

Opis bibliograficzny: Eugeniusz Szmidtgal, *Materialistyczne kryteria w fotografice*, „Świat Fotografii”, 1952, nr 30, s. 4-10

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: socrealizm, polityka, kompozycja

Tekst:

11. Kompozycja dośrodkowa i odśrodkowa

Kompozycja obrazu może być dośrodkowa lub odśrodkowa. O kompozycji dośrodkowej mówimy wtedy, jeżeli treść i układ elementów koncentrują uwagę i wyobraźnię widza w obrębie ramy obrazu. W przypadku kompozycji odśrodkowej wyobraźnia widza szuka czegoś niedopowiedzianego poza ramami obrazu.

Jeśli chodzi o zagadnienie, która z tych dwu kompozycji jest poprawna, dośrodkowa czy odśrodkowa, mamy sytuację podobną, jak z kompozycją jednoukładową i dwuukładową. I jedna i druga może być zarówno dobra jak i zła, zależy to od tego, czy odpowiada tematowi. Przeważająca większość tematów wymaga kompozycji dośrodkowej, to znaczy takiej, gdzie uwagę widza koncentruje się w obrębie obrazu i niczego poza ramami nie szukamy. Ta większość jest tak przeważająca, że dośrodkowy charakter kompozycji częstokroć bywa wymieniany jako prawo kompozycji bezwzględnie obowiązujące. Takie też wymagania stawiali kompozycji m.in. formalisci. Jest też rzeczą zbędną przytaczanie przykładów kompozycji dośrodkowej, bo w ten sposób zbudowanych jest co najmniej 95% fotogramów reprodukowanych w „Świecie Fotografii”.

Zdarzają się jednak wypadki, gdy plastykowi właśnie zależy na tym, by widz czegoś szukał czy też oczekiwał poza brzegami obrazu. Wtedy właśnie staje się celowym zastosowanie kompozycji odśrodkowej. Zanim jednak przystąpimy do przykładów kompozycji odśrodkowej,

omówimy najpierw bliżej sprawę kompozycji dośrodkowych, a więc tych najbardziej typowych.

Z kompozycją dośrodkową mamy do czynienia wtedy, gdy obraz jest zróżnicowany logicznie i tonalnie, a poza tym najważniejsze elementy kierunkowe w obrazie promieniują od brzegów ku środkowi, a nie odwrotnie. W dużej mierze też przyczynia się do utrzymania uwagi widza w obrębie ram ułożenie elementów obrazu w sposób wykluczający powierzchnię wklęsłą, na podobieństwo zespołu dekoracji teatralnych. Jako przykład wklęsłej konfiguracji motywu może służyć fotogram „W Parku” (Św. Fotogr. Nr 3), bliższe szczegóły dot. wymowy anegdotycznej motywów usytuowanych w sposób wklęsły i wypukły mogą znaleźć zainteresowani w artykule tegoż autora „O przestrzennej budowie obrazu” (Św. Fotogr. Nr 20).

* Rys. 5. Fougeron Andre – Henri Martin

Prawo równowagi obrazu, jak długo w skład obrazu nie wchodzi elementy kierunkowe z bocznym usytuowaniem promieniowania może być formułowane według wersji formalistycznej. Według tej wersji plama wizualna „waży” w obrazie tym więcej, im jest większa, i im jest ciemniejsza. A więc jeżeli mamy w równej odległości od osi symetrii prostokąta obrazu dwie plamy, z których jedna jest ciemniejsza, a druga jaśniejsza, to dla nadania obrazowi cech układu zrównoważonego konieczne jest, by plama jaśniejsza była tylekroć większa od plamy ciemniejszej, ilekroć jest od niej jaśniejsza. Jeżeli mamy dwie plamy jednakowej intensywności tonalnej, z których jedna jest większa a druga mniejsza, to dla uzyskania układu zrównoważonego potrzebne jest, by plama mniejsza była tylekroć bardziej oddalona od osi symetrii prostokąta, ilekroć jest mniejsza. W ten właśnie sposób według wersji formalistycznej mają się równoważyć sumy plam tonalnych strony prawej i lewej, a także dolnej i górnej obrazu. W prawie równowagi obrazu, jak widzimy, nie trudno doszukać się znacznego podobieństwa do znanego prawa fizycznego dotyczącego równowagi dźwigni dwuramiennej.

