

Opis bibliograficzny: Jan Bulhak, *Rola kamery i obiektywu w rozwoju fotografii artystycznej. II.*, „Polski Przegląd Fotograficzny”, 1926, nr 1, s. 7-11

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: piktorializm, fotografia jako sztuka, kamera ręczna, kamera wielkoformatowa, obiektywy

Tekst:

II

Z chwilą gdyśmy wykazali pedagogiczną szkodliwość kamery ręcznej dla początkujących rzesz amatorskich, oczekiwać możemy postawienia przez czytelnika dwóch pytań:

1. Czy kamerę ręczną uważać należy za nieużyteczną dla fotografa-artysty?
2. Jaką kamerę zalecić można temu ostatniemu?

Na pytanie pierwsze odpowiedzieliśmy poniekąd na samym wstępie części pierwszej i tu powtórzyć tylko możemy ogólnik wcale nie banalny, iż „najlepsze narzędzia fotograficzne nie gwarantują artyzmu obrazu a najgorsze nie mogą mu przeszkodzić.”

Więc fotograf zdolny i estetycznie wyrobiony potrafi oczywiście przezwyciężyć braki swej kamery i powiększając część negatywu, zawierającą motyw właściwy, dać obraz skomponowany bez zarzutu. Potrafi naświetlić płytę mniej więcej dostatecznie a brakującą resztę wyrównać umiejętnym postępowaniem negatywem i pozytywem. Potrafi wreszcie wyzyskać kamerę ręczną, zwłaszcza lustrzaną, jako wyborne narzędzie do chwytania obrazków rodzajowych, tętniących życiem, prawdziwością i wyrazem. Ale mniej zdolny a zwłaszcza początkujący niechybnie znajdzie w niej złego doradcę, który na długo jego rozwój powstrzyma.

Dlatego poczuwamy się do obowiązku określenia, jaką kamerę pragnęlibyśmy widzieć w ręku fotografa.

Kamera fotografa-artysty lub pragnącego nim zostać mieć musi wyciąg miecha potrójny, w najgorszym wypadku podwójny, nigdy pojedynczy. Więc: trzy razy długość przekątnej płyty, najmniej dwa, nigdy jeden. Do kamery kasety, najlepiej roletowe w większej ilości, żadnego magazynu, który jest zawodny w zmianie płyt i przenosi punkt ciężkości zbyt ku tyłowi. Kasety do płyt szklanych, z całkowitem wykluczeniem błon, oprócz płaskich sztywnych. Kamera powinna posiadać pochylenia szkła matowego w górę i w dół, umożliwiające fotografowanie obiektów bardzo wysokich lub bardzo niskich *bez przestrzegania poziomu*. Dalej idzie migawka roletowa duża w tylnej ramie kamery z całkowitem zwolnieniem od migawki deski obiektywu, gdzie ma być umieszczony pierścień tęczówkowy, umożliwiający kolejne używanie obiektywów *różnej* wielkości i średnicy, wraz z pasującymi do nich żółtymi szklami (filtrami-sączkami). Wreszcie statyw drewniany (nie metalowy), solidny i duży. Będzie to więc kamera z typu podróźnych lub tak zwanych uniwersalnych, stanowiących przejście od podróźnej do ręcznej. Format nieprzekraczalny 13×18 cm, gdyż i ten w podróży stanowić będzie poważne obciążenie, Jednakże wypadnie bodaj się na nim zatrzymać, gdyż wielkość 9×12 cm jest już mało użyteczna, a format pocztówki ma mniej trafny stosunek długości do szerokości.

Rzec można zatem bez przesady, że aparatu odpowiedniego dla artysty w sprzedaży w stanie gotowym niema i że należy go umieć sobie dobrać i skomponować. Konieczność ta wystąpi jeszcze dobitniej z chwilą, gdy zechcemy nasz rysztunek uzupełnić rzeczą najważniejszą, to jest obiektywem, gdyż tutaj znowu poprzestać nie możemy na doborze gotowym, narzucanym przez firmy optyczne i obiektyw a raczej obiektywy (w liczbie mnogiej) musimy sobie wybrać sami.

Pedagogiczna rola obiektywu jest niezmiernie poważna. Obiektyw odpowiedni, to przyjaciel i życzliwy doradca, obiektyw źle dobrany, to więzienny dozorca i wróg fotografa.

