

FOTOGRAFIA

NR 7 (13) LIPIEC 1954

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA

Katedra Fototechniki

ul. Łukasiewicza 2

589



Dobrze, że „Fotografia” wszczęła dyskusję na temat technik szlachetnych.

Po przedmowie do katalogu i krytyce Z. Dłubaka naszych wystaw indywidualnych, w których spory odsetek stanowiły gumy i przetłoki, zdolny ale niezbyt dobrze orientujący się amator czy fotografik mógłby słusznie uważać, że te techniki, to przebrzmiałe echo ubiegłych dziesiętków lat, że dziś, w epoce realizmu socjalistycznego, tylko brom, czy to normalny bez żadnych sztuczek, czy też brom-izohelia, inwersja czy wtórnik, ma prawo nazywać się fotografią i tylko taki ma prawo bytu w świecie fotograficznym.

Uważam, że takie stanowisko jest mocnym „zawężaniem” możliwości artystycznych twórcy. Umyślnie piszę „twórcy”, a nie „fotografika”, ponieważ z chwilą, gdy nie tylko my sami uważamy się za artystów, ale nareszcie i inni nas za takich uważają, mamy niewątpliwe prawo uważać się za twórców-artystów plastyków.

I tak samo jak nikt nie może nakazać rzeźbiarzowi czy malarzowi, że nie wolno mu wypowiadać się w grafice czy fotografice (czego najlepszym dowodem są artyści, którzy wprawdzie byli malarzami i rzeźbiarzami, a później, nie zarzucając malarstwa i rzeźby, zostali fotografikami), tak samo nie widzę powodu, dlaczego fotografik nie miałby prawa wypowiadać się w takich technikach, które pozwalają mu jak najpełniej oddać swą wizję artystyczną, które jak najlepiej pozwolą mu się wypowiedzieć.

I tak Min. Sokorski w swym referacie na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki przyznaje twórcy „... prawo do operowania tymi środkami wyrazu, które najlepiej odpowiadają jego wyobraźni artystycznej, jego wewnętrżnej potrzebie”.

Gdyby za „czystą” fotografię uważać rygorystycznie te techniki bromowe (tak zwyczajne jak i swobodne), których wykonanie polega tylko na stronie chemicznej procesu, w przeciwieństwie do technik szlachetnych, w których musimy „tolerować” współdziałanie ręki ludzkiej (jak wywoływanie pędzlem czy strumieniem wody w gumie i nakładanie pędzlem farby przy bromoleju i przetłoku poszczególnych części obrazu), musielibyśmy zasadniczo odrzucić wszelki retusz „pięścią” i Farmerem, no i już całkowicie wtórnik, którego zalety polegają w pierwszym rzędzie na eliminowaniu ręki i ołówkiem czy farbą jednych partii w obrazie, a podkreśleniu innych.

Dlaczego więc stosujemy techniki szlachetne?

Do pewnego stopnia jest to pytanie retoryczne. Właśnie dlatego, że są szlachetne. Są szlachetne z jednej strony przez swą fakturę (farba drukarska lub akwarelowa utrwalona na papierze ziarnistym czerpanym, żeberkowym lub gładkim akwarelowym), z drugiej, przez odrzucenie podłoża żelatynowego, które jako hygroskopijne, obniża wartość dzieła na podłożu nietrwałym (Kuehn, Technik der Lichtbildnerei).

Natomiast możliwość uzyskania zmian walorowych poszczególnych części obrazu, jak wydobywanie plastyczne pewnych szczegółów w najwyższych światłach, czy też osłabienia lub wzmocnienia natężenia w cieniach, wpływa z samej techniki gumy czy przetłoku, „leży w technice”. Ma zatem tę wyższość nad pewnymi zabiegami w technikach bromowych (ściśłych czy swobodnych), że nie jest czymś obcym i sztucznym jak np. osłabianie Farmerem, czy rysunek ręką i ołówkiem na pozytywie i negatywie wtórника. Nie tylko możliwość dowolnej zmiany podłoża obok zróżnicowania walorów tonalnych w obrazie są zasadniczymi zaletami technik szlachetnych. Pragnienie otrzymania obrazu barwnego, które wyraża się często w barwnej pstrokaciznie nowych kolorowych tech-

Dlaczego techniki szlachetne?

nik, znajduje rozwiązanie w gumie lub przetłoku. Te kilkuwarstwowe techniki pozwalają bowiem nie tylko na zastosowanie dowolnej zasadniczej barwy obrazu (farby z tuby lub guziczka), ale także na dowolne kombinowanie czy to barw zbliżonych do zasadniczego tonu, czy też stosowanie barw uzupełniających.

Należy podkreślić, że uprawianie technik szlachetnych, w których znacznie większy jest wkład osobisty, bezpośredni autora, niż w technice czystego bromu czy technik swobodnych, wymaga już pewnego wyrobienia artystycznego, pewnej samodzielności zarówno pod względem kompozycyjnym jak i świadomości twórczej. Zwłaszcza zastosowanie barwy wzgl. barw będzie świadczyć o postawie autora, wszelka bowiem przesada prowadzi do wyników ujemnych, a umiar świadczy o dojrzałości twórczej. Niewątpliwie stosowanie techniki dla techniki, wedle recepty „sztuka dla sztuki” może znów stać się początkiem nawrotu do formalizmu. Nie nastąpi to jednak „jeżeli tylko będziemy sobie zdawali sprawę z tego, że prawo twórcy do eksperymentu powinno być nie jałową ekstrawagancją nowatorską, lecz powinno służyć jaśniejszemu, bardziej wyrazistemu, bardziej emocjonal-

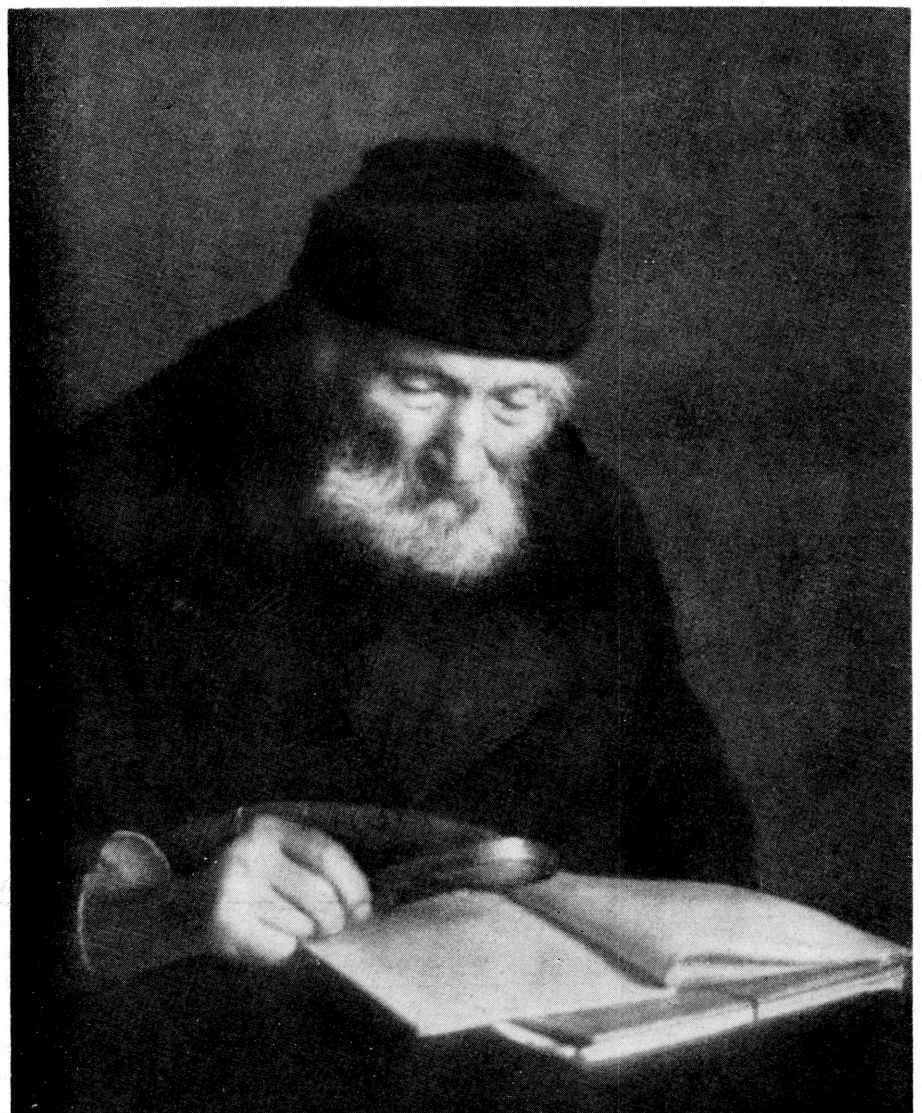
nemu przeżyciu zagadnienia przez odbiorcę” (z referatu Min. Sokorskiego na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki).

Rzadko kiedy w czasie wykonania zdjęcia można z góry przewidzieć, jaka będzie najodpowiedniejsza technika pozytywowa dla danego motywu. Dopiero gotowa odbitka pozytywowa, a czasem i negatyw może nasunąć tę lub inną technikę, która winna dać najlepsze rozwiązanie koncepcji twórczej artysty. Wykończona guma, bromolej lub przetłok nie powinny nasuwać żadnych wątpliwości, że dany motyw winien być wykonany właśnie w tej technice, a nie w innej. Przed około 20 laty ukazały się na wystawach bromoleje Jana Bułhaka, utrzymane w spokojnych tonach ciemno-zielonych lub czarnych, które miały tylko zalety jego doskonałych bromów i nic więcej. Zostały też przez niego zarzucone, widocznie sam sobie zdawał sprawę, że szkoda na to czasu.

Nie mogę się zgodzić z ob. Sommerem, że „łatwiej otrzymać dobry przetłok czy dobrą gumę, od dobrego bromu”, i chociaż autor artykułu za chwilę sam sobie przeczy „że otrzymanie bardzo dobrej gumy jest trudniejsze od otrzymania bardzo dobrego bromu”, nie ratuje to jego poprzed-

PROF. BENEDYKT DYBOWSKI (guma)

Janina Mierzecka



Na okładce:

DZIEŃ KONSTYTUCJI

Tadeusz Aleksandrowicz

niej wypowiedzi. Stanowczo otrzymanie „tylko” dobrej gumy czy przetłoku zajmuje znacznie więcej czasu, niż wykonanie dobrego bromu. Jeżeli bowiem na wykonanie jednego lub kilku bromolejów może wystarczyć 2—3 wieczory, aby otrzymać wynik zupełnie zadowalający, to guma jest znacznie bardziej „zasochłonna”. Sporządzenie pozytywu, wtórnego negatywu dużych wymiarów, preparowanie papieru, nie licząc trudności wstępnych, związanych z uzyskaniem koniecznych materiałów i sprzętu—to pierwszy etap pracy, który musi zająć kilka wieczorów. A sam obraz, wykonany sposobem gumowym nie może powstać w ciągu jednego dnia, jak nawet wielokrotny przetłok. Na kopiowanie gumy trzeba liczyć po kilka godzin pracy w ciągu 2—3 dni, a czasem i tydzień. A co najważniejsze, ponieważ obraz nie powstaje jak w przetłoku od białego papieru przez nakładanie coraz silniejszych walorów tonalnych, ale przez odejmowanie po każdym naświetleniu warstwy światłoczułej tych partii, które są zbędne — twórca przez cały czas kopiowania gumy (a więc przypuśćmy 2—7 dni) musi „widzieć” wewnętrznie obraz do którego dąży, inaczej nie osiągnie zamierzonego celu.

Jest to może dla niektórych wadą techniki gumowej, dla mnie — przy dzisiejszym tempie życia — jest to jej wielką zaletą. Twórca bowiem zmuszony jest do poświęcenia więcej uwagi i czasu na przemysłenie obrazu, niż wtedy, kiedy na wykończenie pozytywu wystarczy kilku godzin.

Tak samo zresztą musi mieć czas na przemysłenie izohelii, inwersji czy wtórnika, tym bardziej, że np. izohelia wcale nie wymaga mniej czasu niż guma czy przetłok. I jeszcze jedna zaleta gumy i przetłoku. Podobnie jak w technikach bromowych można otrzymać w technikach szlachetnych z jednej matrycy czy jednego negatywu różniące się od siebie pozytywy tak pod względem natężenia walorów tonalnych, jak i różne kolorystycznie. Natomiast jest prawie zupełnie niemożliwe otrzymanie dwóch jednakowych gum czy przetłoków. Zławsza, że w gumie jak i w przetłoku często nie od razu uzyskuje się zamierzony obraz i często trzeba wykonać 2 a nawet 3 pozytywy, aby uzyskać rozwiązanie nurtującego artystę problemu. Odnosi się to zwłaszcza do gumy, która jest niemal nieobliczalna, a natężenie zmiennego światła dziennego albo nierówne nasilenie prądu nie da się dokładnie obliczyć, poza tym każdy odcień barwny i każda, różna pod względem zawartości farby warstwa światłoczuła kopiuje inaczej. Tak więc każda guma czy przetłok są unikatami, podobnie jak monotypia. Nie odnosi się ta ostatnia cecha do bromoleju, gdzie można stosunkowo łatwo otrzymać kilka jednakowych egzemplarzy, jednak bromolej uważam raczej za formę przejściową, a nie za zakończony obraz.

W chwili obecnej wykonywanie bromolejów i przetłoków jest utrudnione nie tylko z powodu braku odpowiednich papierów (każdy niemal papier bromowy, o ile nie jest fabrycznie zgarbowany, może być użyty do bromoleju) i pędzli (które też można by ostatecznie zaadaptować do tego celu), ale przede wszystkim z powodu trudności konstruowania prasy. Z farbą nie byłoby kłopotów, można bowiem używać do tego celu farb drukarskich. Składniki chemiczne, podobnie jak do gumy, przy pewnej dozie uporu i wytrwałości, można zdobyć. Również jedynie dzięki wytrwałości i silnej woli można zdobyć sprzęt (pędzle, ramę itp.) oraz materiały do gumy, ale ostatecznie są one osiągalne.

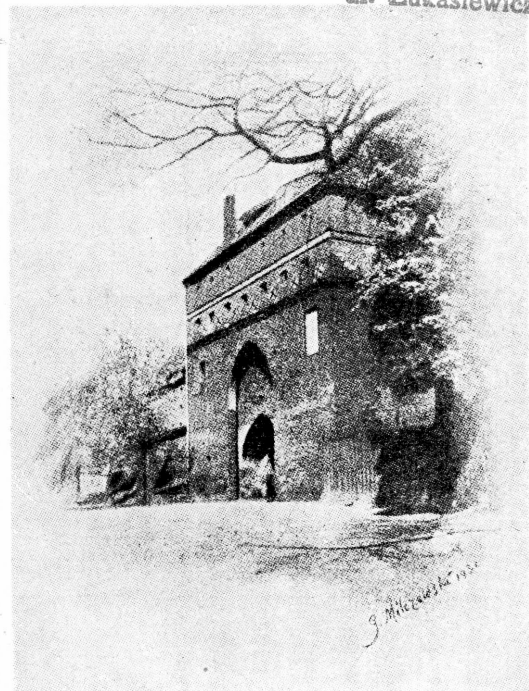
Dlaczego więc tak mało gum widać obecnie na wystawach?

Sądzę, że w pierwszym rzędzie dlatego, iż purysci fotograficzni niestudnie uważają tę technikę jedynie za ucieczkę od właściwego obrazu fotograficznego. A powtóre dlatego, że techniki te wymagają od artysty głębszego i często pełniejszego przygotowania artystycznego i czysto rysunkowego, niż techniki bromowe; tu może leży niejednokrotnie źródło niechęci wielu fotografów do gumy i przetłoku.

BRAMA KLASZTORNA W TORUNIU

(przetłok)

G. Milczewski



Czas już zatem zrewidować nasz stosunek do gumy, przetłoku czy bromoleju, wyjść poza filisterskie ramy „ściślejszej fotografii” i ustawić to zagadnienie na takiej płaszczyźnie, aby poważny amator czy fotografik nie uważał za „odstępstwo” od swej sztuki paranie się gumą arabską i farbą drukarską. Czym jest zatem guma i przetłok? Są technikami, których punktem wyjścia jest fotografia, ale są już nawiązaniem do technik graficznych, są technikami odrębnymi. Nie są one ani ucieczką od rysunku obiektywu — jak to zarzucają purysci fotograficzni — ani naśladownictwem technik graficznych, jak to znów podnoszą graficy. Naśladownictwem technik graficznych, bezmyślnym i fałszywym, były stosowane ongiś tzw. Halie-Folien, rastry nakładane na negatyw, imitujące rysunek igły w akwaforcie lub radełka w mezzotincie. Rastry te, niszcząc mechanicznie rysunek obiektywu fotograficznego, dawały tylko naśladownictwo struktury graficznej, bezduszne, nie różniczkowane indywidualnie, a struktura obrazu nie wynikała ani z założeń ideowych, ani z potrzeby twórczej fotografa.

Natomiast techniki szlachetne mają tak swoisty charakter (pokrewny technikom graficznym), że znawca grafiki, a nie znający gumy i przetłoku, nie potrafi ich zaszereżować do żadnej ze znanych sobie technik, lecz musi szukać dla nich odrębnej nazwy.