Formalistyczne ujęcie równowagi obrazu było zadowalające w odniesieniu do bardzo ubogiej w treść i statycznej tematyki formalistycznej. Zawodzi jednak w zastosowaniu do obrazów o bogatszej tematyce i szczególnie przy bardzo dynamicznych obrazach. W rzeczywistości bowiem „waży” w obrazie nie tylko ilość czerni, zawarta w danej plamie, lecz także treść anegdotyczna i promieniowanie plamy, i to tym więcej, im mocniejsza jest treść elementu reprezentowanego plamą i im mocniejsze promieniowanie. Toteż istnieje cały szereg obrazów wizualnie, to znaczy według wersji formalistycznej, niezrównoważonych, a mimo to

czyniących na mnie wrażenie całkowitej równowagi, i odwrotnie. I tak np. profil ludzki na obrazie jest zrównoważony wtedy, gdy przed twarzą jest więcej przestrzeni, niż za głową. Czynnikiem „ważącym” w miejsce głowy, przesuniętej na jedną stronę obrazu, jest promieniowanie¹⁾ twarzy w drugiej połowie obrazu. Natomiast profil ludzki umieszczony dokładnie na pionowej osi symetrii prostokąta, pomimo zrównoważenia tonalnego nigdy nie będzie czynił wrażenia zrównoważonego. Brak będzie przed twarzą przestrzeni na oddech – właśnie na to promieniowanie, które emituje ludzka twarz swą treścią.

Jeżeli w obrazie umieściliśmy dwie postacie w ujęciu z profilu, obie przy brzegach i zwrócone twarzami ku sobie, obraz jest zrównoważony i uwaga widza ześrodkowuje się w obrębie obrazu. Jeżeli byśmy jednak odwrócili obie postacie twarzami ku bliższemu brzegom, a więc tyłem ku środkowi, uwaga widza musiałaby wyjść poza ramy obrazu, pomimo że przez to odwrócenie postaci równowagi nie zachwialiśmy. A więc warunek usytuowania elementów kierunkowych promieniowaniami ku środkowi, jest niezależnie od zrównoważenia obrazu nieodzownym warunkiem skoncentrowania uwagi widza w obrębie obrazu. Oczywiście, jeżeli w obrazie mamy tylko jeden element kierunkowy, promieniujący od skraju ku środkowi, uwaga widza koncentruje się w obrębie obrazu i z powodu zrównoważenia, i z powodu dośrodkowego usytuowania elementu („W mglistej otchłani”, Św. Fotogr. Nr 6)

Promieniowania biegnące ku krawędziom obrazu wzdłuż wizualnie mocnych linii, mają szczególną skłonność do wyprowadzania zainteresowań widza poza ramy obrazu. Skutecznym sposobem przeciwdziałania powyższemu jest przeciwstawienie promieniowaniom przed ich dojściem do krawędzi dostatecznie mocnych elementów zamykających bezkierunkowych lub słabszych promieniowań wtórnych. Jako przykład zamknięcia mocnego promieniowania plamą, możemy wymienić fotogram „Fragment mostu” (Św. Fotogr. Nr 23). Jak widzimy mocne promieniowanie zbieżnych linii mostu zamyka plama budynku. Gdybyśmy w. w. fotogram obcięli z lewej strony o 2 cm zbieżne linie wyprowadziłyby naszą wyobraźnię poza brzeg obrazu i kazałyby tam szukać czegoś niedopowiedzianego w fotogramie.