W jakież obiektywy zaopatrywał kamery wszechświatowy przemysł optyczny, jedyny kierownik i doradca w tym względzie od pół wieku? W obiektywy ogniskowej krótkiej i rysunku precyzyjnie ostrym, bardzo odpowiednie do zdjęć naukowo-technicznych lub dokumentarnych, ale całkowicie chybione pod względem artystycznym, w obiektywy, które dawały spis inwentarzowy rzeczywistości, ale które prawie nigdy nie były w stanie dać *obrazu*. Wspominałem już o tem w pierwszej części. Krótka ogniskowa czyniła obiektyw

sposobnym do ogarnienia kąta znacznie szerszego, niż to ma miejsce w zwykłej kompozycji graficznej. Dezorjentowała przeto fotografa, zmuszała go do zapoznawania reguł kompozycji, do umieszczenia na płycie beztematowej, jarmarcznej pstrocizny akcesoriów zbędnych, wielkich płatów pustego nieba, szerokich płaszczyzn pierwszoplanowego gruntu, przytłaczającego motyw swą rozciągłością. A gdy uświadomiony fotograf forsując tę wadę obiektywu, zbliżał się do motywu nadmiernie, dostawał perspektywę przesadzoną, przykrą dla oka, proporcje wadliwe [s. 9:] aż do groteski, a nie mogąc na to poradzić, poprzestawał na tym opłakanym wyniku, ucząc się uważać go za nieunikniony, a więc naturalny i normalny.

Możnaby tomy pisać o tej szkodliwej pedagogicznie roli obiektywu krótkoogniskowego i nigdy nie potrafić pohamować oburzenia i goryczy na myśl o tej niezmiernej szkodzie estetycznej, jaką w ten sposób ponosił ogół fotografujący, otumaniony dziedzicznie – przez dwa pokolenia – przez doradców fałszywych i ciemnych.

Ale musimy się streszczać. Do dajmy więc tylko, że przemysł optyczny tam nawet był macochą dla fotografa-artysty, gdzie bez trudu mógł dać mu opiekę matczyną. Obiektywy symetryczne dawały się rozdawiać, to jest po wykręceniu jednej soczewki, używać drugiej jako obiektywu o ogniskowej *dwa razy większej*, więc już normalnej i o rysunku większym, pozbawionym nadmiernej ostrości. Należało tylko zatroszczyć się o to, by wyciąg miecha miał należyłą długość. Otóż i tego nawet nie uczyniono, dając niejednokrotnie wyciąg dość długi, nie pojedynczy, ale – *o parę centymetrów a krótki*. Jeszcze trochę skóry i płótna, a aparat byłby uleczony z grzechu pierworodnego. Ale i tę drobnostkę zaniedbywano, dając dowód całkowitego nieuctwa artystycznego i lekceważenia najprostszych wymagań perspektywy. Zaiste, nie posiadał zdolności pedagogicznych przemysł optyczno-konstrukcyjny, pomimo swego wspaniałego pozornie rozrostu.

A dzisiaj? Dziś jest jeszcze gorzej pod tym względem. W poszukiwaniu dobrych kamer przeprowadziłem ankietę w najlepszych fabrykach niemieckich. Pokazało się, że po wojnie poziom fabrykacji jeszcze się obniżył: rzucono się do wyrobu wyłącznie prawie kamer mniejszych i tańszych i te firmy, które niegdyś produkowały kamery podróżne lub uniwersalne z migawkami roletowymi i wyciągiem potrójnym, *obecnie tej fabrykacji zaprzestały*.

Wróćmy do obiektywu. Czy moglibyśmy polecić jakiś obiektyw z typu normalnych anastygmatów fotografowi-artyście? O ile zechce się posługiwać rozdwojeniem, czyli jedną

soczewką – tak, ale po za tem nie będzie się nadawał żaden, właśnie z powodu krótkiej ogniskowej.

Wynikałoby stąd pozornie, że ten sam anastygmat o kilka numerów większy, o ogniskowej podwójnej, będzie dobry. Niestety – i to nie. Anastygmat lub aparat długoogniskowy będzie bardzo kosztowny i bardzo duży i ciężki, a posiadając płaszczyznę nieskonieczności znacznie bardziej oddaloną, wymagać będzie redukcji otworu do przysłon o małych średnicach, przytem ogniskowa będzie tylko jedna, niezmienna, a perspektywa powietrzna wskutek złej repartycji ostrości – wadliwa. Taki obiektyw wskutek małej głębi ostrości dawałby musiał rysunek w przejściach niesharmonizowany. Miałby – słowem – przy wielkich wadach zalety nieduże.

Cóż więc ma począć fotograf, obcy zamierzeniom aktualnym i dokumentarnym, a roszczący dziwaczną pretensję poprzestawania na – obrazkach o motywie określonym i wyrazistym?