„Starą technikę gumową”, jak pisze Z. Dłubak, stosowałam nie tylko w okresie międzywojennym, ale stosuję ją i obecnie obok innych technik bromowych i swobodnych od r. 1946, daje ona bowiem takie możliwości, jakich nie daje mi żadna inna technika — czy to graficzna, czy czysto fotograficzna. „Częstokroć pozbawialiśmy twórcę radości poszukiwania, eksperymentowania, walki o własne widzenie... — cytuję znów wypowiedź Min. Sokorskiego. Gdy zaś artysta tworząc nie cieszy się w pełni samym procesem twórczym, nie może przekazać odbiorcy radości przeżywania dzieła twórczego, pozostawia i siebie i odbiorcę obojętnym”.

Sądzę zatem, że właśnie dlatego możemy uprawiać techniki szlachetne.

Janina Mierzecka

ORKA (olej)

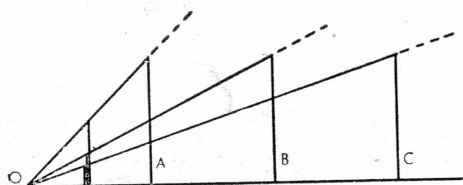
E. Osterloff



Zaawansowanym fotoamatorom znany jest fakt, że obiektyw o ogniskowej dłuższej niż „normalna” (tj. równa przekątnej negatywu) „zbliża” przedmioty odległe, to znaczy, że na tym samym polu negatywu otrzymujemy obraz mniejszego wycinka przestrzeni rozciągającej się przed nami. Niezależnie od tego — mniejszej już liczbie wtajemniczonych wiadomo, że za pomocą obiektywów o dłuższej ogniskowej można otrzymać na negatywie inną perspektywę niż przy użyciu krótkich. Jako przykład przytacza się zjawisko „przerysowania” w portrecie.

Obie te wiadomości są prawdziwe, ale przypisywanie obiektywom długoogniskowym bliżej nieokreślonej własności „zbliżania”, czy też zmieniania perspektywy nie wyczerpuje zagadnienia, a może doprowadzić fotografującego do fałszywych wniosków praktycznych.

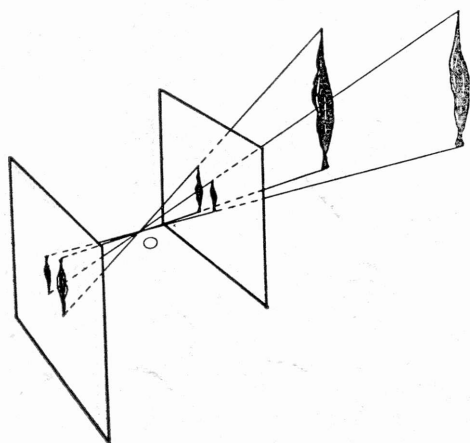
A zatem uporządkujemy sobie wiadomości w tej dziedzinie. Rozmiary przedmiotów, znajdujących się w otaczającej nas przestrzeni są przez nas oceniane nie tylko zależnie od ich rzeczywistej wielkości, ale także od ich odległości od naszego oka. Podobnie wielkości te rejestruje na materiale negatywowym obiektyw fotograficzny. Dwa przedmioty tej samej wielkości, umieszczone w różnych od aparatu odległościach, dadzą różne co do wielkości obrazy na negatywie: obraz bliższego będzie większy niż dalszego. Zjawisko to pochodzi stąd, że przedmioty w przestrzeni widziane są przez nasze oko, a podobnie i przez aparat fotograficzny praktycznie rzecz biorąc, z jednego punktu, a zatem wielkości nie są oceniane liniowo, ale kąto. Gdybyśmy przed swym okiem umieścili płaszczyznę, na której promienie



Rys. 1. Odcinki A, B i C są sobie równe. Z punktu O widziane są jednak pod różnymi kątami, ich pozorna wielkość jest różna.

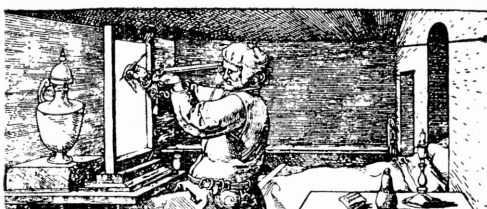
padające z przedmiotu w kierunku oka pozostawiałyby ślad, otrzymalibyśmy obraz zgodny w proporcjach z wielkościami przez nas obserwowanymi. Obraz taki nazywa się rzutem perspektywnym przedmiotu na płaszczyznę. Punkt, w którym zbiegają się linie rzutujące (nasze oko) nazywa się punktem środkowym perspektywy. Dlatego czasem zamiast „rzut perspektywny” mówimy „rzut środkowy”.

W fotografii, jeżeli pominiemy budowę i optyczne własności obiektywów, a przyjmiemy schematycznie, że obiektyw jest punktem, przez który przechodzą wszystkie promienie budujące obraz — płaszczyzna negatywu odpowiada płaszczyźnie rzutów, choć jest umieszczona za punktem środkowym. Kąty za punktem środkowym, wytworzone przez przedłużenie linii tworzących rzut perspektywny, są równe kątom przed punktem środkowym. Obraz fotograficzny różni się tylko tym od rzutu perspektywnego, że jest odwrócony, proporcje natomiast zostają te same. Tak więc obraz fotograficzny podlega wszystkim prawom zwykłej perspektywy geometrycznej.



Rys. 2. Rzut środkowy na płaszczyznę znajdującą się między punktem środkowym O a przedmiotem jest taki sam, jak rzut środkowy na płaszczyznę znajdującą się za punktem środkowym w tej samej odległości, z tą różnicą, że ten ostatni rzut jest odwrócony.

Wiemy już, że liniowa wielkość rzutu perspektywnego będzie malała przy oddalaniu się przedmiotu od punktu środkowego. Przy dwukrotnie większej odległości rzut przedmiotu zmniejszy się dwukrotnie. Jeżeli zatem w odległości 10 i 20 m od naszego aparatu ustawimy przedmioty jednakowej wysokości — przedmiot dalszy da na negatywie obraz dokładnie dwukrotnie mniejszy od obrazu przedmiotu bliższego. Chcąc zmienić proporcje przedmiotów — musimy zmienić ich wzajemną odległość, np. zmniejszymy



„PERSPEKTYWA WAZY”

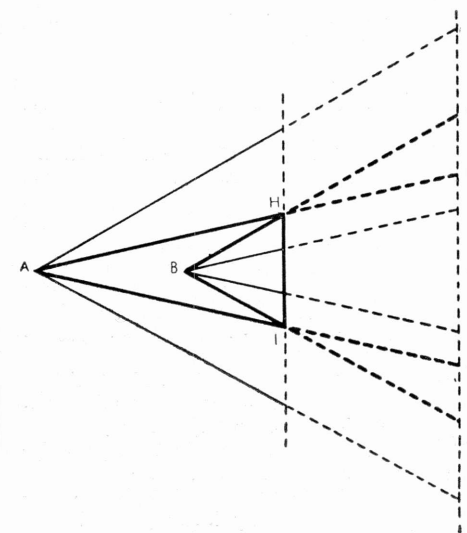
Albrecht Duerer

PERSPEKTYWA — — ODLEGŁOŚĆ — — OGNISKOWA

odległość przedmiotu dalszego do 15 m — obraz jego powiększy się, a różnica między obrazami zmaleje. W ten sposób możemy dowolnie regulować wielkość obrazów poszczególnych przedmiotów, a zatem wzajemne stosunki ich wielkości.

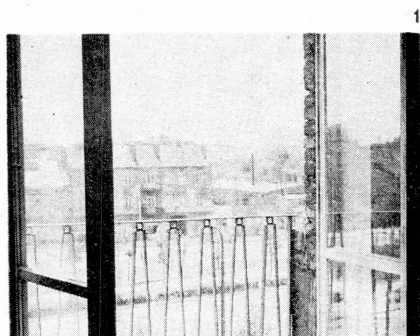
Możliwość przemieszczania przedmiotów w przestrzeni należy jednak w zwykłej praktyce fotograficznej raczej do rzadkości. Dlatego rozpatrzmy możliwość zmiany stosunku wielkości rzutów perspektywnych przy niezmiennym układzie przedmiotów w przestrzeni. Jeżeli odległość dwu jednakowych przedmiotów od aparatu wynosiła 10 i 20 m, to stosunek wielkości ich obrazów na negatywie wyniósł 2 : 1. Po zmniejszeniu odległości dalszego przedmiotu do 15 m otrzymaliśmy stosunek 3 : 2, czyli różnica zmalała. Identyfikując zmianę tego stosunku możemy osiągnąć nie zmieniając poprzedniej wzajemnej odległości przedmiotów, a odsuwając aparat na odległość 20 m od pierwszego, a zatem na 30 m od dalszego przedmiotu. Stosunek wielkości rzutów i w tym wypadku wyniesie 3 : 2. Wynika stąd, że przy niezmiennym układzie przedmiotów w przestrzeni wzajemne wielkości ich rzutów perspektywnych dadzą się dowolnie regulować odległością aparatu od całego układu. Im bardziej oddalimy się od układu, tym proporcje wielkości rzutów będą coraz bardziej zbliżone do proporcji wielkości liniowych przedmiotów.

Przy zbliżaniu się do układu — przedmioty bliższe będą się zwiększały w stosunku do dalszych. To prawo perspektywy daje fotografowi do ręki wielkie możliwości. Jednakże ten sposób regulowania stosunków perspektywnych ma wielką wadę. Mianowicie przy oddalaniu się układu przedmiotów nie tylko zmieniają się stosunki wielkości rzutów perspektywnych, ale maleje cały układ. W rezultacie, kiedy już doprowadziliśmy poszczególne wielkości do odpowiednich proporcji — całość jest tak niewielka, że konieczne będzie silne powiększenie wycinka negatywu, które rzecz prosta nie będzie miało już takiej precyzji, jak obraz otrzymany z całości. W takich wypadkach używamy przy tym samym formacie negatywu — obiektywu o dłuższej ogniskowej.

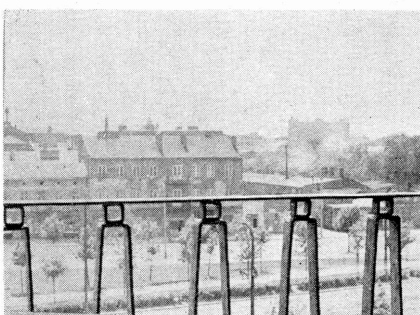


Rys. 3. Fotografując z punktu B obejmujemy odcinek H — J na pierwszym planie, podczas gdy tło jego stanowi odcinek C — D. Z punktu A fotografujemy obiektywem o dłuższej ogniskowej, tak że obejmujemy również odcinek H — J na pierwszym planie, ale tym razem będzie odcinek E — G. Pozostałe linie pokazują sytuację przy fotografowaniu obiektywem o krótszej ogniskowej z punktu A oraz dłuższej z punktu B.

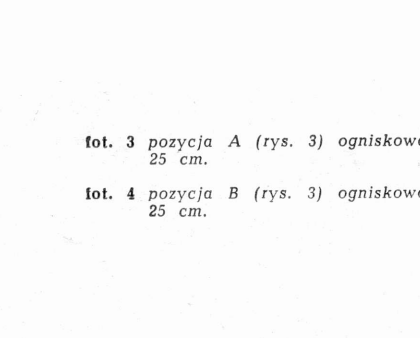
Do bardzo precyzyjnej pracy musielibyśmy mieć albo bardzo duży komplet obiektywów o różnych ogniskowych, albo dysponować specjalnym tele-obiektywem o zmiennej ogniskowej. W przeciętnej praktyce fotograficznej wystarcza prócz „normalnego” — obiek-



fot. 1 pozycja A (rys. 3) ogniskowa 10 cm.



fot. 2 pozycja B (rys. 3) ogniskowa 10 cm.



fot. 3 pozycja A (rys. 3) ogniskowa 25 cm.

fot. 4 pozycja B (rys. 3) ogniskowa 25 cm.



tyw o dwukrotnie odeń dłuższej ogniskowej. Przy znacznym zbliżeniu się do przedmiotu dla otrzymania dużych różnic wielkości perspektywicznych (tzw. przerysowanie) potrzebny jest obiektyw szerokokątny. Zdarza się to jednak bardzo rzadko i obiektywy te używane są raczej w wypadku konieczności objęcia jak najszerszego kąta ze względu na warunki (niemożność zwiększenia odległości od przedmiotu np. we wnętrzach, ciasnych ulicach itp.), a więc użycie ich traktowane jest jako zło konieczne. Przy użyciu dwóch obiektywów pracujemy w ten sposób, że wielkość obrazu regulujemy i zmianą obiektywu i ewentualnie pomagamy sobie wycinkowaniem.

Zapamiętajmy:

1. Na proporcje perspektywiczne wpływa wyłącznie odległość między aparatem a układem przedmiotów.
2. Ogniskowa obiektywu nie ma żadnego bezpośredniego wpływu na perspektywę — zezwala tylko, zależnie od długości, zachować mniejszą lub większą odległość aparatu od przedmiotu przy wykorzystaniu pełnego formatu negatywu.

Najczęściej w praktyce spotykanym zagadnieniem z zakresu perspektywy jest właściwa proporcja pierwszego planu w stosunku do tła. Zwiększenie przedmiotów tła w stosunku do pierwszego planu osiągamy przez oddalenie aparatu od pierwszego planu. Jeżeli oddalenie to będzie znaczne — użyjemy obiektywu o dłuższej ogniskowej. Odwrotnie, jeżeli chcemy przedmioty w tle zmniejszyć, zbliżamy się do pierwszego planu, posługując się obiektywem krótkoogniskowym, a czasem nawet szerokokątnym. Innym częstym problemem perspektywnym jest fotografowanie twarzy ludzkiej i postaci ludzkiej. Obiektywy o „normalnej” ogniskowej zmuszają nas do takiego zbliżania się do modelu, że perspektywa otrzymana w ten sposób odbiega silnie od wyglądu twarzy ludzkiej do jakiego przywykliśmy. Podobnie, gdy fotografujemy np. siedzącą postać ludzką z nogami wyciągniętymi w kierunku aparatu — wielkość obrazu nóg będzie w rażącej dysproporcji z wielkością obrazu innych części ciała. Dlatego w fotografiach portretowej konieczna jest dłuższa niż „normalna” ogniskowa obiektywu; przy jej użyciu odległość między aparatem a modelem będzie mogła być zwiększona, a proporcje obrazu tym samym zbliżą się do proporcji rzeczywistych.