Zasadniczo wszystkie promieniowania, a po minięciu środka obrazu nawet te, które w początku swego przebiegu były dośrodkowe, kierują się ku krawędziom z większą lub mniejszą intensywnością. To też wszelkie inne promieniowania, nawet nie biegnące wzdłuż linii, również mogą być zamykane plamami, aczkolwiek na ogół konieczne to nie jest. I tak np. w przypadku fotogramu „W mglistej otchłani” (Świat Fotogr. Nr 6) promieniowanie postaci

¹⁾ J. Jakielczik – odnośnik cytowany w rozdz. I.

niczym nie jest zamknięte, a mimo to wcale nie ma skłonności do wyprowadzania uwagi widza poza ramy.

Jak to już powiedzieliśmy, kompozycje odśrodkowe spotykamy w plastyce stosunkowo rzadko, mogą one być uznane za poprawne tylko w razie zastosowania do odpowiednich tematów.

Jako przykład celowego zastosowania kompozycji odśrodkowej, spośród fotogramów reprodukowanych w Świecie Fotografii możemy wymienić pracę „Przed nami Rysy” (Nr 21). Fotogram ten układem grupy turystów, a szczególnie wyciągniętą ręką jednego z nich wykazuje, że przedmiot zainteresowania grupy znajduje się poza ramami. Promieniowanie grupy, acz wychodzące z lewej strony obrazu, jest tak mocne, że przechodzi przez resztę pola obrazu i wydostaje się poza ramę.

Tłem fotogramu jest partia górskiego krajobrazu. Osoby odziane w stroje turystyczne są wpatrzone w dal. Przedmiot zainteresowania turystów w prawdzie nie jest widoczny, ale grupa jest z nim logicznie związana za pośrednictwem wyciągniętej ręki. Nie ma też wątpliwości, że przedmiotem tym jest jakaś partia gór – cel wyprawy. Usunięcie przedmiotu zainteresowania poza ramy pozwala odtworzyć grupę pierwszoplanową w dużej skali, a więc najbardziej syntetycznie, a jednocześnie podnosi dynamikę obrazu. Widz nie wątpi, że grupa za chwilę ruszy w kierunku wskazanym ręką i cel wyprawy będzie osiągnięty.

Fotogram „Przed nami Rysy” ogólnie jest zrównoważony i o odśrodkowym jego charakterze decyduje jedynie sugestywność i moc promieniowania wychodzącego poza ramy. Jako przykład kompozycji odśrodkowej zastosowanej z pełnym pogwałceniem formalistycznych kanonów równowagi dla osiągnięcia określonych efektów, możemy przytoczyć pracę grafika T. Kulisiewicza „Partyzant Wietnamski” (rys. 6.). Postać partyzanta wyraźnie promieniuje poza prawy brzeg obrazu; tam znajduje się wróg. Partyzant gotuje się do walki, która może nastąpić lada moment. Do podkreślenia tej okoliczności przyczynia się m. in. dynamiczne umieszczenie postaci na przekątnej. W tej formie obraz jest szczególnie sugestywny i w pełni usprawiedliwia zastosowanie kompozycji aż tak skrajnie odśrodkowej. Gdybyśmy postać partyzanta usytuowali w ten sposób, żeby przed nią było pozostawione więcej przestrzeni, widz odczułby to jako oddalenie się wroga i wymowa obrazu byłaby słabsza. Gdyby jednak z kolei odtworzenie postaci i jej gotowości bojowej nie było tak sugestywne, kompozycję odśrodkową odczulibyśmy jako nieporozumienie.

Stosowanie kompozycji odśrodkowych jest ogólnie bardzo trudne. Poza dobraniem odpowiedniego tematu, z reguły bardzo dynamicznego, wymaga to też doskonałego doboru i sugestywnego odtworzenia elementów anegdotycznych. Toteż kompozycję odśrodkową, podobnie jak i dwuukładową, stosuje się rzadko, i w zakresie nie szerszym aniżeli na to pozwalają temat i kwalifikacje autora.

12. Symetria w obrazie

Z kolei zajmiemy się problemem symetrii w obrazie.