Ma odrzucić wszelkie obiektywy, (o ile ich nie rozdwiają) i uczyć się fotografować – *teleobiektywem*.

Teleobiektyw normalny posiada ogniskową zmienną, od średniej do największej, uzależnioną jedynie rozciągnięciem miecha kamery. Mieści więc w jednym narzędziu optycznym sto obiektywów i sto możliwości kompozycyjnych i perspektywicznych. Nie narzuca z góry skali i rozmiaru motywu, nie czyni fotografa niewolnikiem własnych braków. Nie każe mu biec na spotkanie motywu, tylko ten motyw z miejsca ujmuje, przyciąga, powiększa do rozmiarów pożądaných, pozwalając wyzyskać płytę aż po brzegi, zappełnić ją motywem całkowicie. Uczy komponować, ujmować obraz w ramy, wyłączać zbędne, podkreślać powiększeniem istotne, uczy patrzeć, widzieć, tworzyć obraz i przenosić go na płytę.

Teleobiektyw jest głęboki, w całym szeregu kolejnych płaszczyzn nigdzie zbyt ostry ale i nigdzie niepewny i rozmazany (zwłaszcza jeśli jest anachromatyczny, t.j. posiada zboczenie chromatyczne *celowo nie usunięte*). Daje rysunek pewny, wyrazisty, ale nie rytowany grawerową igłą, suchą i ostrą, jak to czyni anastygmat. Rysuje kresę zwartą, ale różniczkowaną w swej miąższości, z pewną miękkością konturu brzeżnego (mowa o kresie w powiększeniu mikroskopijnem oczywiście) – daje przeto bryły, płaszczyzny niejako zsyntetyzowane w przeciwieństwie do analizy, jaką raczy nas anastygmat. Umożliwia dzięki

temu oddanie prawidłowej perspektywy powietrznej. Teleobiektyw jest przeważnie mało widny (f: 15 – f:20), ale i duży obiektyw, odpowiednio z konieczności przysłonięty, byłby nie wiele widniejszym. To zresztą niema znaczenia tam, gdzie fotograf odrzuca ciekawostki a poszukuje obrazu. Owszem, ta mniejsza widność, daje nieraz bardzo ciekawe syntezы brył lub płaszczyzn będących w ruchu, jak na przykład korony drzew na wietrze, płynąca lub spadająca woda i t. p. Zresztą artysta, szukający obrazu, nie robi setek zdjęć w ciągu jednego dnia, musi mieć cierpliwość i czas i wybierać porę odpowiednią do zdjęcia. A do innych rodzajów i tematów może mieć w zapasie inne obiektywy, bo i tak posiadać zawsze powinien conajmniej trzy różne narzędzia optyczne: teleobiektyw, anastygmat zwykły i anastygmat rozwartokątny (krajobraz – aktualność, ruch – wnętrza i architektura bez należytego odstępu). [s. 11:]

Zakończmy te rozważania twierdzeniem, że przyszły fotograf-artysta może się bawić lub zatrudniać obiektywami zwykłymi – ale *uczyć się kompozycji obrazu powinien tylko z teleobiektywem w ręku*, gdyż tylko wówczas pewnym być może, że trafił do prawdziwie dobrej szkoły, która go nauczy, jak należy fotografować, a nie jak tego czynić nie należy.

I tutaj znowu powrócić musimy do wyrażonej już uprzednio tezy o konieczności osobistego skomponowania rysunku fotograficznego. Uzupełnia ją potrzeba wyboru i zestawienia z kamerą obiektywu i teleobiektywu a na „pieczone gołąbki” liczyć fotograf nie powinien.

Jak długo fotografja jest rzemiosłem, znajdzie fotograf wszystko, co mu potrzeba, w stanie gotowym w cennikach i składnikach handlowych.

Ale z chwilą, gdy ma paść słowo: sztuka, estetyka, artyzm, jakże bledną i maleją wszystkie przepychy nowoczesnej techniki fotograficznej! Jak nabiera wagi i dostojeństwa inicjatywa osobista, krytycyzm twórczy, wybór świadomy celu!

Średniowieczny malarz własnoręcznie rozcierał farby, a i współczesny nierzadko sam preparuje płótno. Żaden artysta plastyk nie użyje materiałów, których nie przepuści przez sito obserwacji i krytyki. Bądźmyż i my artystami i odróżniamy wśród narzędzi nowego zawodu te, które uczą, od tych, które krzewią nieuctwo.