Zbigniew Dłubak

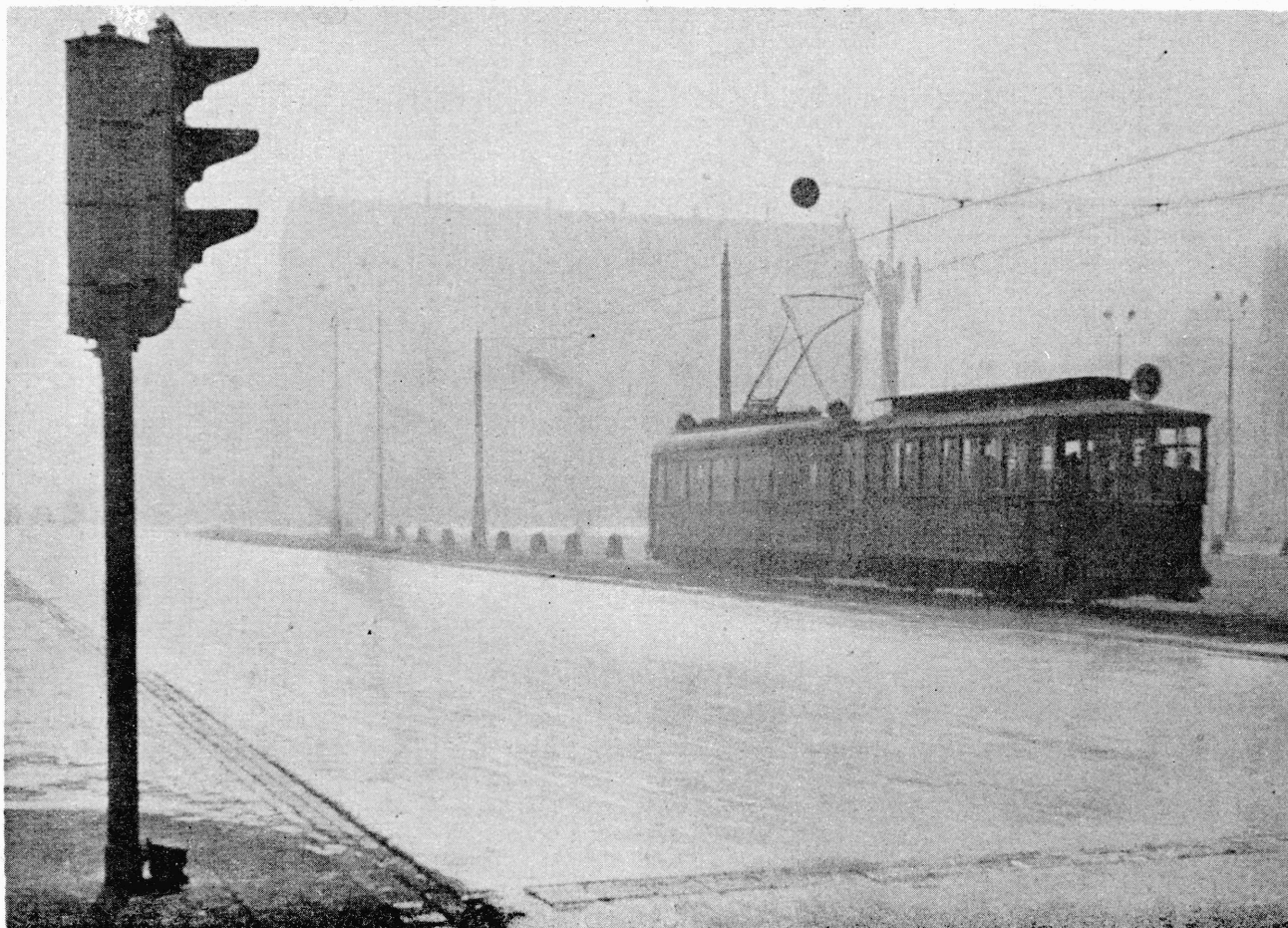


MÓWIĄ WIEKI

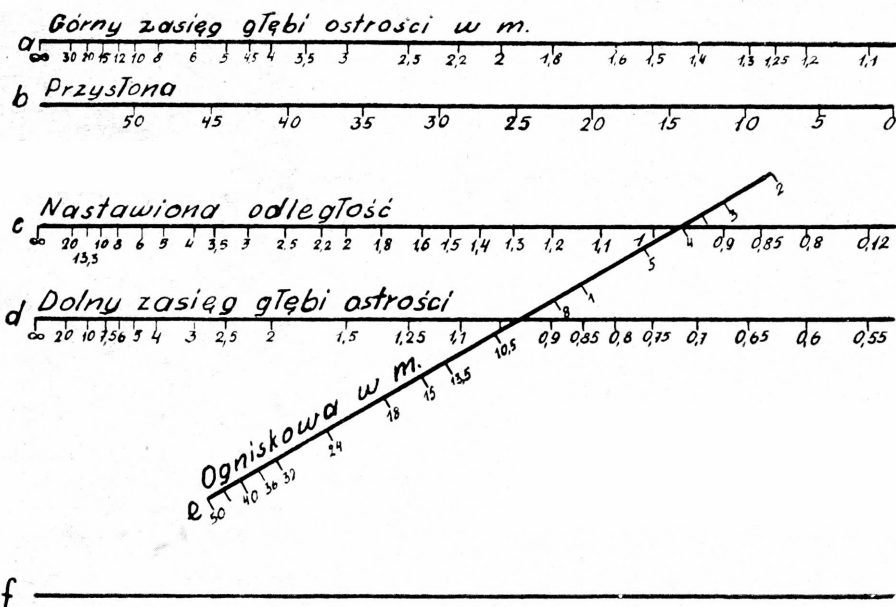
Adam Śmiałowski

MGŁA W MIEŚCIE

Janusz Szczerbatko



Uniwersalna tabela głębi ostrości



Jak wiadomo, głębia ostrości zależy od trzech czynników: ogniskowej obiektywu, wielkości przysłony oraz odległości obiektu od powierzchni negatywu, inaczej mówiąc — nastawienia obiektywu na „ostro”. Wzajemna zależność tych trzech czynników jest podawana w tabelach umieszczonych w podręcznikach fotograficznych oraz na specjalnych ruchomych skalach, znajdujących się na niektórych aparatach fotograficznych. Znajdujące się w podręcznikach tabele uwzględniają jednak tylko niektóre wielkości ogniskowych obiektywów, najczęściej spotykanych w kamerach amatorskich.

Poniższy nomograf umożliwia znalezienie szukanej głębi ostrości przy dowolnej przysłonie, dowolnym nastawieniu i dla obiektywów o ogniskowych od 2 do 50 cm. Sposób posługiwania się nomografem wyjaśniają poniższe przykłady.

Przykład 1. Jaka będzie głębia ostrości przy użyciu obiektywu o ogniskowej 5 cm, nastawieniu na 2 m i przysłonie 11. Łączymy punkty odpowiadające 5 cm na pochylonej linii ogniskowej (e) z punktem 11 na linii (b) przysłony. Prosta przechodząca przez te punkty doprowadzamy do linii poziomej (f). Z wyznaczonego punktu na linii

(f) przeprowadzamy prostą przechodzącą przez punkt 2 na linii (c) (odległość nastawiona). Przecięcie się tej linii z prostymi (a) (górny zasięg ostrości) i (d) (dolny zasięg ostrości) da nam szukaną głębię ostrości. W tym przypadku od 1,4 do 3,5 m.

Przykład 2. Fotografując obiektywem o ogniskowej 10,5 cm chcemy, aby przedmioty znajdujące się pomiędzy 2 a 6 m od aparatu wyszły ostro. Jakiej przysłony należy użyć i na jaką odległość nastawić aparat.

Na przecięciu się linii przechodzącej przez punkty 6 na prostej (a) i 2 na prostej (d) z prostą (c) znajdujemy szukane nastawienie aparatu. W tym przypadku 3 m. Linie doprowadzamy do prostej (f). Z punktu przecięcia się tej linii z prostą (f) przeprowadzamy dalszą linię przechodzącą przez punkt 10,5 na prostej (e). Punkt przecięcia się tej nowej linii z prostą (b) daje szukaną wielkość przysłony — 18.

S. S.

STADNINA

Władysław Sławny



WZOROWA MLECZARNIA

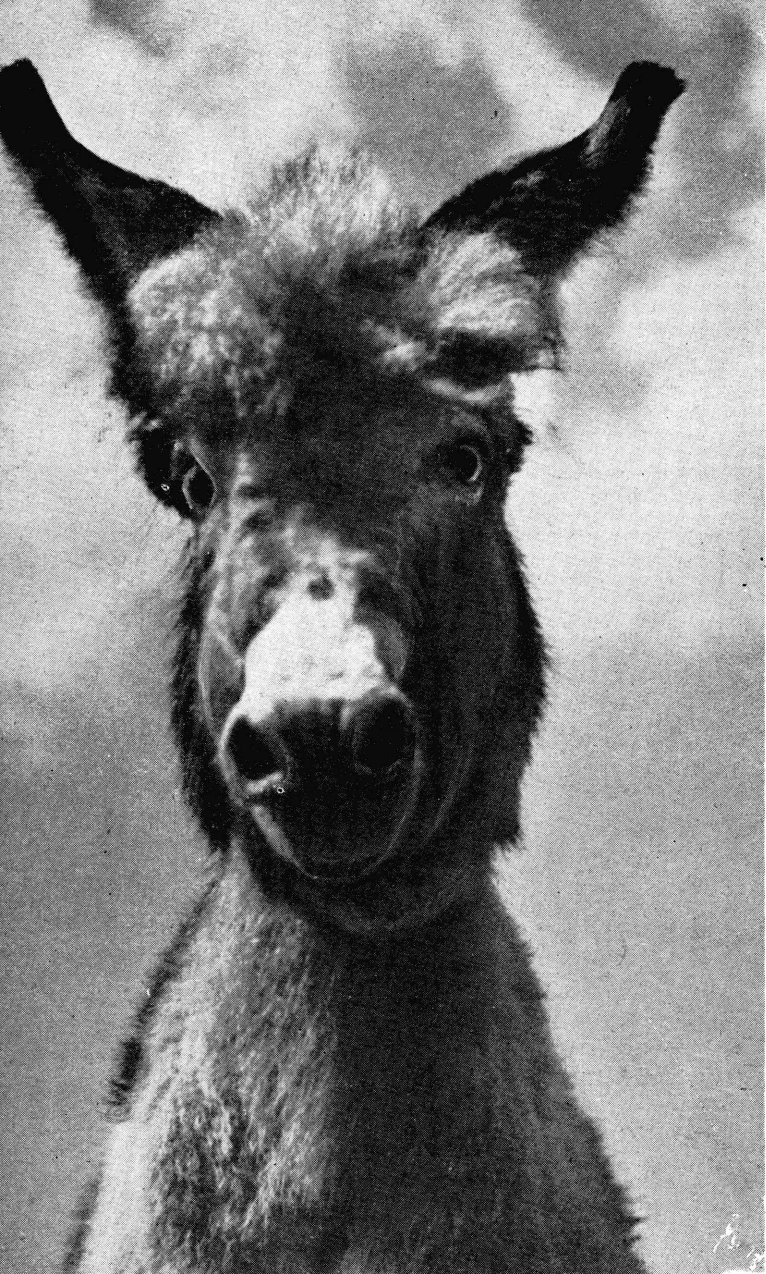
Edward Hartwig



REDYK

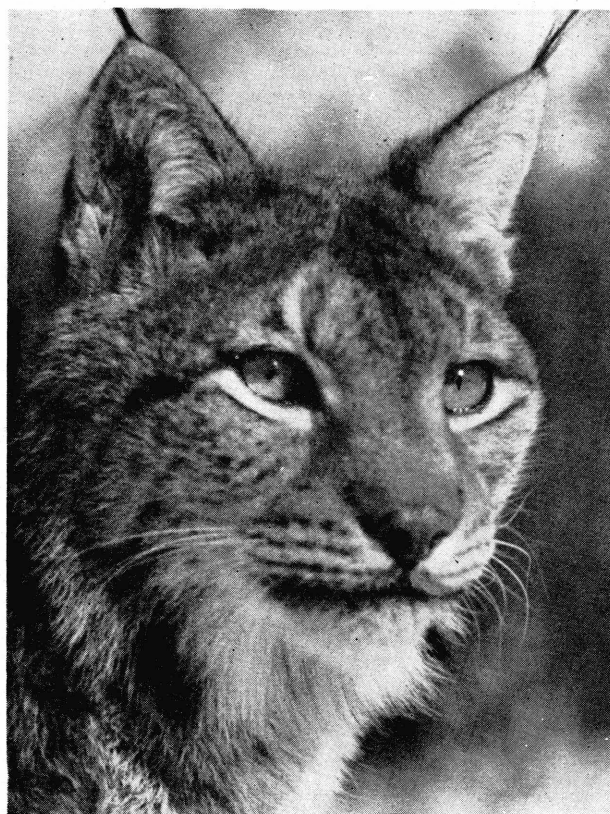
Stanisław Kolowca





OSIOLEK „PORFIRION”

Jan Styczyński



PORTRET RYSIA

Włodzimierz Puchalski

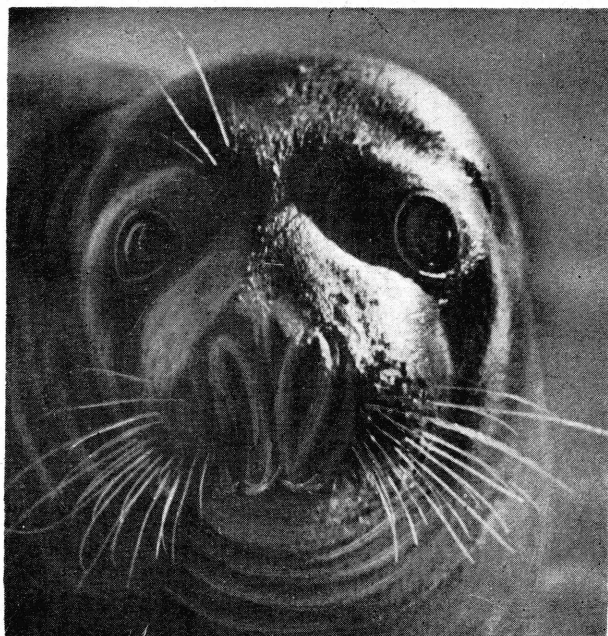
SZYPANS „KUBUŚ”

Jan Styczyński



PORTRET FOKI

Jan Styczyński



PIES i KOT

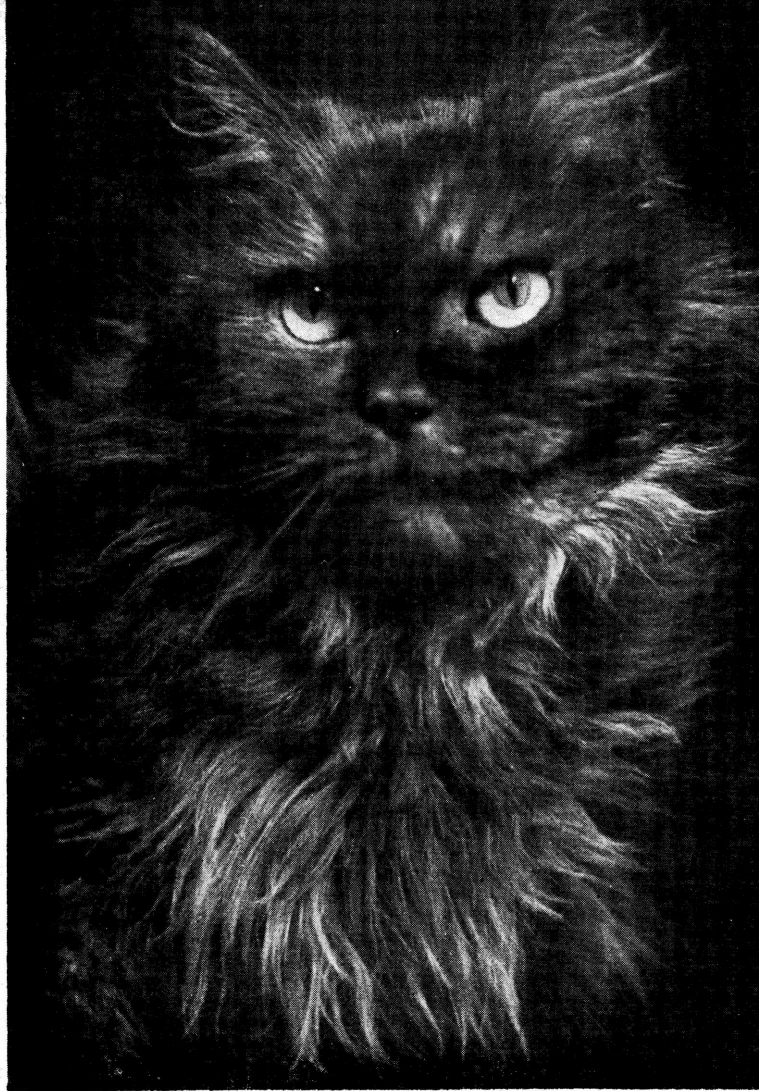
PRZED

OBIEKTYWEM

Jakże miłymi współtowarzyszami naszego życia są pies i kot i jak chętnie fotografujemy tych naszych przyjaciół! Fotografowanie tych zwierząt nie jest jednak rzeczą łatwą i prostą. Przyczyną tego jest ich ruchliwość.

Jeszcze pół biedy, gdy decydujemy się fotografować zwierzę wraz z człowiekiem, a więc np. psa na smyczy, czy kota na kolanach jego opiekunki. Człowiek, znajdujący się tuż obok zwierzęcia dopomoże fotografowi, ustawiając swego pupila w odpowiedni sposób i hamując jego chęć ucieczki. Prawdziwa trudność wyłania się dopiero wówczas, gdy chcemy naszego kotka lub pieska sfotografować samego. Nasz model zupełnie nie jest zainteresowany tym faktem i pozostawiony na chwilę w spokoju, bo fotograf musi się przecież zająć aparatem, odchodzi z godnością na inne miejsce. Następują wówczas pertraktacje, zaprosiny, umizgi w typie „kici-kici” albo „na tu na”, które nie zawsze skutkują.

Aby zwierzę zatrzymać na miejscu, należy je tym miejscem zainteresować, a najbardziej interesującym argumentem jest

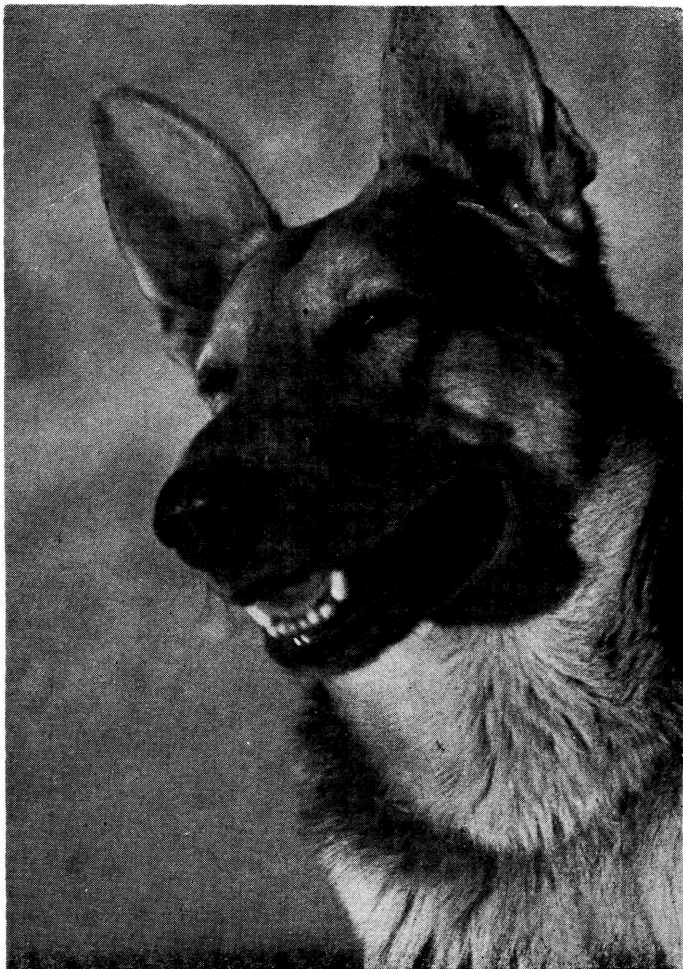


FILON

Edward Hartwig

USMIECH OW CZARKA

Jan Styczyński



kawałek kielbasy. Niestety, położenie kielbasy w miejscu odpowiednim do zdjęcia zazwyczaj zawodzi, gdyż nasz klient, wzięwszy ją w zęby, odchodzi do ciemnego kąta, aby tam ją w spokoju ducha spożyć.