Otóż kompozycja obrazu może być symetryczna. O kompozycji symetrycznej mówimy wtedy, jeżeli najważniejsze elementy obrazu zgromadzone są na osi symetrii prostokąta, albo po obu stronach osi symetrii w równych odległościach od osi z zachowaniem jednakowej ważkości wizualnej i anegdotycznej u elementów przeciwnych.

Jak to już podaliśmy, symetria w obrazie sugeruje pretensjonalność, pychę, monumentalność, brak powiązania z życiem. Rzadko się zdarza, by artysta chciał obrazem swym zasugerować widzowi tego rodzaju treść, i dlatego też symetrii w obrazie raczej unika się niemal z reguły.

I tu znowu, wydawałoby się wbrew regule, miewamy wypadki, kiedy właśnie symetria jest pożądana z uwagi na specyfikę tematu.

Jako rzadki przykład sprawnego zastosowania kompozycji symetrycznej możemy wymienić mało znany obraz olejny J. Skotnickiego „Dyń” (rys. 7). Na obrazie tym wśród olbrzymich dyń widzimy przekupkę, niemniej okazałą. Jest nawet pewne podobieństwo faktury między fałdowaną spódnicą przekupki a powierzchnią dyń. Przekupka dumna jest ze swego towaru i z siebie; prezentuje też jednocześnie swoje dynie i swoją postać. Symetrycznie rozmieszczone dynie są właściwym uzupełnieniem dla przekupki, a symetryczne umieszczenie przekupki jeszcze bardziej podkreśla jej dumę. Obraz w tej formie jest rzetelnym – realistycznym i niewyidealizowanym obrazem człowieka, ujętego wraz z jego przywarą – próżnością. Asymetryczne wbudowanie człowieka w typowy rodzajowy obrazek i zmuszenie go np. do patrzenia na dynie, pokazałoby nam dynie i powierzchowność człowieka, ale nie jego duszę. A więc rozwiązanie kompozycyjne „Dyń”, acz wyjątkowe, jest w danym przypadku najwłaściwsze.

Autor widywał też w symetrycznym ujęciu obrazy rzeźb starożytnego Wschodu. Pojęcie tych rzeźb kojarzy się z pojęciem czasów dawno i bezpowrotnie przebrzmiałych. Symetryczne

odtworzenie tych rzeźb we współczesnym wizerunku, podkreśla trafnie martwość, symbolizm tych rzeźb i brak ich powiązania z życiem współczesnym. Jest ponadto szczególnie realistyczne z uwagi na to, że sztuka starożytnego Wschodu, służąc władcom pełnym pychy, co najmniej faworyzowała symetrię jako czynnik monumentalności i potęgi.

Jednak poza wymienionymi tematami trudno znaleźć przykłady, gdzie użycie kompozycji symetrycznej byłoby korzystne. Dla przeważającej większości tematów symetria jest niekorzystna tak samo jak kompozycja dwuukładowa albo odśrodkowa.

13. Przykłady typowych rozwiązań kompozycyjnych

Z kolei omówimy najbardziej typowe przykłady nieskomplikowanych kompozycji zrównoważonych.

Jeżeli w obrazie mamy tylko jeden plamowy element bezkierunkowy, albo nawet kierunkowy, ale zwrócony promieniowaniem ku widzowi, musimy ten element ustawić na pionowej osi symetrii fotogramu. Każde inne położenie byłoby niezrównoważone. Tak też musimy umieszczać np. twarz ludzką o ile ją portretujemy dokładnie od przodu. Ogólnie takiego położenia unikamy, jak i innych form kompozycji symetrycznej, i raczej dążymy do złamania symetrii np. przez niesymetryczny rozkład cieniów, albo lekkie okręcenie głowy w położenie przekątne („Portret” Św. Fotogr. Nr 2).

