedno z nich wykazałoby w pewnym stopniu wady, właściwe pismom naszym. Jednakże skala ogólna jest znacznie wyższa, a wśród nich — jak szczyt górski, niebotycznie wzniesiony — widnieje paryska „La revue de photographie” wydawana przez pięć lat od r. 1903 do r. 1908 przez komitet członków paryskiego Foto-Klubu, pp. Puyo, Demachy, Bourgeois, Bucquet, Mathieu i Wallon. Ta francuska „Revue” była w foto- grafji artystycznej Francji i świata tem, czem była „Chimera” w literaturze polskiej i polskiej grafice i to zupełnie w tym samym czasie. Była to prawdziwa rewelacja.

Format dużego in quarto, doskonały śmietankowy papier kredowy, wzorowe czcionki, pełne smaku ornamenty, liczne wyborne ilustracje i przytem tekst, jakiego nie było nigdy ani przedtem, ani potem. Oto spis tytułów ważniejszych artykułów estetycznych z pierwszego rocznika: Niebo w fotografii. Efekty śnieżne. Wychowanie i naśladownictwo. Miętkość chromatyczna. Wybór i kompozycja motywu. Krajobraz. Postać ludzka. Montowanie odbitek. Ortochromatyzm. Fotografia artystyczna w Niemczech. We Włoszech. Fotografia w pochodzie

ku sztuce. Styl indywidualny w fotografii. I przytem — 450 stron tekstu, 200 ilustracji w tekście, 40 plansz po za tekstem. I jakie plansze! Jaka pieczołowita, nieustanna równoległość tekstu i ilustracji, jaki integralny pomiędzy nimi związek!

I takich pięć roczników. Pięć lat inteligentnej, wytwornej, przemysłanej, twórczej pracy grona ludzi, stanowiących elitę francuskiego świata artystycznego, oczywiście uzupełnionych technicznymi pracami powag naukowych w fotografii, takich, jak np. Leclerc de Pulligny, współtwórca obiektywu anachromatycznego, którego świetny pomysł należy do pułkownika C. Puyo.

La Revue de Photographie, i głoszone w niej zasady artystyczne, stanowi epokę w rozwoju współczesnej fotografii. jest to jej szczyt kulminacyjny, jej chluba, jej renesans. A co my o tem wiemy i czy które pismo polskie choć słówko kiedy o tern napisało?

Otóż „La Revue de Photographie” stanowi wzór pisma, jakiego wymaga normalny rozwój polskiej fotografii artystycznej. Z temi oczywiście zmianami czy uzupełnieniami, jakie przynieść mogło minione dwudziestolecie.

Obecnie bowiem przy naszym poziomie, pisma nie stanowią żadnego sprawdzianu osiągnięcia celu fotografii. Pomiędzy pismami a czytelnikami stoi ceglany mur nieprzenikniony w postaci złych i fałszywych ilustracji. Niema dobrego przykładu, więc niema środka porozumienia wzajemnego. Niewiadomo o czem mówią pisma do czytelników, a współpracownicy do pism, ponieważ cel tego mówienia — obraz — jest nieobecny, a droga do niego — nieznana.

Tu miejsce na Hamletowskie „być albo nie być”? Czy mamy dalej propagować zabawianie się kunszcikami i kuglarstwem, babranie się po uszy w sadzawce ciekawostek techno-chemicznych, nie mających żadnego artystycznego celu, czy też ostrożnie może, zwolna, ale pewną nogą, i z nieustępliwym uporem wstąpimy na szlaki estetyzmu, gdzie świetnym przykładem, jak wyniosła latarnia morska, stoi i przyświeca w przystani prawdziwej sztuki takie pismo, jak „La Revue de Photographie”?

That is the question.