Dlatego kielbasę należy unieruchomić. Przywiązujemy ją przy pomocy cienkiego sznurka tak, aby zwierzę nie mogło jej ani wynieść, ani przesunąć. Biedny Kiciuś czy Azorek męczy się z nią przez dłuższą chwilę, ale przy tym wykonuje tak wiele ruchów, takie śmieszne stroi miny, że fotograf ma możliwość wykonania nawet całej serii udanych zdjęć.

Kota możemy zainteresować w specjalny sposób. W miejscu, w którym chcemy go umieścić, kładziemy zawiązaną na węzełek szmatkę, nasyoną rozczyne waleriany na eterze. Koty bardzo lubią ten zapach.

Jest rzeczą zrozumiałą, że zwierzęta fotografujemy na migawkę i to dość krótką; dlatego należy je ustawiać w dobrym oświetleniu, najlepiej w bezpośrednich promieniach słońca. Jak zawsze, oświetlenie słoneczne podkreśla brylowatość. Jednakże w wielu wypadkach oświetlenie miękkie, rozproszone, podkreśla delikatność kształtów, szczególnie zwierząt białych. Najtrudniej jest wykonać „portret” pieska, czy kotka, tzn. jego głowę, gdyż ruchliwość modelu utrudnia wówczas uchwycenie go na zdjęciu. W takim wypadku lepiej sfotografować całą postać, a dopiero przy obróbce laboratoryjnej, w czasie powiększania, zrobić wycinek.

Jasne zwierzęta staramy się fotografować raczej na tle jaśniejszym, choćby nawet na tle nieba. Ciemne — na tle szarym. Zbyt ciemne tło przy ewentualnym niedoświetleniu mogłoby spowodować całkowite zlanie się z nim konturów zwierzęcia.

Czas naświetlania nie powinien być dłuższy niż 1/5 sekundy, w przeciwnym bowiem razie model nasz się poruszy. Aby unieruchomić na krótką chwilę psa, wystarczy krzyknąć głośno. Nie należy go wołać po imieniu, bo może natychmiast podbiec ku wołającemu.

Mając aparat z migawką „Compur” możemy fotografować kota na 1 sekundę. Po umiejscowieniu kota przed aparatem, (np. przy pomocy miseczki z mlekiem), wywołamy migawkę nastawioną na 1 sekundę. Migawka brzęczy. Kot momentalnie podnosi głowę i bez drgnięcia patrzy w obiektyw. Ułamek sekundy, potrzebny do podniesienia głowy jest tak krótki w porównaniu z całością czasu naświetlania, ruch kota tak szybki, że poruszenie nie zdąży się naświetlić na emulsji.

A więc spróbujmy fotografować psa lub kota.

Adam Sakowicz

Artykułem tym rozpoczynamy dyskusję na temat fotografii polskiej. Tocząca się obecnie walka o realizm socjalistyczny w sztuce wymaga ciągłego omawiania wyłaniających się problemów, wymaga porachunku z pozostałościami przeszłości i postulowania rzeczy nowych. W dyskusji tej oczekujemy oczywiście wypowiedzi czołowych fotografików polskich; równie wiele mogą wnieść głosy wszystkich interesujących się fotografią amatorów.

Dyskusja nie powinna ograniczać się tylko do zagadnienia nowej treści i odpowiadającej jej formy. Wystawy, fotografia prasowa, recenzje — oto zagadnienia praktyczne, które są przejawami aktualnego stanu fotografii i jednocześnie wpływają na jej dalszy rozwój, a które domagają się krytycznego omówienia. Czekamy na artykuły i listy w tej sprawie, które będziemy zamieszczać w naszym piśmie.

Redakcja

Na marginesie IV OGÓLNOPOLSKIEJ W

Plakat, treścią swoją informujący o pokazie zabytkowych zegarów, zaprasza nas na IV Ogólnopolską Wystawę Fotografiki.

Znaleźliśmy się w nie lada kłopotcie: jak oglądać tę wystawę? Zachodzi obawa, że większość zwiedzających poprzestanie na porównaniu wystawionych prac ze swymi wyczynami na polu fotografii. Oczywiście ocena wystawy musiałaby w tym wypadku wypaść na piątkę z plusem. Sądzę jednak, że to nas nie może zadowolić, a poza tym należało by się zastanowić, co myśla o wystawie bardziej zaawansowani fotografujący oraz odbiorcy obeznani z problemami sztuki.

Zeby wydać sąd o dziele sztuki, trzeba oprzeć się na jakichś kryteriach. W okresach tworzenia się nowych epok w sztuce krytyka narażona jest na specjalne trudności. Chcąc spełnić swe zadanie pożytecznie musi w niektórych wypadkach wyprzedzać działalność artystyczną, musi czasem formułować zasady, które w praktyce dopiero powstają, a zatem krytyka zmuszona jest niekiedy do uznawania za obowiązujące takie kanony, których artysta jeszcze się nie dopracował, choć może teoretycznie je przyjmuje.

W takiej właśnie sytuacji znalazła się dziś krytyka i trzeba stwierdzić, że do tej pory zadaniem swym nie sprostała. Stąd niezwykle pomieszanie pojęć wśród twórców i ludzi zainteresowanych zagadnieniami sztuki, nie mówiąc już o przeciwnym odbiorcy.

W fotografice sytuacja jest jeszcze tragiczniejsza. Brak tu nawet jakichkolwiek kryteriów wczorajszych. Dotychczas opierano się bowiem na malarstwie i grafice. Zasady budowy obrazu fotograficznego wzięte z tych dziedzin pociągnęły za sobą w konsekwencji ruch naśladowczy również i w opracowaniu fakturalnym. Szczególnie jaskrawo wystąpiło to w tzw. technikach specjalnych, a obecnie da się obserwować nawet w bromie. Równolegle z tym krytyka fotografii nie wyszła poza kryteria malarzskie.

Tymczasem kryteria odnoszące się do jakiejś gałęzi sztuki muszą wpływać z jej charakterystycznych cech. Krytyka oparta na zasadach zapożyczonych musi doprowadzić do wypaczeń nie tylko w sądach ale i w samej twórczości, jak to właśnie ma miejsce w fotografice.

Okres, jaki obecnie przeżywa nasza fotografika, cechuje walka o realizm. Wiąże się ona jednak z walką o typową dla fotografii formę wypowiedzi. Fałszywa wstydlivość wobec specyficznych cech sztuki fotograficznej, ukrywanie ich pod sztuczną zasłoną „malarzkości” i „graficzności”, ograniczone rozumienie piękna fotografii stawiają pod znakiem zapytania nie tylko samodzielność fotografii, ale w ogóle sens jej istnienia, a jednocześnie stawiają wszystkich szukających szczerzej wypowiedzi artystów wobec konieczności prowadzenia bezwzględnej walki z tym wstecznym, opóźniającym rozwój fotografii stanowiskiem. Walka o realizm zmusza poza tym wszystkie dyscypliny sztuki, a więc i fotografię do generalnego rachunku sumienia, do zbadania swych możliwości, swego zakresu i metod działania. Jest to przegląd sił, a zarazem wytrąsanie starych, nieprzydatnych śmieci. Takie pranie fotografii i krytyki fotograficznej jest konieczne.

Atmosferę krytyki dotychczasowych poglądów wniosła Ogólnopolska Narada Twórcza ZPAF, która odbyła się 16 maja b.r. w Warszawie. Był to początek dyskusji, która będzie nadal prowadzona; już jednak wyraźnie zarysowuje się front walki o realizm i specyficzną dla fotografii formę wypowiedzi.

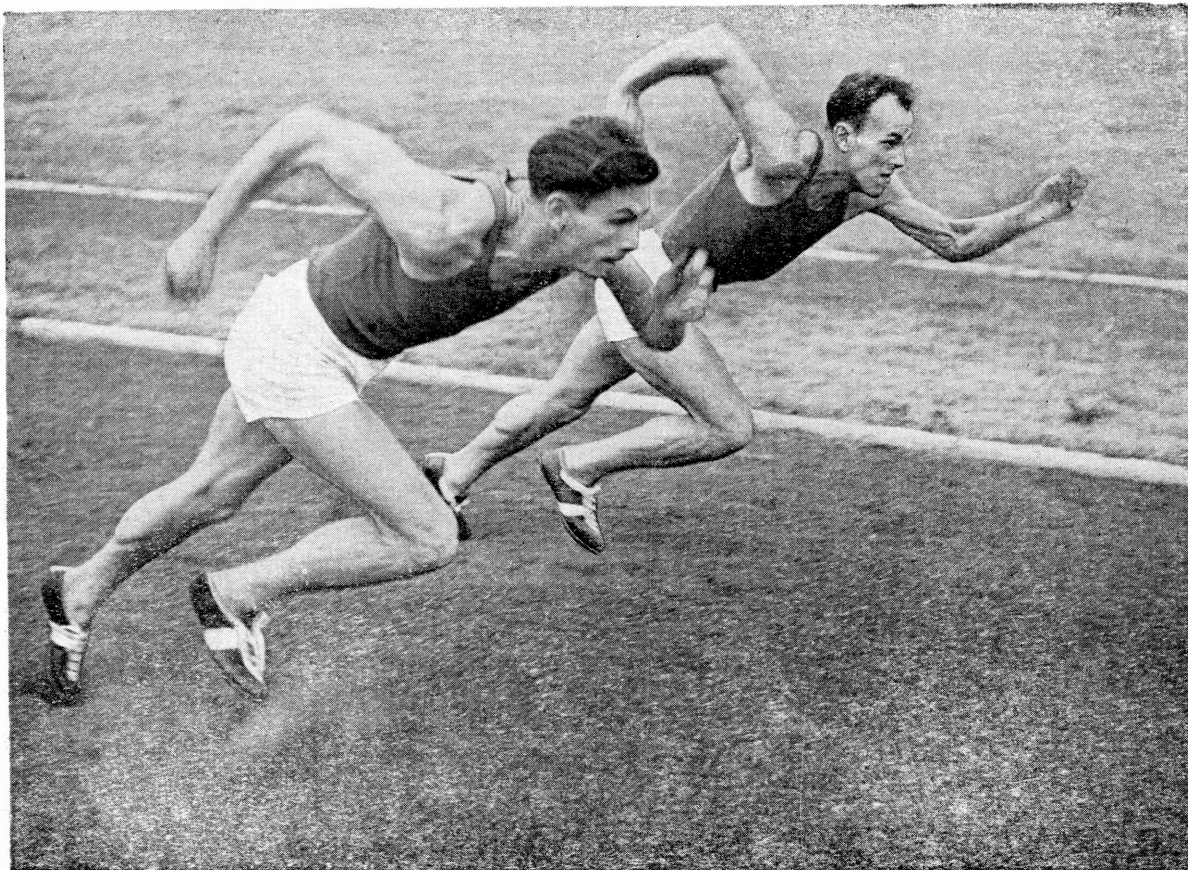
Z drugiej strony trzeba stwierdzić, że upodobanie do fotografii naśladowczej, roztopiającej rzeczywistość w efektach świetlnych pokutuje jeszcze w znacznej liczbie twórców. Ich wypowiedzi w dyskusji dowiodły braku znajomości zasadniczych zagadnień sztuki naszego okresu. Mylenie niesłusznej tendencji do zawężania tematyki z postawą realistyczną spowodowało u nich niechęć do realizmu. Jako

jedyny przepis na dobrą sztukę zalecają odwrócenie się od całej otaczającej nas rzeczywistości i skierowanie swych wysiłków twórczych wyłącznie na zagadnienia światła i układu kompozycyjnego w obrazie. Znalazło to swój wyraz także w wielu pracach na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki.

Kryteria te, sięgające swym pochodzeniem impresjonistycznego widzenia świata, po zmianach i uzupełnieniach, jakie narzuciła im czarno-biała technika fotograficzna, dadzą się ująć w dwóch punktach: 1-o obraz fotograficzny jest odbiciem gry światła, która powin na być wydobyta na pierwszy plan przez eliminację szczegółów; właściwy temat jest tylko pretekstem dla rozegrania światłocienia, 2-o światła i cienie obrazu fotograficznego powinny być tak uporządkowane, żeby stanowiły kompozycję według wzorów klasycznych. A zatem estetyzujący, oderwany od życia program. Zastanówmy się, czy choć w zakresie swych żądań kryteria te są wystarczające i do czego prowadzą.

Poprawna kompozycja, choćby poparta najbardziej autorytatywnymi przepisami klasycznymi, jest tylko sposobem uporządkowania elementów obrazu, które ma na celu z kolei uporządkowanie następstwa postrzegania tych elementów. Kompozycja zatem jest tylko czynnikiem pomocniczym przy „odeczytywaniu” obrazu, a nie czynnikiem warunkującym wrażenia estetyczne, które powstają dopiero po odebraniu całej sumy wrażeń. Oczywiście odbiór może być zakłócony złą kompozycją albo ułatwiony dobrą. W ten sposób zrozumiana kompozycja przechodzi do rzędu środków rzemiosła. Stosowana jako wyłączny środek artystycznej wypowiedzi, staje się widoczna w obrazie, a zatem sztuczna.

Zasada wydobywania na pierwszy plan gry światłocienia realizowana jest przez zmiekczenie rysunku i przez eliminację szczegółów. Gdybyśmy nawet godzili się na samą zasadę — trzeba przyznać, że środki te stały się martwym szablonem. Stosowane jednakowo we



START

Zdzisław Małek

YSTAWY FOTOGRAFIKI

wszystkich fotogramach przerodziły się w nudną, kabotyńską maniérę.

Cóż możemy przeciwstawić tym martwym, formalistycznym kryteriom? Na szczęście odpowiedź na to pytanie udzielił nam szereg fotogramów zamieszczonych na wystawie. Jest ich co prawda niewiele, ale w oparciu o nie można wystąpić z programem walki o realizm z nakreśleniem drogi do nowej sztuki.

Przede wszystkim rozszerzenie tematyki i powiązanie jej z życiem. Nie znaczy to, że interesująca gra światła nie może być tematem naszych obrazów, ale jest to tylko jeden temat obok nieskończonej ilości innych, bardziej interesujących. Fotografia nie znosi wyłącznej kontemplacji światłocienia, jest techniką żywą, ruchliwą, umie podpatrywać życie, chwycić momenty, w których zawarte jest częstokroć więcej niż w całych tomach kronik i opisów, jest jedyną dziedziną, która potrafi pokazać życie w bezpośrednim obrazie, będącym jednocześnie syntezą i bardzo głębokim uogólnieniem. Wykorzystanie wszystkich możliwości techniki fotograficznej dla stworzenia nowego typu fotografii nie jest podyktowane chęcią odróżnienia za wszelką cenę tej dyscypliny od innych dziedzin plastyki, a dążeń do osiągnięcia w inny sposób rezultaty, rozszerza nasze zdolności patrzenia.