Jeżeli w obrazie znajduje się tylko jeden element kierunkowy z bocznym kierunkiem promieniowania, umieszczamy go w obrazie asymetrycznie, kierunkiem promieniowania ku krawędzi dalszej. Np. profil ludzki, jak to podaliśmy umieszczamy tak, by przed postacią było więcej przestrzeni niż za nią. („W mglistej otchłani” Św. Fotogr. Nr 6). Jeżeli rozciągłość przedmiotu w kierunku jego promieniowania nie jest zbyt duża w stosunku do rozciągłości obrazu w tymże kierunku, jesteśmy w możności nawet dość dokładnie określić najwłaściwsze położenie przedmiotu. Określa je tak zwana liczba złotego podziału. Według liczby tej oś przedmiotu powinna być oddalona od tylnej krawędzi o około 38% rozciągłości obrazu, a wobec tego od przedniej krawędzi o 62% rozciągłości. Reguła złotego podziału jest oparta na całym szeregu harmonijnych proporcji istniejących w naturze m. in. w budowie ludzkiego ciała¹).

Położenie określone regułą złotego podziału, zwane też położeniem na mocnej linii obrazu, w przypadku zrównoważonych kompozycji jest najwłaściwsze, ale obraz praktycznie

¹ W. Dederko „Źródła praw kompozycji mają swe źródło w naturze” Świat Fotografii Nr 24.

nie ucierpi, jeżeli element przesuniemy o parę procent rozciągłości fotogramu w jedną lub drugą stronę. Lekkie przesunięcie ku przodowi wobec istniejącej w wyobraźni widza skłonności do równoważenia oglądanych układów, nieco przytłumi promieniowanie i podniesie statyczność obrazu. Odwrotnie, przesunięcie elementu ku tyłowi wzmocni intensywność promieniowania w wyobraźni widza i tym samym podniesie dynamiczność obrazu.

Jeżeli w obrazie występują dwa elementy bezkierunkowe, dla dobra równowagi obrazu powinny one znaleźć się po przeciwnych stronach osi obrazu; jeden po stronie lewej, drugi po stronie prawej. Gdyby oba elementy były jednakowo ważne logicznie i wizualnie, musielibyśmy je umieścić w równych odległościach od osi obrazu, bo tylko w tym położeniu obraz byłby zrównoważony. Uzyskalibyśmy jednak w ten sposób kompozycję symetryczną wraz z jej swoistą wymową, nadającą się jedynie dla niektórych tematów. I właśnie z założenia asymetrii wynika ważna dla budowy obrazów złożonych z dwu lub więcej elementów zasada nierówności czyli hierarchii. Sprowadza się ta zasada do tego, że jeden z elementów zasadniczo powinien być elementem głównym, zaś reszta powinna mieć charakter podrzędny czyli wtórny.

Element wtórny bywa określany nazwą powtórzenia albo przypomnienia, o ile treścią jest podobny do elementu głównego. Dobrymi przykładami elementu wtórnego mającego charakter powtórzenia się są: mniejszy stóg w fotogramie „Wschód” (Św. Fotogr. Nr 9), oraz mniejsza postać robotnika w fotogramie „Robotnicy i maszyny” (Św. Fotogr. Nr 12).

Element wtórny może też mieć charakter elementu wprowadzającego albo zamykającego. O wprowadzającym charakterze elementu wtórnego mówimy, jeżeli przy obserwacji obrazu uwagę widza przeciąga w pierwszym rzędzie element wtórny, i dopiero po jego przyjęciu do świadomości uwaga przenosi się na element główny. Charakteru wprowadzającego nabywa element wtórny zwykle o ile leży na pierwszym planie przy jednej z krawędzi obrazu, szczególnie jeżeli promieniuje w kierunku elementu głównego. Jako typowy przykład elementu wprowadzającego możemy wymienić przednioplanowy odcinek drogi z fotogramu „Pejzaż pagórkowaty” (Świat Fotografii Nr 6).

O zamykającym charakterze elementu wtórnego mówimy, jeżeli przy obserwacji obrazu uwaga widza koncentruje się najpierw na elemencie głównym i dopiero w dalszej kolejności przechodzi na element wtórny. Charakteru zamykającego element wtórny nabywa w tym wypadku, o ile znajduje się w miejscu w kierunku którego promieniuje element główny, albo o ile zamyka puste przestrzenie czy też logiczne linie, którymi wyobraźnia widza promieniuje w głąb obrazu.

Przykładem elementu wtórnego zamykającego jest np. mniejszy stóg w fotogramie „Wschód”. Uwaga widza po przyjęciu do świadomości elementu głównego, jakim jest duży stóg, przerzuca się na przestrzeń pustą po lewej stronie obrazu i dąży otwartą płaszczyzną wgłąb obrazu w poszukiwaniu elementów, stanowiących dalszy ciąg treści. Tu natrafia oko na mniejszy stóg i na tym obserwacja obrazu się kończy. Taki układ sugeruje widzowi, że w wycinku natury przedstawionym na fotogramie niczego więcej nie ma. Podobnie elementem zamykającym jest lewa kępa drzew w fotogramie „Pejzaż pagórkowaty”.

Nieomal jako zasadę przyjmuje się, że obraz powinien mieć tylko jeden element główny. Element wzgl. elementy wtórne powinny mieć wyraźnie drugorzędny charakter pod względem rozmiaru, wagi, położenia, przyciągania wzroku widza, oraz w sensie logicznym. Nie powinno być wątpliwości, który element jest główny, a który wtórny; musi być zachowana hierarchia ważności. W związku z tym np. element główny powinien m. in. zajmować najbardziej centralne położenie w fotogramie.

Przykładami należytego podkreślenia pierwszeństwa elementu głównego są m. in. fotogramy „Wschód” oraz „Robotnicy i maszyny”.

Jeżeli natomiast dwa elementy współzawodniczą ze sobą o pierwszeństwo w obrazie, może to powodować pewne rozproszenie uwagi ze szkodą dla syntezy ujęcia. Jako przykłady obrazów gdzie w sposób niekorzystny zaznacza się istnienie dwóch elementów o jednakowej mocy, możemy wymienić: „Spawacza” (Świat Fotogr. Nr 20), „W pracowni artysty” (Św. Fotogr. Nr 6). Elementami tymi są w „Spawaczu” człowiek i obiekt jego pracy, w „Opiece nad dzieckiem” postaci lekarza i pacjenta; w fotogramie trzecim postaci malarza i pozującego. Nie jest wolny od tego błędu także „Pejzaż pagórkowaty”. W tym bowiem fotogramie rywalizują o pierwszeństwo dwie kępy zieleni. Kępa środkowa może być oceniona jako element główny tylko z racji swojego położenia. Pod względem wizualnym bezwzględnie góruje kępa drzew z lewej strony obrazu i w ten sposób w efekcie łącznym dla widza oba elementy są mniej więcej równorzędne.

Należy jednak zaznaczyć, że tak jak i w większości innych problemów kompozycyjnych, tu również możliwe są wypadki podyktowane tematyką, w których celowe jest wprowadzenie dwu lub więcej elementów głównych o różnej mocy hierarchicznej. Otóż uczynimy to tam, gdzie będzie nam zależało na podkreśleniu równości elementów. Rozpatrzmy jako przykłady fotogramy „Wylewanie urobku z łyżki” (Świat Fotogr. Nr 8) i „Wysiłek” (Św. Fotogr. Nr 7). W obu tych fotogramach widzimy po trzech robotników

zespólnych wspólnością wysiłku. Jedna z postaci w tych fotogramach nie góruje nad pozostałymi niczym, poza chyba centralnym charakterem swego położenia. Ta równość w wysiłku, brak widocznego przywódcy, doskonale podkreśla kolektywny charakter wysiłku, ideowość bodźców. Podobnie w fotogramie „Żądamy pokoju” (Św. Fotogr. Nr 22) widzimy grupę uczestników manifestacji tak liczną i tak jednolitą, że może ona być traktowana nawet jako jeden element wizualny. Tu również nie ma przywódcy; wszyscy uczestnicy są równi, co podkreśla spontaniczny charakter udziału w manifestacji.