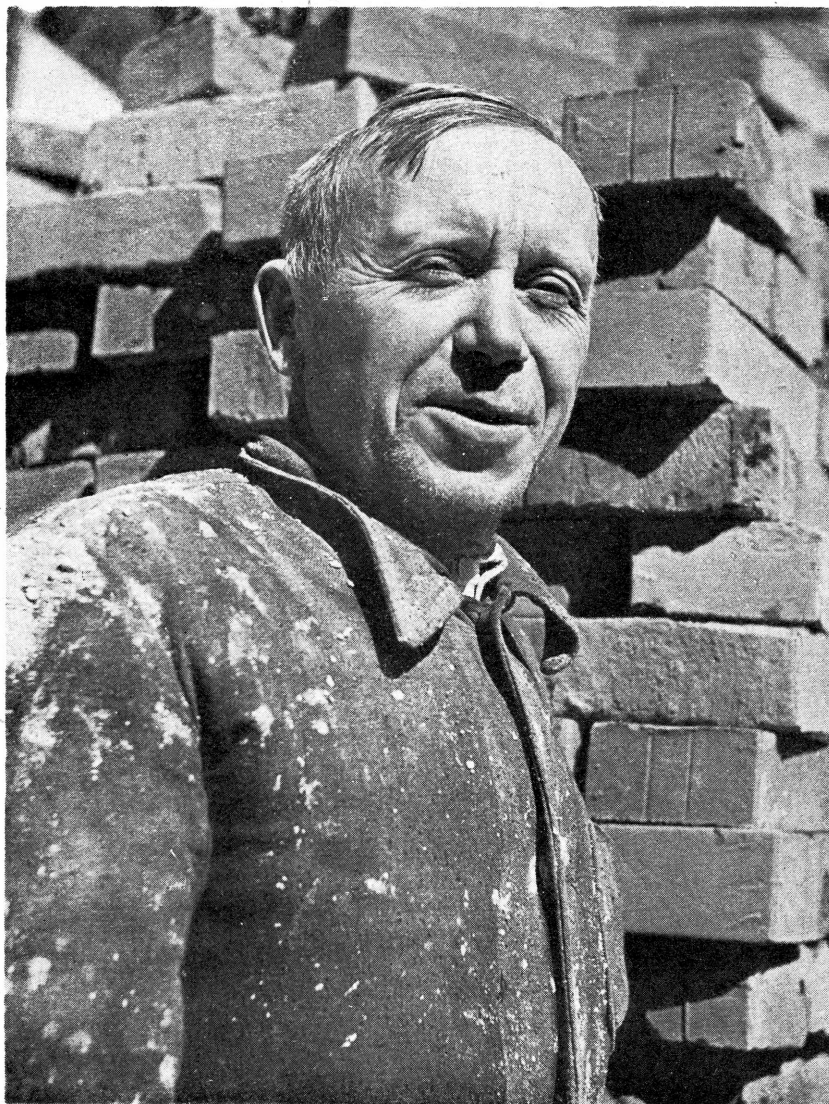
Kompozycja obrazu jest niewątpliwie rzeczą bardzo ważną, ale jak powiedziało się, czysto warsztatową. Inny natomiast czynnik decyduje o wartości fotogramu. Logiczne i poprawne pokazanie jakiegoś tematu musi być poparte wytworzeniem w obrazie takiej „atmosfery” czy „nastroju”, który charakteryzuje przedstawiany temat. Wtedy obraz zaczyna na nas działać, staje się sugestywny. Wtedy pojawia się to, co nazywamy treścią — cel pracy artysty.

Wystawa pokazuje wyżej opisany konflikt ideowy-artystyczny w niedostatecznym stopniu. Odnosi się wrażenie, że organizatorzy nie dostrzegali go. Dlatego wystawa robi wrażenie bezideowej zupki. Zagadnienia zostały wymieszane, a w układzie obrazów zapanowała zasada komponowania plam jasnych i ciemnych obok siebie.

Te zasadnicze mankamenty wystawy nie mogą jednak przysłonić faktu, że fotografia polska ma za sobą duże osiągnięcia, a szereg prac na tej wystawie jest tego oczywistym dowodem. Gdy otrząśniemy się zupełnie z ograniczeń tematycznych narzuconych nam przez formalistyczną orientację w fotografii i zerwiemy z szablonowym, manierycznym budowaniem obrazu fotograficznego — talenty polskich fotografików będą mogły rozwijać się swobodnie.

Sztuka fotograficzna ze względu na swoje specyficzne cechy jest specjalnie ważna w okresie budowy socjalizmu. Jest ona dokumentem epoki, a jednocześnie w artystycznym skrócie pozwala nam poznać różne problemy niezwykle skomplikowanego okresu, w którym żyjemy, informuje nas o osiągnięciach w budownictwie socjalistycznym. Robi to w sposób przekonujący, bo ukazuje fakty, a jednocześnie sugeruje rozszerzające je wnioski. Dlatego fotografia powinna być otoczona szczególną opieką ideologiczną i materialną. Niestety stało się tak, że ekspozycja wystawy, która jest podsumowaniem rocznego dorobku fotografii polskiej, pozostawia wiele do życzenia. Rozmieszczenie fotogramów w wielu salach na kilku kondygnacjach tak utrudnia zwiedzanie, że niesposób wyrobić sobie zdania o całości. Punkt, w którym zlokalizowano wystawę, też nie jest najlepiej pomyślany. Stare Miasto co prawda jest dzielnicą odwiedzaną przez bardzo wiele osób, jednakże umieszczenie tam Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki zepchnęło ją do roli jakiejś wystawki okolicznościowej, podczas gdy jest ona w polskim życiu artystycznym wydarzeniem o znaczeniu pierwszorzędym.

Zbigniew Dłubak



MURARZ JÓZEF OTOLIŃSKI

Zbyszko Siemaszko
Edmund Kupiecki

WIECZÓR 22 LIPCA NA MARIENSZTACIE

Władysław Sławny





Przed 80-ciu laty

(Wystawa powszechna w Wiedniu 1873 r.)

W r. 1875 w Warszawie wyszła gruba książka (884 str.) omawiająca wyniki wystawy powszechnej w Wiedniu w r. 1873; z książki tej czerpiemy niniejsze wiadomości o ówczesnym stanie fotografii na świecie. Nawiasem należy zaznaczyć, że w skład pięcioosobowego zespołu redakcyjnego tego dzieła wszedł przedstawiciel fotografii — Walery Lewkowicz. Z jego artykułu czerpiemy poniższe wiadomości. Fotografia mieściła się na wystawie w grupie XII (sztuki graficzne), w sekcji III.

We wstępie artykułu recenzent pisze pesymistycznie: „.....pomimo mniej lub więcej obszernego zastosowania fotografii do sztuki i przemysłu, daleko jest ona obecnie od spełnienia swego rzeczywistego zadania...” gdyż „.....gorączka doraźnego z bogactwa się króluje dziś wszechwładnie i niejednemu robi kuglarzem. Jaki taki przeważałaś część życia bez żadnych naukowych wiadomości zabiera się do fotografii jako do rzemiosła, najłatwiej podbić się dającego...” na-



tomiast „Postęp ...zawdzięczać należy usiłowaniu garstki rzeczywistych pracowników.... zmuszonych częstokroć uginać się pod ciężarem materialnych przeszkód. Reszta nie dba o postęp”.

Autor artykułu widzi na wystawie wiedeńskiej typowy przykład braku postępu, fotografia według niego „...jest po prostu rzemiosłem warsztatowym, zaśnieżonym w starej rutynie”.

Omawiając poszczególne stoiska, na których większość państw świata zamieściła swe prace, Lewkowicz podaje:

ST. ZJEDN. A. P.

„Ta społeczność... tutaj zdaje się spokojnie drzemać. Wszystkie nadesłane stamtąd okazy fotograficzne wykonane były wedle od dawna przyjętych form.” „W. Howell z N. Y. wystawił ...portrety kobiet, które uwydatniają brak naturalności, a nadto ogrom retuszu”.

W. BRYTANIA

Prace mało ciekawe. O J. M. Cameron powiadzano, że „zasługuje na uznanie za usiłowanie naśladowania wielkich mistrzów malarstwa ...stara się naśladować gładki pędzel, stąd retusz negatywów i pozytywów jest często nazbyt widoczny”.

FRANCJA

Dział interesujący. „Francuskie Tow. Fotografów nadesłało historię wynalazku fotografii od okazów Daguerre'a i Niepce'a aż do ostatnich ulepszeń ...z tej wystawy najlepiej można było przekonać się o powolności z jaką fotografia podąża ku ...trwałości, matematycznej prawdzie, tanioci i szybkości wykonania”. „Walery (Ostroróg w Paryżu) nadesłał portrety i obrazki w formie gabinetowej i wizytowej żelatynowane (fotoheliominiatury — przyp. autora). Wszystkie portrety były bardzo piękne. ...W każdej pozie naturalna swoboda, w każdym oświetleniu znajomość gruntowna czynnika.”

Harrison króluje pośród wszystkich francuskich fotografów na polu widoków. „Cudne, śliczne i pełne gustu dał nam obrazki lasów francuskich.”

Oddział włoski określony jest jako zajmujący. Mniej więcej to samo powiedziane jest o oddziale szwedzkim. Natomiast w oddziale norweskim interesuje nas nazwisko portrecisty — Ludwika Szacińskiego z Christianii. Można tam było widzieć charakterystyczną męską twarz, występującą z ciemnego tła i uśmiechnięty buziaczek pięknej kobietki... i dziecię kwilące lub rozweselone. Nadzwyczajną plastyczność tych portretów przypisać musimy jakiemuś sposobowi, będącemu wyłączną własnością p. Szacińskiego”. Prace niemieckie odznaczały się nienaganną techniką i należały do najważniejszych sekcji wśród eksponatów niemieckich. Wymienieni są fotografowie Haufstahl, Loescher, Petsch, Pruem, Albert, Obertner i inni. Natomiast dział austriacki okazał się słaby, mimo że Austria była wówczas jednym z ważniejszych ośrodków przemysłu fotograficznego. Najwięcej pochwał otrzymał Matzner z Wiednia oraz bracia Angerer. Ciekawy był wynalazek A. Nowickiego i Edera ze Lwowa, polegający na otrzymywaniu bezsrebrowym obrazów barwnych (metoda nieznana). Z polskich fotografów z zaboru austriackiego wyróżnili się poza tym Trzemeski ze Lwowa i Szubert z Krakowa.

Z warszawskich fotografów reprezentowani byli Kłoch i Dutkiewicz, Fajans, Kostka i Mullert, Ely oraz Mieczkowski. Mieczkowski, który przy pomocy fotografii doszedł do wielkiego majątku, na wystawie nie pokazał nic nowego, dlatego Lewkowicz pisze o nim: „Kto czerpie z kraju źródła bogactwa, ma obowiązkiem zadowolić jego słuszne potrzeby i wymagania a stara szkoła, na której ten zakład głównie się opiera, powinna ustępować z pierwszego planu”.

Tyle Lewkowicz, który był współczesny opisywanej wystawie. A my? Wiemy, że lata siedemdziesiąte były okresem upadku smaku artystycznego. Wiemy, że zakłady fotograficzne prowadzone były przez ludzi dążących jedynie do zarobku, schlebających klienteli burżuazyjnej.

Fotografię zawodową tych czasów znamionowała pretensjonalność, objawiająca się w nadmierze złożonych rekwizytów i kołar malowanych na tłach oraz przesadny retusz, usuwający z twarzy ludzkiej wszystko, co ludzkie.

Okres, który opisujemy, stworzył fotografię konwencjonalną, przyczynił się również pośrednio do charakteru dzisiejszej fotografii zawodowej. Niestety i dziś jeszcze w zakładach rzemieślniczych pokutuje sztywny konwencjonalizm tła i pozowania, nadmierny, przesadzony retusz i nienaturalny wyraz twarzy.

Dzieje się tak dlatego, że klient — odbiorca zakładu fotograficznego w wielu wypadkach ma smak wyrobiony na takich właśnie złych wzorach.

Klient taki będzie się zachwycał fotografią artystyczną, ale własne zdjęcie chce mieć takie, jakie otrzymał jego dziadek w zakładzie Mieczkowskiego.

W. Dederko



Leonard Misonne



Leonard Misonne, ur. w 1870 r. w Gilly (Belgia) był jednym z najwybitniejszych fotografików okresu międzywojennego. Był on nie tylko artystą o wybitnej indywidualności, ale w znacznym stopniu przyczynił się również do rozwoju techniki pozytywowej. Pierwsze prace Misonne'a przypadają na lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku. Były one na owe czasy rewelacją nie tylko ze względu na wysoki poziom artystyczny, ale i dlatego, że Misonne wysunął postulat eliminowania w obrazie nadmiernej ilości szczegółów i zbytniej ostrości, łagodzenia kontrastów oświetlenia i usunięcia tego wszystkiego, co jest niepotrzebne z uwagi na zwartość kompozycji.

Misonne był pierwszym impresjonistą w fotografii. Ulubionym tematem jego prac była mgła, topniejący śnieg, błoto ulicy. Był mistrzem fotografii zamglonych, pochmurnych ranków, lub godzin zmierzchu. Tematem obrazów Misonne'a było światło. W dziełach swoich wygrał całą grę najsubtelniejszych różnic zwykłego codziennego oświetlenia, odkrywał je i ukazywał nastrój przez nie wywoływany. „Poznajacie czar światła — wy go nie znacie, nie podejrzewacie jego istnienia. Fotografujecie wszelkie rzeczy takimi, jakimi są one na codzień, zamiast pokazać je tak, jak wyglądają w ozdobie światła i atmosfery. Sam motyw jest niczym — wszystkim jest jego oświetlenie” — w tej wypowiedzi zawarł cały swój program twórczy.

Będąc zwolennikiem impresjonistycznej interpretacji rzeczywistości, interpretacji, która w malarstwie ustąpiła w tym czasie miejsca innemu kierunkowi, Misonne spotkał się z ostrą krytyką swojej twórczości ze strony przywódców tzw. „nowej rzeczywistości”. Nazwano go wówczas wodzem misonizmu, łącząc nazwisko jego z greckimi słowami misos — nienawiść i neos — nowe. Dziś, kiedy do tych ostrych sporów o reprezentowanie postępu czy wsteczności w sztuce stosujemy inne kryteria, możemy z większym obiektywizmem aniżeli współcześni ocenić wartość sztuki Misonne'a. Niewątpliwą jego zasługą było to, że przeniósł na teren fotografii impresjonistyczne traktowanie tematu. Pozwoliło to w znacznej mierze na otrząśnięcie się fotografii z rutyniarstwa i pompatyczności, narzuconych przez fotografów zawodowych i stworzyło podstawy do marzeń o fotografii jako o samodzielnej dziedzinie twórczości.

Mimo że odeszliśmy dziś już daleko od sztuki impresjonistycznej i od jej interpretacji rzeczywistości, wielu jeszcze artystów pozostaje pod urokiem twórczości Misonne'a i w pracy swojej nie może wyjść poza jego sposób widzenia.

Specyficzny charakter twórczości Misonne'a zmusił go do szukania specjalnych sposobów wypowiedzania się. Pierwsze prace Misonne'a wykonywane były oryginalną techniką przypominającą rysunek ołówkowy. Około roku 1920 pozytywy swoje opracowywał sposobem nazwanym przez niego Flou-Net. Flou-Net polega na kopiowaniu nieostrego obrazu na ostrym. Po reprodukcji Misonne opracowywał gotowy pozytyw którąś z technik chromianowych. Kłopotliwe dwukrotne kopiowanie obrazu zastąpił użyciem specjalnej nasadki nakładanej na obiektyw powiększalnika, przypominającej w działaniu Duto, od którego różniła się ona dowolną regulacją stopnia nieostrości. W roku 1937 Misonne stworzył zupełnie oryginalną technikę pozytywową nazwaną Mediobrom. Zasada Mediobromu polega na otrzymaniu obrazu bromolejowego na częściowo tylko odbielonym obrazie bromowym. Reprodukowane obok prace są wykonane właśnie w Mediobromie.

Stanisław Sommer

II Zjazd PZPR wskazał na konieczność znacznego wzbogacenia asortymentu towarów, poprawę ich jakości i ulepszenie obsługi ludności. „Te poważne zadania” powiedział Bolesław Bierut „mogą być z powodzeniem wykonane tylko wtedy, jeśli za rozwój naszego handlu uspołecznionego będą się czuli odpowiedzialne wszystkie ogniwa naszej partii, jeśli mobilizacja opinii publicznej pozwoli szybko i skutecznie usuwać braki i usterki w naszym handlu uspołecznionym”.

„Fotografia” od wielu miesięcy umieszcza artykuły na temat produkcji i handlu materiałami fotograficznymi, chcąc w ten sposób przyczynić się do polepszenia stanu zaopatrzenia rynku.

W numerze styczniowym „Fotografia” zamieściła obszerny artykuł „Sprawy zaopatrzenia w materiały fotograficzne”, który był podsumowaniem osiągnięć i niedociągnięć przemysłu i handlu uspołecznionego i zawierał szereg konkretnych dezyderatów i propozycji w zakresie rozszerzenia i poprawienia asortymentu, jak również usprawnienia obsługi konsumentów.

Artykuł ten wywołał duże zainteresowanie, o czym świadczą liczne listy Czytelników, skierowane do „Fotografii”. Listy te, z których kilka umieściliśmy w numerze kwietniowym, potwierdzają i uzupełniają stwierdzenia i wnioski autora artykułu.

„Fotografia” otrzymała również oficjalne wypowiedzi w tej sprawie od Biura Zbytu Artykułów Fotograficznych oraz od Centralnego Zarządu Handlu Artykułami Fotograficznymi i Optycznymi.

Jeszcze o zaopatrzeniu

przez wnikliwą analizę potrzeb konsumenta. Postulujemy ponadto zwiększenie dostaw papierów w opakowaniach, zawierających po 25 arkuszy.

2) Materiały negatywowe. — Rozpoczęto produkcję filmów małoobrazkowych w kasietkach. Podaż filmów 6×9 i $4 \times 6,5$ wzrosła o 140%. Podaż klisz szklanych wzrosła o 180%. Filmy dostarczane będą w efektywnych opakowaniach zewnętrznych.

Tak poważne zwiększenie produkcji pozwoli

obecnie przez Warszawski Przemysł Terenowy. To samo dotyczy pierścieni pośrednich. Jest przecież dużo znacznie potrzebniejszych artykułów, które należałoby importować. Nie zapowiada natomiast Biuro Zbytu ani produkcji ani importu lamp błyskowych. Po co zatem produkuje się reflektory do lamp błyskowych, których przecież bez lamp używać nie można? 5) Sprzęt laboratoryjny. — Uruchomiono produkcję dwu typów koreksów, zegarów ciemniowych, maskownic, suszarek do papierów, kuwet w formatach do 24×30 cm. Poza tym już w bieżącym roku dostarczone będą krajowe powiększalniki na format 6×9 cm oraz optyka do powiększalników API.

6) Żarówki fotograficzne. — Uruchomiono produkcję żarówek przewoltowanych 500 wat oraz żarówek 15 wat do oświetlenia ciemni. żółtych, czerwonych, zielonych i orange. Uważamy, że zamiast żarówek żółtych i czerwonych, bardziej wskazanym było by produkowanie żarówek żółto-zielonych, które są doskonale przy obróbce papierów bromowych. Tak więc widzimy poważne ożywienie naszego przemysłu fotograficznego, które zapowiada poprawę zaopatrzenia handlu uspołecznionego. Inicjatywę Centralnego Zarządu Handlu Art. Fotograf. i Optyczn. w uruchomieniu krajowej produkcji sprzętu fotograficznego scharakteryzował należycie artykuł zamieszczony w marcowym numerze „Fotografii”. Jednakże jeżeli chodzi o dystrybucję, to odpowiedź Centralnego Zarządu, który ponosi odpowiedzialność za ten odcinek, jest co najmniej niezadowolająca. W obszernym liście pełnym ogólników Centralny Zarząd, nie kwestionując niedociągnięć i braków zaopatrzenia rynku, pisze, że poruszone w artykule sprawy „nie są odkryciem Klondyke” lecz „wyważaniem otwartych drzwi”. Nie wyjaśniając przyczyn błędów dystrybucji, Centralny Zarząd bezkrytycznie podchodzi do swych osiągnięć i stwierdza z oburzeniem, że „pracownicy C.Z. mają lepsze rozeznanie sytuacji na rynku i w przemyśle niż autor artykułu”. Cytujemy uzasadnienie tego stwierdzenia: „Większość pracowników pionu handlowego C.Z. pracuje w tej dziedzinie już od wielu lat, a z drugiej strony ludzie rosną w trakcie pracy, o tym powinien również wiedzieć autor artykułu, a patrząc na nową Warszawę i na Polskę jako jeden wielki plac budowy znajdzie potwierdzenie przytoczonych słów”. Nie kwestionujemy, że ludzie pracując lata całe w jednym zawodzie mogą nabierać doświadczenia i wiedzy fachowej. Cieszymy się wspólnie z Centralnym Zarządem z odbudowy naszej stolicy i z sukcesów rozbudowy naszego kraju. Nie wolno jednak instytucjom, którym stawia się konkretne zarzuty, zasłaniać się teoretycznymi argumentami i ogólnonarodowym dorobkiem.

Następnie Centralny Zarząd wyraża niezadowolone z braku zainteresowania sprawą zaopatrzenia rynku ze strony ZPAF. Po sprawdzeniu tej sprawy przez Redakcję okazało się, że ZPAF wielokrotnie występował z konkretnymi propozycjami ulepszenia produkcji i dystrybucji sprzętu i materiałów, opracował wykazy potrzebnego sprzętu, przedstawiciele ZPAF brali udział w wielu konferencjach dotyczących tych spraw oraz prowadzona była w tym zakresie obfita korespondencja z PKPG, Min. Kultury i Sztuki, Min. Handlu Wewn. oraz Centr. Urzędem Kinematografii. Stwierdzono natomiast, że Centralny Zarząd zbyt mało konsultuje swoje projekty z fachowcami z ZPAF.

Forma i treść tego listu świadczą o tym, że Centralny Zarząd nie przyswoił sobie zaleceń II Zjazdu by „rozwiązać samokrytykę i krytykę z dołu, ujawniać braki w pracy i walczyć o ich usunięcie, walczyć z samozadowoleniem, samo chwalstwem i upajaniem się sukcesami”.

„Fotografia” nadal będzie umieszczać artykuły swych współpracowników i listy swych Czytelników na tematy zarówno osiągnięć, jak też usterek naszego handlu uspołecznionego. Wyrażamy przy tym nadzieję, że Centralny Zarząd w przyszłości nie będzie się ograniczał do ogólników, lecz rzeczowo i samokrytycznie odpowiadać będzie na poszczególne dezyderaty i zarzuty konsumentów zwłaszcza, że stan zaopatrzenia w materiały fotograficzne do dziś potwierdza tezy artykułu ze stycznia br. Uważamy, że właściwszą odpowiedzią na nasz artykuł będą zmiany w zawartości półek sklepów C.Z.H.A.F.i.O.



ŁÓDŹ, UL. PIOTRKOWSKA

Roman Wionczek

Biuro Zbytu, reprezentujące przemysł fotograficzny, pominięło milczeniem przyczyny dotychczasowych niedociągnięć i braków, a szkoda, bo należy przypuszczać, że tak Czytelnicy nasi, jak Redakcja mieliby na temat poprzedniego i obecnego stanu produkcji wiele do powiedzenia.

Obszernie i rzeczowo natomiast przedstawiono swe plany i zamierzenia mające na celu poprawę zaopatrzenia rynku. Z przyjemnością stwierdzamy, że Biuro Zbytu w dużej mierze uwzględniło w swych planach uwagi i sugestie autora artykułu.

Omówimy pokrótce te wypowiedzi Biura Zbytu, które są dla nas nowością.

1) Papiery fotograficzne. — Produkcja wzrosła w roku bieżącym o ca 18—20%, przy czym ukażą się w sprzedaży większe ilości papierów matowych. Ze swej strony dodajmy, że dotychczas w sklepach widzieliśmy pełne półki towarów przy dotkliwych brakach asortymentowych. Tak więc samo zwiększenie ilościowej produkcji nie rozwiąże dotychczasowych trudności. Koniecznym jest usprawnienie planowania asortymentu towarowego oraz polepszenie dystrybucji na szczeblu hurtu i detalu

w pełni zaspokoić ilościowo potrzeby rynku. Byłoby dobrze, aby równolegle ze wzrostem produkcji nastąpiło poprawienie gatunku filmów, który obecnie pozostawia jeszcze wiele do życzenia.

3) Aparaty fotograficzne — importowanych będzie z zagranicy w bieżącym roku ponad 9.000 różnych typów aparatów, a mianowicie: z ZSRR — Kijew i Zorkij, z NRD — Praktica, Kine Exakta, Exakta, Baltica, Velti, Super Dolina, Durata oraz Ercona, z CSR — Fleksaret II.

Niezależnie od tego jeszcze w tym roku ukażą się w sprzedaży pierwsze polskie aparaty Start I.

4) Sprzęt pomocniczy do aparatów fotograficznych. — Biuro Zbytu zapowiada import obiektywów wymiennych, filtrów polaryzacyjnych, światłomierzy fotoelektrycznych, nasadek Duto, pierścieni pośrednich itd. Przemysł krajowy wypuści na rynek samowyzwalacze i filtry w oprawkach.

Nasuwa się nam pytanie, po co importuje się taki sprzęt jak np. nasadki Duto, które do niedawna w doskonałym wykonaniu produkowane były przez zakłady Wich-Mar, przejęte

W okresie mniej więcej do roku 1930 w podręcznikach i czasopiśmie fotograficznych dużo miejsca zajmowały różne recepty kąpiei osłabiających. W owym czasie osłabianie negatywów było operacją prawie równie niezbędną jak wywoływanie i utrwalanie. Przyczyną tego była gorsza jakość materiałów negatywowych, prymitywna na ogół technika wywoływania oraz konieczność dopasowywania kontrastowości negatywu do uboższego w tym czasie wachlarza gradacji papierów pozytywowych. Osłabianie stosowano w celu zmniejszenia krycia i kontrastowości negatywów prześwietlonych i przewołanych oraz w celu usunięcia tzw. dymku, to jest równomiernego zaszarzenia negatywu. Czułość materiałów negatywowych poszczególnych wytwórni była bardzo różna. Czułość płyt czy błon nawet tej samej wytwórni różniła się niekiedy znacznie w zależności od serii produkcji. Było to przyczyną częstego prześwietlania negatywów. Wywoływano negatywy pod kontrolą wzroku. Metoda ta zawodzi zwłaszcza w przypadku odchylenia od prawidłowego czasu naświetlania. Konsekwencją były częste przewołania negatywów. Wywoływanie pod kontrolą wzroku, indywidualnie, było również przyczyną częstego występowania zadyminienia błony czy płyty.

W związku z rozwojem fotografii małoobrazkowej wzrosła również i jakość materiałów negatywowych. Technika wywoływania została znacznie udoskonalona. Duża tolerancja naświetlenia nowoczesnych emulsji, wywoływanie na czas w wywoływaczach wyrównawczych zmniejszyły znacznie występowanie negatywów prześwietlonych, zbyt kontrastowych czy posiadających zadyminienie. Osłabianie negatywów stało się czynnością stosowaną nader rzadko. Częściej stosuje się miejscowe osłabianie pozytywów, tak zwane „farmerowanie”.

Pomimo że — jak wspominałem — stosunkowo rzadko zachodzi dzisiaj konieczność osłabiania negatywu, celowym wydaje się zwrócenie uwagi czytelników na pewne specyficzne własności poszczególnych kąpiei osłabiających, różniących się niekiedy znacznie rodzajem działania. Kąpiele osłabiające można podzielić na trzy zasadnicze typy.

1) Osłabiace osłabiające równomiernie wszystkie partie obrazu, bez względu na ich zaczernienie. Osłabiace te zmniejszają krycie negatywu, natomiast kontrastowość pozostaje bez zmiany. Osłabiace te noszą nazwę równomiernych. Typowym przedstawicielem osłabiacy tej klasy jest popularny osłabiacz Farmera.

2) Osłabiace zmniejszające kontrasty nazywane są proporcjonalnymi. Osłabiace te usuwają więcej srebra z miejsc mocniej naświetlonych niż z miejsc naświetlonych słabo. Ilość usuniętego srebra jest proporcjonalna do ilości srebra znajdującego się w tym miejscu emulsji. W konsekwencji zmniejsza się zarówno krycie jak i kontrastowość negatywu. Osłabiaczem tego typu jest osłabiacz nadsiarczany, który był w swoim czasie bardzo popularny.

3) Osłabiace zwiększające kontrasty mają niewielkie zastosowanie. Usuwa one więcej srebra z miejsc o słabym kryciu niż z miejsc mocno krytych.

Czym tłumaczy się różny sposób działania poszczególnych kąpiei osłabiających? W skład wszystkich osłabiacy wchodzi substancja utleniająca, przeprowadzająca srebro metaliczne obrazu w związek rozpuszczalny w wodzie lub wodnym roztworze innych składników kąpiei. Jako utleniacz zastosowanie znalazły przede wszystkim nadmanganian potasowy, nadsiarczan amonowy, żelazicyjanek potasowy, szczawian żelazowy, dwuchromian sodowy lub potasowy a niekiedy kwas azotowy i chinon. Różnicę w działaniu poszczególnych kąpiei tłumaczy się różną energią utleniania i różną szybkością przenikania kąpiei w głąb warstwy emulsji. Tak na przykład osłabiace zawierające dwuchromian potasowy bardziej garbują żelatynę emulsji niż kąpiele zawierające w swoim składzie żelazicyjanek potasowy. Osłabiacz zawierający żelazicyjanek szybciej przeniknie do głębszych warstw emulsji niż osłabiacz z dwuchromianem. Szybkość utleniania srebra metalicznego, decydująca w dużym stopniu o działaniu osłabiacy jest więc wypadkową dwóch czynników: energii substancji utleniającej i szybkości dyfuzji (przenikania kąpiei w głąb emulsji).

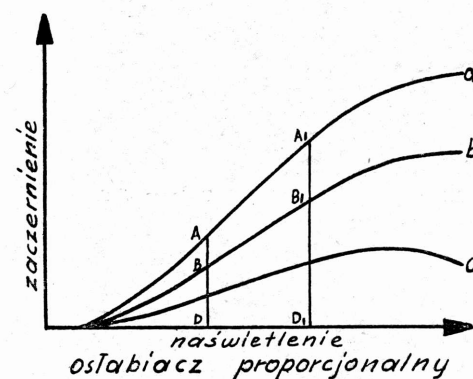
Szybkość utleniania w przypadku osłabiacy proporcjonalnych (typu nadsiarczanowego) jest niewielka w porównaniu z szybkością dyfuzji. Działanie ich rozpoczyna się dopiero wówczas, gdy kąpiel dotrze do najgłębszych warstw emulsji. Poszczególne ziarenka srebra metalicznego zostają równocześnie zaatakowane. Ilość ziarenek pozostanie bez zmiany, zmniejszy się natomiast ich wielkość. Osłabiace tego typu zmniejszają więc poza kryciem i kontrastowością negatywu również i ziarnistość.

Osłabianie

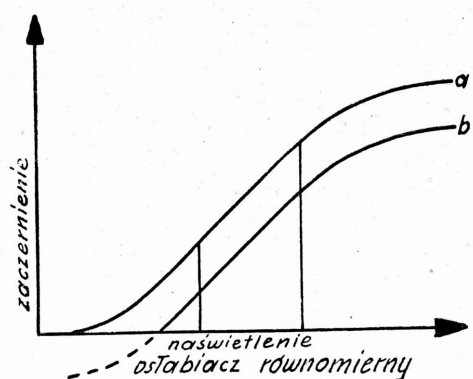
Mechanizm działania osłabiacy równomiernych, zwanych również powierzchniowymi, typu Farmera, przedstawia się inaczej. Kąpiele te mają dużą szybkość utleniania. Srebro znajdujące się w górnych warstwach emulsji zostanie utlenione i rozpuszczone, zanim kąpiel dotrze do głębszych warstw. Ilość ziarna srebra ulegnie zmniejszeniu, wielkość natomiast pozostałych nie ulegnie zmianie. Osłabiace te nie zmniejszają ziarna negatywu. Nadają się one doskonale do usuwania zadyminień, zszarzeń, umiejscowionych przede wszystkim w górnych warstwach emulsji.

Działanie osłabiacy zwiększających kontrasty (np. z cyjankiem i jodkiem potasowym) tłumaczy się jak następuje. Osłabiacz ten przenika szybko w głąb emulsji, przy czym powstałe produkty utleniania zmniejszają znacznie energię jego działania. W miejscach mocno naświetlonych, gdzie znajduje się dużo srebra metalicznego, nagromadzenie produktów utleniania przerywa działanie kąpiei. W miejscach słabo naświetlonych, gdzie ziarenek srebra jest mniej i są one od siebie bardziej oddalone, osłabiacz pracuje w dalszym ciągu. W końcowym efekcie osłabienie jest większe w miejscach słabo naświetlonych niż w naświetlonych mocniej. Kontrasty negatywu ulegają zwiększeniu.

rys. 1



rys. 2



Różnicę w działaniu poszczególnych rodzajów osłabiacy pokazują rysunki 1 i 2. Krzywa a charakteryzuje negatyw przed osłabieniem, krzywe b i c po osłabieniu. Na rysunku 1 pokazane jest działanie osłabiacy proporcjonalnego typu nadsiarczany, na rysunku 2 równomiernego, typu Farmera. Analizując przebieg krzywej b osłabiacy nadsiarczany, można zauważyć, że stosunek odcinków AB do AD jest taki sam jak odcinków A'B' do A'D'. Ilość usuniętego srebra jest proporcjonalna do zaczernienia. Charakter krzywej uległ zmianie. Kąt nachylenia jest mniejszy. Kontrastowość ulega zmniejszeniu. Przy przedłużeniu czasu działania osłabiacy nadsiarczany na negatyw, przebieg krzywej gradacji ulega dalszym zmianom (krzywa c). Przedłużenie czasu osłabiania prowadzi do tak znacznego osłabienia najmocniej krytych partii, że działanie kąpiei można nazwać superproporcjonalnym. Jak widać poza tym z wykresu, praca osłabiacy tego typu charakteryzuje się zachowaniem szczegółów w cieniach.

Inaczej przedstawia się sprawa z osłabiaczami równomiernymi typu Farmera (rys. 2). Krzywa zaczernienia zostaje na całej swej długości równomiernie przesunięta ku dołowi o pewną wielkość. Zmniejszenie krycia przy zachowaniu pierwotnej kontrastowości negatywu połączone jest ze stratą szczegółów rysunków w miejscach najsłabiej naświetlonych, w cieniach.