Rzecz jasna, że takie zrównanie elementów może mieć miejsce tam, gdzie elementy są zespolone wspólnością jednej akcji, idei lub tp. Jeżeli jednak jeden z elementów jest podmiotem, a drugi przedmiotem jakiejś akcji, zrównoważenie ich w obrazie nie jest celowe.

Wracając do fotogramu złożonego z dwu elementów bezkierunkowych nie trudno ustalić jaka jest jego najwłaściwsza budowa. Otóż jeżeli element główny umieściliśmy na mocnej linii obrazu, miejsce dla elementu wtórnego wypadnie po drugiej stronie osi symetrii w odległości tylekrotnie większej od osi, ile razy mniej „waży” element wtórny. To jest klasyczna budowa obrazu złożonego z dwu plam i jeżeli ktoś w ten sposób zbuduje obraz, nikt nie ośmiela się powiedzieć, jakoby kompozycja była zła. Ale konia z rzędem temu, kto w taki skądinąd piękny schemat wbuduje bez szkody dla treści np. obraz bitwy pod Grunwaldem, skoro nawet dwie kępy zieleni z impresjonistycznego „Pejzażu pagórkowatego” (Św. Fotogr. Nr 6) nie bardzo dały się wrobić w ten klasyczny układ niewątpliwie znany autorowi.

*Rys. 8

I tu właśnie jest odpowiedni moment by zwrócić uwagę na rzecz bardzo zasadniczą w pracy fotografika. Otóż dla fotografika bodźcem dla dokonania zdjęcia jest nie chęć stworzenia jakiegoś rewelacyjnego układu kompozycyjnego, a zaobserwowany motyw w naturze. Fotografik przez zmianę punktu widzenia i zmiany wycinka dopasowuje obraz jak najbardziej do jakiegoś przyjemnego dla oka i w danym przypadku uzasadnionego układu kompozycyjnego. Ale wobec ograniczonej tylko możliwości „przemeblowywania” natury zdarza się częstokroć, że mimo najlepszych chęci fotografik nie miał skąd wytrzasnąć np. plamy wtórnej w odpowiednim miejscu. Toteż w wielu fotogramach spotykamy rozwiązanie kompozycyjne dalekie od ideału, a wynikającą stąd stratę musi autor nadrabiać pięknem tematyki lub techniki bromowej.

*Rys. 9

Sposoby rozmieszczenia w obrazie elementu głównego i wtórnego w szczegółach mogą być różne.

Jeżeli element główny w stosunku do jednej osi obrazu jest umieszczony asymetrycznie, a do drugiej symetrycznie, element wtórny jako mniejszy umieszczamy najczęściej całkiem asymetrycznie dla ożywienia kompozycji (Rys. 8). Jeżeli element główny leży asymetrycznie w stosunku do obu osi, umieszczenie elementu wtórnego po tej samej stronie jednej z osi daje obraz statyczny i spokojny (rys. 1). Umieszczenie elementu wtórnego przekątnie w stosunku do elementu głównego daje obraz dynamiczny (Rys. 9).

*Rys. 10

Omówione zasady typowej budowy obrazu z dwu elementów dotyczą przypadku, gdy elementami tymi są plamy bez bocznego promieniowania, albo co najwyżej ze słabym promieniowaniem bocznym. Im mocniejsze jest promieniowanie dośrodkowe elementu głównego, tym dalej od osi musi on być odsuwany dla uzyskania układu zrównoważonego.

Nieco inaczej wygląda komponowanie z linii. Jeżeli obraz składa się tylko z jednego elementu o kształcie linii prostej, właściwym jego miejscem jest przekątnia. Jeżeli obraz składa się z jednego elementu prostoliniowego i jednej plamy wtórnej, dobre może być takie rozwiązanie, jak podajemy poniżej (rys. 10). Podobne rozwiązanie będzie też właściwe, jeżeli mniejsza część pola odciętego linią stanowi główną plamę obrazu. W wypadku takim tylko plama wtórna dla zrównoważenia zwiększonego elementu głównego musi ulec odsunięciu albo powiększeniu.