A teraz parę uwag dotyczących pracy z osłabiaczami. Podstawowym warunkiem prawidłowego przebiegu osłabiania jest bardzo staranne zarówno utrwalenie jak i wypłukanie negatywu. Do kąpiei osłabiającej należy włożyć negatyw dobrze wymoczony. Dlaczego staranne utrwalenie i wypłukanie negatywu jest wyjątkowo ważne przy osłabianiu? W przypadku np. osłabiacy nadsiarczany, szybkość osłabiania zależy w dużym stopniu od obecności w roztworze jonów srebra. Przy niestarannym utrwaleniu czy płukaniu pozostałe w pewnych miejscach emulsji rozpuszczalne sole srebrne mogłyby spowodować lokalne przyspieszenie procesu osłabiania, powodując powstanie plam. Odczynniki używane do sporządzania kąpiei powinny być chemicznie czyste, a woda używana do ich rozpuszczania powinna być destylowana. Użycie wody destylowanej jest specjalnie ważne przy pracy z osłabiaczem nadsiarczany. W wodzie nie destylowanej, zwłaszcza wodociągowej znajdują się zmienne ilości, zresztą niewielkie, rozpuszczalnych soli żelaza oraz związków chloru. Chlorki czy związki żelaza, w zależności od ich ilości mogą w różny sposób oddziaływać na przebieg osłabiania.

A oto parę recept.

Osłabiacz równomierny Farmera.

Roztwór A Tiosiarczan sodowy	125 g
Woda	500 cm ³
Roztwór B Żelazicyjanek potasowy	50 g
Woda	500 cm ³

Roztwory zmieszane są nietrwałe, przy czym roztwór żelazicyjanu należy przechowywać w ciemnych butelkach. Zielone zabarwienie kąpiei wskazuje na zużycie roztworu. Stopień osłabienia zależy od stosunku ilości żelazicyjanu do tiosiarczanu. Im żelazicyjanu jest więcej tym osłabiacz działa energiczniej.

Osłabiacz Osłabiacz Osłabiacz
łagodny energiczny b. energiczny

Roztworu A cm ³	40	40	40
" B "	6	12	18
Wody "	100	100	100

Działanie osłabiacy przerywa się płukaniem w energicznym strumieniu wody. Ponieważ przerwanie działania osłabiacy nie następuje momentalnie po włożeniu do wody, negatyw należy wyjąć z kąpiei przed osiągnięciem pożądanego stopnia osłabienia.

Osłabiacz nadsiarczany.

Roztwór A Nadsiarczan amonowy	2 g
Kwas siarkowy stęż.	2 krople
Woda destylowana	100 cm ³
Roztwór B Siarczyny sodowy bezw.	5 g
Woda destylowana	100 cm ³

Po osiągnięciu właściwego osłabienia w kąpiei A należy negatyw przenieść na 3 minuty do roztworu B a następnie starannie wypłukać.

Na zakończenie osłabiacz zwiększający kontrasty.

Roztwór A Cyjanek potasowy	4 g
Woda	100 cm ³
Roztwór B Jodek potasowy	2 g
Jod	1 g
Woda	100 cm ³

Do 100 cm³ roztworu A należy dodać 10 cm³ roztworu, a po osłabieniu starannie wypłukać. Uwaga! Cyjanek potasowy jest bardzo silną trucizną.

Równomiernie działającym osłabiaczem, w którego skład wchodzi łatwo dostępne składniki, jest osłabiacz nadmanganianowy.

Nadmanganian potasowy	0,5 g
Woda destylowana	1000 cm ³
Kwas siarkowy stęż.	5 cm ³
(lub solny stęż.)	15 cm ³

Negatyw po osłabieniu jest często pokryty brunatnym nalotem.

Nalot ten można usunąć w następującej kąpiei:

Siarczyny sodowy bezw.	75 g
Kwas szczawiowy	30 g
Wody do	1000 cm ³

Osłabianie pozytywów będzie tematem osobnego artykułu.

Stanisław Sommer

Mówiliśmy poprzednio o tym, że tematu głównego nie należy zasadniczo umieszczać w samym środku obrazu. Nie znaczy to bynajmniej, że przesunięcie głównego tematu do boku pola obrazu da nam prawidłową kompozycję.

W wielu wypadkach, a szczególnie w krajoobrazie — taka bezmyślnie zastosowana asymetria spowoduje jedynie powstanie wrażenia niepokoju. Obraz stanie się niezrównoważony.

Równowaga plastyczna przypomina nieco równowagę fizyczną, jednakże różni się od niej zasadniczo. Podczas gdy zagadnienie równowagi fizycznej jest pojęciem ścisłym i wymiernym, równowaga plastyczna, lub jej brak, daje się stwierdzić jedynie wrażeniowo. Na zdjęciu pt. „Zapałki” zamieszczonym obok w rubryce „Ocena nadesłanych zdjęć” widzimy przesunięcie plam największych — dwóch części pudełka — w stronę lewego, górnego rogu. Gdyby na zdjęciu nie było rozsypanych zapałek (szkic A), byłoby ono niepokojące, brakłoby mu równowagi, „przewracałoby się”. Garść zapałek rozsypana bezładnie obok pudełek, zapelnia przestrzeń przeciwną do tych pudełek, „równoważy” obraz.

Mówiąc o równowadze, musimy zastanowić się nad istotą „wagi” lub „ciężkości” poszczególnych elementów obrazu. Na tę „ciężkość” wpływa szereg czynników, a więc: wielkość plamy, wartość tonalna (stopień zaciemnienia) plamy, kontrast pomiędzy plamą a jej tłem, ostrość plamy i wreszcie wartość emocjonalna przedmiotu, który ta plama przedstawia.

Widoczna na zdjęciu „Nad Bałtykiem” gałąź w lewym górnym rogu posiada tło kontrastujące (czarna gałąź na białym tle) i dlatego bardziej rzuca się w oczy niż grupa krzewów (z lewej strony u dołu), które słabo kontrastują z tłem morza. Gałąź ta posiada większą „ciężkość” od krzewów. Jednakże z powodu dominującej wartości emocjonalnej, najsilniej rzuca się w oczy grupa ludzi. Natomiast zdjęcie pt. „Pszenica gałęzista” jest przykładem zmniejszenia „ciężkości” jasnej plamy z lewej strony u góry, spowodowanego małą ostrością tej plamy.

Wróćmy jednak do zagadnienia równowagi. Na zdjęciu „Zamarznięty szlak” widzimy dwa zasadnicze elementy obrazu: wóz z koniem i człowieka idącego szlakiem. Powierzchniowo większą „ciężkość” posiada wóz z koniem. Emocjonalnie oba elementy są w przybliżeniu zrównoważone. Szkic C przedstawia wycinek tego zdjęcia, podkreślający jego „ciężkość” przy pomocy umieszczenia wozu w punkcie mocnym, przy czym sylwetka człowieka jest bardziej zbliżona do brzegu obrazu i z tego powodu staje się mniej dostrzegalna. Postać ta odgrywa na zdjęciu rolę przeciwwagi w stosunku do wozu. Taki równoważący element nazywamy odpowiednikiem.

Natomiast na szkicu D, pokazującym inny wycinek, tematem głównym staje się człowiek, wóz zaś jego odpowiednikiem dlatego, że przedmioty te zmieniły swoje położenie.

Jeżeli temat główny i odpowiednik posiadają tę samą „ciężkość”, ten pierwszy należy umieścić w punkcie mocnym, drugi zaś poza nim, bliżej brzegów obrazu. Jeśli „ciężkość” tych elementów jest różna, oba można umieścić w punktach mocnych, najlepiej — leżących na wspólnej przekątnej obrazu (patrz szkic E). Jednakże, gdy komponując obraz ustalamy jego równowagę, starajmy się unikać suchych obliczeń, gdyż niejednokrotnie obraz skomponowany pozornie nienagannie nie jest zrównoważony. Musimy bowiem pamiętać o tym, że na całość kompozycji, oprócz tonalnych elementów, dominujący wpływ wywiera ogólny nastrój obrazu, cecha, która nie da się ująć żadnym schematem.

Wnioski z dzisiejszej gawędy:

- 1) Kompozycja obrazu powinna być zrównoważona.
- 2) Temat główny może być zrównoważony odpowiednikiem.

Witold Dederko

Gawędy o kompozycji



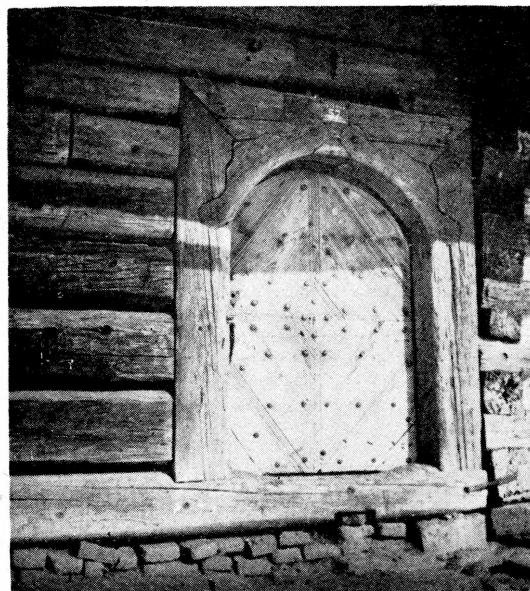
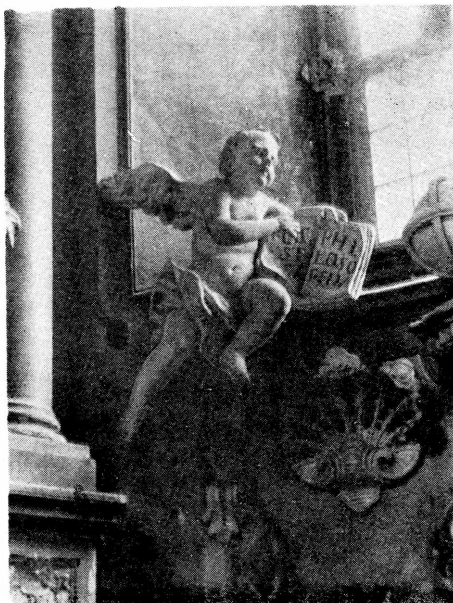
ZAPAŁKI

Tadeusz Kukula



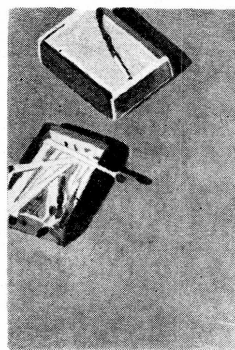
E.

Anna Łobaszewska

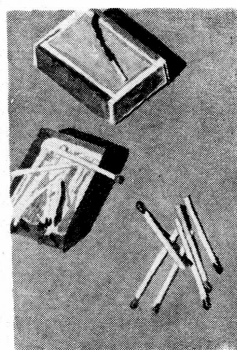


ISTEBNA, DRZWI W CHACIE
GORALSKIEJ

W. Bernat



A.

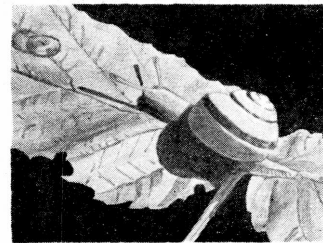


B.



NAD BAŁTYKIEM

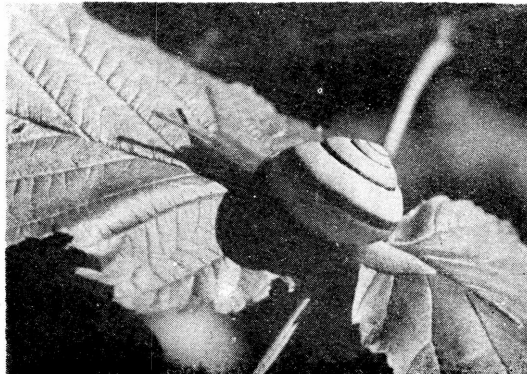
Zdz. Jankowski



F.

SPACER W JESIENNYM SŁOŃCU

Zdz. Jankowski





GÓRALSKA POCIECHA

Jan Korbus



ZAMARZNIĘTY SZLAK

Janusz Kwiatkowski



PSZENICA GAŁĘZISTA

Zdz. Jankowski

C.



D.



Ocena nadesłanych zdjęć

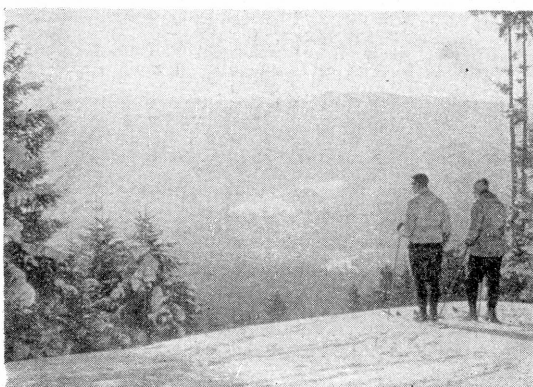


ZIMA W TATRACH

Janusz Chroński
Jan Pietruski

MGLA W BESKIDACH

Janusz Szczepatko



Spotykamy często zdjęcia przedstawiające ciekawy motyw, doskonale technicznie, mimo to sprawiające wrażenie niepokojące. Przyczyną tego niepokoju jest brak zrównoważenia kompozycji obrazu.

Zdjęcie kol. W. Bernata pt. „Istebna, drzwie w chacie góralskiej” przedstawia interesujący temat, ładny motyw, jest nienaganne technicznie, jednak brak w nim równowagi. Dzieje się tak dlatego, że motyw główny — drzwi — przesunięty jest ku bokowi obrazu. Oczywiście, umieszczenie drzwi w środku obrazu dałoby zdjęcie martwe, techniczne. Zastosowanie asymetrii jest słuszne. Jednakże należało by zrównoważyć kompozycję np. przez umieszczenie w lewym dolnym rogu jakiegoś przedmiotu spełniającego rolę odpowiednika.

Należy podkreślić bardzo dobre oświetlenie przedmiotu fotografowanego.

Przeanalizujemy teraz zdjęcie kol. T. Kukuły ze Zgierza pt. „Zapałki”. Aby uniknąć kompozycji centralnej, fotografujący przesunął obie części pudełka od

zapałek w kierunku górnego, lewego rogu obrazu. Gdyby pozostałe pole obrazu było puste (szkic A), kompozycja byłaby zupełnie niezrównoważona. Dlatego autor umieścił na nim rozrzucone zapałki. Jednakże nie są one odpowiednikami we właściwym znaczeniu tego słowa. Rozrzucone równomiernie na płaszczyźnie obrazu — tworzą na niej swojego rodzaju deseni. Aby mogły spełnić rolę odpowiednika, należało by je skupić w grupę, tworzącą plamę (szkic B).

Praca kol. Z. Jankowskiego z Rzeszowa pt. „Spacer w jesiennym słońcu” jest typowym przykładem kompozycji przekątniowej. Układ obrazu poprawny. Niepotrzebna tylko nieostra plama łodygi, wychylająca się za ślimakiem. (szkic F). I w tym obrazie przydałby się odpowiednik, choćby pod postacią krópli. Pomijając tę uwagę, zdjęcie uważamy za udane. Autor pokonał dużą trudność, polegającą na małej głębi ostrości przedmiotu fotografowanego z bliska. Technika pozytywu nienaganna.

Drugie zdjęcie kol. Z. Jankowskiego pt. „Nad Bałtykiem” jest typowym przykładem kompozycji z zastosowaniem odpowiednika. Grupę osób z prawej strony równoważy gałąź z lewej u góry. Nieco lepszy wynik otrzymalibyśmy, gdyby ta gałąź była trochę większa, gdyż w formie podanej na zdjęciu jej obecność robi wrażenie przypadkowe. Postacie ludzi są naturalne. Grupa związana kompozycyjnie we wspólną plamę przy pomocy ułożenia trzech głów: mężczyzny, dziewczynki i dziecka na jednej linii. Morze, jako tło, nie występuje zbyt silnie na pierwszy plan, grupa krzewów z lewej strony urozmaica tonalność zdjęcia.

Zdjęcie pt. „Pszenica gałęzista” tegoż autora jest typowym przykładem kompozycji przekątniowej. Odpowiednik nie jest na tej pracy zaznaczony wyraźnie. Rola jego spełnia jasna plama z lewej strony u góry. Mamy tu dobry przykład tła naturalnego, nie jednostajnego, które nie odwraca uwagi od tematu głównego dlatego, że jest bardzo nieostre. Dobre i plastyczne oświetlenie kłosów.

Zdjęcie kol. J. Korbusa z Krakowa pt. „Góral ska pociecha” jest dobrym zdjęciem etnograficznym. Górale na nim nie są przybrani „na pokaz” i nie pozują „ceprom”. Jest to prawdziwa, szczerza scenka z życia. Aby uniknąć symetrii, autor umieścił temat główny w prawym, dolnym rogu obrazu. Niestety, ani ciemna ściana domu, ani jej okna, ani kupa desek z lewej strony nie równoważą kompozycji. Musiałby to być odpowiednik o dużo większej ciężkości. Dlatego radzimy spróbować przy powiększaniu odciąć lewą stronę zdjęcia i jego górę.

„Zima w Tatrach”, zdjęcie nadesłane przez kolegów J. Pietruskiego i J. Chrońskiego (wspólne autorstwo) z Lublina jest dobrym technicznie zdjęciem. Zbyt duża kontrastowość pozytywu spowodowała zagubienie szczegółów w ciemnych miejscach (smreki). Radzilibyśmy obciąć lewy, najwyższy szczyt, aby podkreślić tym ważność szczytu znajdującego się w pobliżu środka obrazu. Z prawej strony obrazu przydałby się do tego szczytu równoważący odpowiednik pierwszoplanowy, np. krzak czy drzewo.