Przy komponowaniu dwu linii prostych, unika się równoległego ich układania, szczególnie poziomego, gdyż układ taki wnosi monotonię. Obie linie powinny być raczej nachylone do siebie, najlepiej też nie pod kątem prostym. Kompozycja z samych linii prostych zawsze ma pewne cechy sztywności czy też surowości, toteż częstokroć staramy się w miarę możliwości zastępować je lub uzupełniać liniami krzywymi o łagodnych krzywiznach. Takie zadanie spełniają m. in. zarysy obłoku i korony drzew w zdjęciach architektury. Jako dobry przykład ułożenia elementów obrazu w arabeskę wkomponowaną w prostokąt ramy przytaczamy za M. C. Santeulem szkic pracy P. Bernarda „Przed odjazdem” (rys. 11).

*Rys. 11

W przypadku występowania w obrazie większej ilości elementów – trzech i więcej, sprawa kompozycji progresywnie się komplikuje.

Jeszcze pół biedy, jeżeli grupa elementów plamowych czy liniowych z powodu małych różnic wizualnych, albo nawet powtarzania się w nieomal identycznej formie, ulega w oku widza syntezie w jedną plamę, albo linię, i w ten sposób ta ostatnia staje się właściwie elementem obrazu. W przypadku wielokrotnego powtarzania się w obrazie tego samego elementu wizualnego w progresywnie zmieniającym się rozmiarze albo położeniu, mówimy o rytmie jakiejś formy wizualnej. Jako przykłady takiego rytmu możemy wymienić: w fotogramie „Trasa W–Z” (Świat Fotogr. Nr 13)” układ okien budynku, w fotogramie „Na baterii” (Św. Fotogr. Nr 17) układ pieców baterii.

Rytm formy wizualnej jest bardzo cenny jako czynnik budowy obrazu, gdyż poszczególne elementy zespołu nie niepokoją wzroku, a dochodzą do świadomości widza jedynie jako ożywienie, nieomal faktura dużej plamy zbiorowej. W ten sposób rytm formy wizualnej zachowując bogactwo treści praktycznie zmniejsza w obrazie ilość elementów kompozycyjnych. Zresztą nawet w przypadku braku rytmicznych zmian formy wizualnej, elementy o podobnej treści i formie zgrupowane w jedną zwartą plamę mogą ulegać syntezie w jeden element („Żądamy pokoju” (Św. Fotogr. Nr 22).

Niemniej często się zdarza, że poszczególne elementy w obrazie wieloelementowym nie łączą się w zbiorową plamę, a zachowują swoją odrębność wizualną i muszą być każdy z osobna wkomponowany w jedną harmonijną całość. W wypadku takim sprawa się komplikuje i kompozycja staje się rozwinięta czyli złożona. Jak to już podawaliśmy, zasady kompozycji rozwiniętych nie zostały dotychczas dokładnie zanalizowane, toteż tu żadnych konkretnych wzorów typowych podać nie można. Wobec tego zarówno autor jak i krytyk w zakresie kompozycji złożonych znacznie więcej muszą polegać na swym wyczuciu artystycznym. Teoretyk tu może wskazać jedynie zasady całkiem ogólne i określić, czego robić nie należy.

14. – Uwagi końcowe

Tak w zarysie wygląda zmaterializowana i wyrażona prostymi słowami prawda o technicznych środkach wypowiedzania się w fotografii – o związku między formą a treścią. Powyższy zarys został spisany dla wskazania młodszym fotografikom właściwych dróg wśród labiryntu istniejących sformułowań, częstokroć niejasnych, nie dość skonkretyzowanych, albo nawet sprzecznych. Sądzę, że podany materiał odegra rolę podwaliny, która ułatwi korzystanie z bardziej zaawansowanej literatury, a także samodzielne rozważania i czynienia spostrzeżeń w tej dziedzinie.