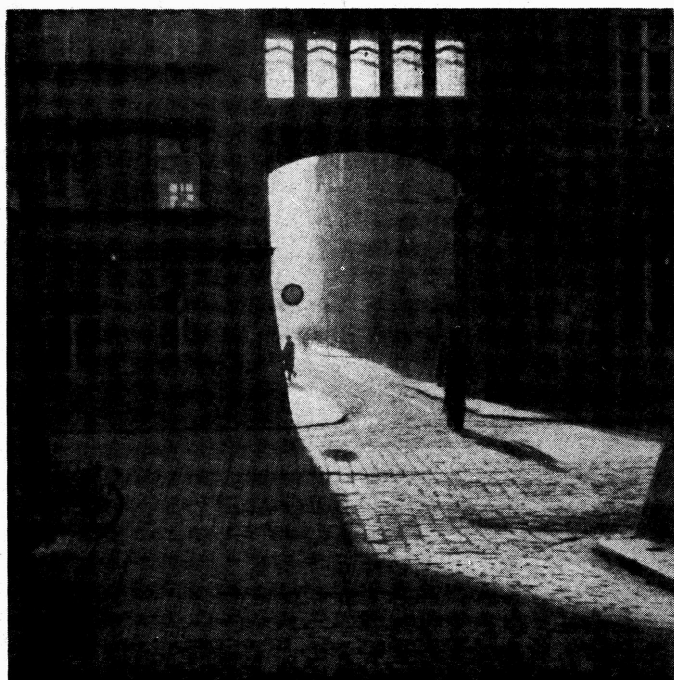
Kol. J. Szczepatko z Warszawy nadesłał dobre zdjęcie turystyczne pt. „Mgła w Beskidach”. Mamy tu temat główny na pierwszym planie (turysty), mamy dobrą perspektywę przestrzenną pod postacią mgiełki, zakrywającej odległe góry, mamy również odpowiednik — drzewa z lewej strony. Odpowiednik ten jest jednak nieco zbyt ciężki. Dlatego radzimy obciąć pierwszego najwyższego drzewa.

Zdjęcie kol. J. Kwiatkowskiego z San domierza pt. „Zamarznięty szlak” jest typowym przykładem zastosowania odpowiednika, równoważącego kompozycję. Jednakże autor nie podkreślił dostatecznie przy pomocy kompozycji, który motyw jest główny, a który spełnia rolę równowagi: wóz, czy człowiek, idący szlakiem. Niewielkie obcięcie usunie tę dwuznaczność kompozycyjną. Obcinając, jak wskazuje szkic C, podkreślimy ważność wozu. Natomiast na szkicu D postać idącą w głębi podniesiona jest do roli tematu głównego, wóz zaś został zdegradowany do roli odpowiednika.

Zdjęcie jest oryginalne, oddające nastrój sytuacji.

Kol. A. Łobaszewska z Gliwic pokazuje udane zdjęcie wnętrza. Skróć perspektywiczny (okno) nie jest rażący. Niepotrzebna jest na zdjęciu kolumna z lewej strony, odciągająca uwagę. Proponowane na szkicu E obcięcie tworzy kompozycję bardziej zwartą. Rzeźba jako temat główny i rozeta koronkowa w prawym dolnym rogu jako odpowiednik ułożyły się plastycznie, na przekątnej pola obrazu.

Ja



SWIT

Stanisław Sommer

Lamus fotograficzny

DEWALUACJA DAGEROTYPII W R. 1843

...Obliczono, że w Paryżu w przeciągu roku dagerotypowano 10.000 osób; wiele Artystów zajmuje się tą sztuką, a ceny tak spadły, że portret kosztuje tylko 1 fr. („Kurier Warszawski” Nr 432 z dn. 14.9.1843 r.).



Odpowiedzi Redakcji

Kol. inż. L. Nowicki z Warszawy w związku z notatką w dziale „Lamus fotograficzny”, zamieszczoną w numerze 4(10) naszego pisma, zwraca nam uwagę na to, że w r. 1894 technika fotograficzna stała już tak wysoko, iż opisany aparat fotograficzny już wówczas był anachronizmem. — Zgadząmy się. Notatkę naszą należy traktować jako żart. A. Robid w r. 1894 również traktował „zagadnienie” humorystycznie, czego dowodem jest załączony rysunek.

Kol. Tadeusz Wojdanowski, Poznań zapytuje, na jakim papierze powinny być wykonane odbitki fotograficzne, przeznaczone do druku. Zasadniczo do druku należy wykonywać odbitki na papierze białym z wysokim połyskiem. Jednakże wszystkie pozytywki wykonane na papierze białym, gładkim, wychodzą w druku dobrze. Należy unikać papierów ziarnistych, jedwabistych oraz kremowych.

Kol. Z. Tarnecki, Szczecin. W sprawie opisów technicznych reprodukowanych zdjęć pisaliśmy w numerze majowym „Fotografii”. Artykuły dotyczące techniki zdjęć poszczególnego typu umieszczane są stale w naszym piśmie. Na resztę pytań odpowiemy listownie po otrzymaniu dokładnego adresu.

Kol. E. N. Dziękujemy za miły list. Zagadnienie stałych konkursów rozważymy.

Kol. Zbigniew Moniuszko — prosimy o podanie dokładnego adresu.

Kol. E. Laub, Stalinogród. Propozycję Kolegi weźmiemy pod uwagę.

Czy wiecie, że...

PAS. kwas para amino salicylowy, znany lek, posiada własności wywoływacza.

*

Ogólna powierzchnia wyprodukowanych na całym świecie w ciągu roku materiałów negatywowych (bez papierów fotograficznych) wynosi 50 milionów metrów kwadratowych. Na ten cel zużywa się 500000 kg srebra metalicznego. Jest to dziesiąta część produkcji światowej.

A JEDNAK

W N-rze 16 Tygodnika Ilustrowanego z dnia 2(14) stycznia 1860 r. K. Marconi pisze w wstępie artykułu:

...fotografia nie ma i nie rości sobie prawa do jakiegokolwiek ze sztukami pięknymi zbratania... Nikt już nie lędzi się dziś, aby przyrząd mechaniczny, choćby najlepszy, zastąpić miał wyobraźnią. Przekonano się, że niewolnicza kopia, chociaż zdumiewa wykonaniem wszystkich szczegółów, nie może zadowolić... Mimo to „Prostem szaleństwem byłoby, gdyby ktokolwiek z artystów pomyślał nawet ubiegać się o niedościgną dla ludzkiej ręki dokładność i doskonałą precyzję, jaką nam daje sama przyroda, działająca w maszynie fotograficznej... Rysy są i muszą być doskonałe, modelacja w najwyższym stopniu subtelna i prawdziwa. Czyż równie prawdziwe jest odtworzenie wyrazu i charak-

teru... Kto chce posiadać doskonale zdjęty z siebie fotograf (!) musi najzupełniej skamienieć na kilka chwil... Czyż może więc fotograf odtwarzać życie, jeśli oryginał zaprzec się go musi koniecznie?... Pod tym najważniejszym właśnie względem fotografia nie wytrzymuje najmniejszego porównania z malarstwem, a choć osiągnie ona zapewne w przyszłości większą jeszcze doskonałość, co do stopniowania tonów i kolorów, nie dostąpi nigdy rzeczywistego celu w portrecie: żywego odtworzenia charakteru”. A jednak dostąpiła.

„Światło” z listopada 1898 r. podaje: „Wedle informacji, podanych przez pisma amerykańskie, droga żelazna Baltimore and Ohio Railroad Company przygotowała specjalny wagon fotograficzny, wyposażony we wszystkie urządzenia, potrzebne do przygotowania negatywów i odbitek. Wagon ten ma służyć dziennikarzom fotografom do zdjęć godnych uwagi w tej chwili po przybyciu pociągu na miejsce, w którym ma się rozegrać jakakolwiek obchodząca ogół sceną”.

W. D.

*

Jak wiadomo, dzieje fotografii sięgają zaledwie ubiegłego stulecia. Toteż w powszechne zdumienie wprawił wszystkich artykuł znanego badacza starożytności egipskich Mc Cartera, który w roku 1928 ogłosił tekst tak zwanego „złotego papirusa” z piramidy Maj-Aii. Z papirusa tego wynikało niezbicie, że za czasów Amenhooteposa III kapłani Amona znajdowali się w posiadaniu... swego przyrządu fotograficznego. Tekst papirusa opowiada o tym w sposób następujący:

...przy wschodzie słońca pięć stóp wysokości, — przy zachodzie słońca sześć stóp wysokości. Tak każe wielki kapłan, sługa wielkiego Amona! Niech będzie pochwalona wielka potęga bogów! Łaska nieba i wola wielkiego kapłana stworzy twój wizerunek na ścianie wielkiej skarbnicy magicznej! Gdy odejdziesz w krainę smutku i radości, — pozostanie wizerunek twój ku pamięci potomnym! Tak rozkazuje słońce! Tak rozkazuje wielki kapłan!”

Mc Carter przytacza, że w słynnym papirusie Goodtherrasa z czasów Amenhooteposa IV, zawierającym poemat miłosny — faraon rozkazuje swoim sługom dostarczyć ukochanej swój wizerunek „wytkany przez słońce”. W tekście tego poematu znajduje Mc Carter potwierdzenie swego sensacyjnego przypuszczenia, że starożytnym Egipcjanom znany był sekret swegoistego fotografowania...

Dwadzieścia pięć lat temu dość szeroko rozpisywała się o tym prasa, lecz już po upływie miesiąca zapmniano całkowicie o „sensacji”. Mc Carter zmarł kilka lat później — „złoty papirus” zaginął w sposób tajemniczy wraz z całą kolekcją wykopalisk, zebranych przez wybitnego uczonego w Egipcie. Tajemnica starego Egiptu pozostała więc na zawsze niewyjaśniona — stanowiąc jeszcze jedną ciekawostkę starożytności.

Leon Panta

Skrzynka techniczna

Kol. T. Kryściak, Goleniów. 1) Opis aparatu do zdjęć „5-minutowych” zamieściliśmy w N-rze 6-tym „Fotografii”. Aparatami małoobrazkowymi można robić w pewnych warunkach (mając do dyspozycji wyposażoną ciemnię w pobliżu) zdjęcia szybkie, nie nadają się one jednak do zdjęć „5-minutowych”. 2) Żaden z przytoczonych obiektywów „Solinear”, „Novar”, „Gomz” nie jest teleobiektywem, gdyż nazwę teleobiektyw stosujemy do obiektywów o specjalnej budowie (pierwszy człon skupiający, drugi rozpraszający). Mimo to każdy z tych obiektywów może być zastosowany jako długoogniskowy „wąskokątowy”, czyli „zblizający”. Najsilniejsze zbliżenie otrzyma się przy pomocy obiektywu o najdłuższej ogniskowej, a więc z wymienionych — przy pomocy obiektywu „Gomz” $f=13.5$ cm. Aby stosować do „Practiflexa” obiektyw o dłuższej ogniskowej, należy użyć pierścienia pośredniego. Długość pierścienia powinna być równa różnicy ogniskowej obiektywu długoogniskowego i ogniskowej obiektywu dotychczasowego (135 mm — 58 mm = 77 mm).

Ocenę zdjęć przesyłamy listownie.

Kol. M. Kruczek z Wrocławia zapytuje, jaka przyczyna powoduje blaknięcie wykonanych przez niego odbitek. Najczęstszą przyczyną blaknięcia odbitek jest za długie przetrzymywanie ich w utrwalczu. W świeżym utrwalczu należy odbitki i powiększenia przechowywać nie dłużej niż 15 minut.

Kol. S. Remos, Gorzów Wlkp. pyta, co oznacza określenie „emulsja ortopanchromatyczna”, przypuszczając, że posiada ona cechy pośrednie między emulsjami ortochromatyczną i panchromatyczną. Przy jakim oświetleniu wywo-

ływać emulsję ortopanchromatyczną? — Wyjaśniamy, że emulsja ortopanchromatyczna jest odmianą emulsji panchromatycznych, a więc jest również czuła na wszystkie barwy widma. Poszczególne odmiany emulsji panchromatycznych różnią się między sobą stopniem uczulenia na różne barwy. Podczas gdy emulsja ortopanchromatyczna jest najczulsza na promienie żółte i zielone, to emulsje superpanchromatyczne — na czerwone. Wszystkie emulsje panchromatyczne należy wywoływać w ciemności, najwyżej przy specjalnym oświetleniu ciemnozielonym (żarówki ciemnozielone lub odpowiedni filtr do lampy ciemniowej).

Kol. S. Miąso z Witkowic nadsyła negatywy, z których jeden zupełnie nie posiada emulsji, drugi zaś posiada nieregularne białe plamy, pozbawione emulsji. W miejscach przezroczystych plam nie ma emulsji. Czytelnik nasz stwierdza, że emulsja schodzi z błon w czasie wywoływania, przy czym wywoływacz staje się czarny. Przyczyną spływania emulsji jest zbyt wysoka temperatura płynów. Temperatura wywoływacza winna wynosić + 18°C. Nie powinna opadać poniżej + 17°C, ani podnosić się ponad + 21°C. Zbyt wysoka temperatura wywoływacza powoduje rozmięknienie emulsji, odrywanie się jej od podłoża, a nawet całkowite rozpuszczenie w płynie. Temperatura utrwalacza i wody w czasie płukania również nie powinna przekraczać + 21°C, natomiast może opadać (w ostateczności) nawet do + 4°C. Plamy na omawianym negatywie powstały prawdopodobnie wskutek częściowego spłynięcia rozmiękzonej emulsji w czasie wywoływania.

W. D.



KRONIKA

W miesiącu maju mamy do zanotowania dwa najważniejsze doroczne wydarzenia w dziedzinie fotografii: IV Ogólnopolską Wystawę Fotografiki i Doroczną Ogólnopolską Radę Twórczą członków ZPAF. Wystawa została otwarta w salach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy na Rynku Starego Miasta. Przesunięcie terminu otwarcia wystawy i zmiana lokalu nastąpiły z przyczyn niezależnych od Zarządu ZPAF. Po okolicznościowym przemówieniu Prezesa ZPAF (zamieszczonym w czerwcowym numerze „Fotografii”) otwarcia wystawy dokonał wiceminister Kultury i Sztuki ob. St. Piotrowski. Wystawę zwiedzili mieszkańcy Warszawy oraz liczne wycieczki z prowincji.

Dnia 16 maja odbyła się w lokalu ZPAF w Warszawie II Ogólnopolska Narada Twórcza członków Związku. Po referacie Z. Dłubaka na temat „Niektóre zagadnienia marksistowskiej teorii sztuki a specyficzne cechy fotografii”, głos zabrał delegat Min. Kultury i Sztuki ob. A. Korczowski, naświetlając etap, na którym znalazła się obecnie sztuka polska, a z nią fotografia. Po przemówieniu wywiązała się gorąca dyskusja, nawiązująca do obrad II Zjazdu PZPR oraz XI Sesji Rady Kultury i Sztuki.

Naradę Twórczą poprzedziło Plenarne Zebranie Zarządu ZPAF, na którym A. Johann wygłosił referat „Zadania fotografii w świetle II Zjazdu PZPR”. Z prac pozostałych z eliminacji IV Ogólnopolskiej Wystawy postanowiono wybrać pewną ilość fotografów i jako czyn 1-o Majowy przekazać bezpłatnie dla dekoracji świetlic wiejskich.

Rozwija się młoda Sekcja Fotografii Turystycznej przy ZPAF. Liczyła ona w dniu 1 maja 76 członków w tym 45 z Warszawy.

Związek nawiązuje coraz to nowe kontakty z zagranicą. Pięknym tego przykładem jest objazdowa wystawa fotografii polskiej w Związku Radzieckim. Czynna jest ona od lipca roku ubiegłego. Ekspozycja była w Ambasadzie PRL w Moskwie, w Konsulacie PRL w Kijowie, w kijowskim, moskiewskim i leningradzkim ośrodkach studenckich i wreszcie w Centralnej Szkole Komsomołu. Wystawę zwiedziło ponad 3000 osób. Do Centralnej Szkoły Komsomołu przyjeżdżały codziennie wycieczki z Moskwy i okolic celem obejrzenia wystawy. Polska wystawa była na terenie Szkoły pierwszą imprezą tego typu. Przewiduje się dalszy objazd wystawy po Związku Radzieckim. Planuje się również wysłanie jej do Mongolskiej Republiki Ludowej.

PTF przejawia ożywioną działalność wśród amatorów, zwłaszcza w terenie. W pierwszych dniach maja notowano około 3000 członków Towarzystwa. Obecnie czynnych jest 15 Oddziałów Wojewódzkich PTF. Województwa zielonogórskie i olsztyńskie nie posiadają Oddziałów. Rolę Oddziału na województwo koszański pełni Słupsk. Poza tym istnieje 17 powiatowych, miejskich (np. Zakopane) i wiejskich (jak Jasienica) Oddziałów PTF.

W dniu 24 maja 1954 r. w Słupsku odbyło się Zwyczajne Walne Zebranie Sprawozdawczo-Wyborcze Oddziału Wojewódzkiego PTF, na którym reprezentował Zarząd Główny kol. Staszczński Tadeusz.

Prezesem nowego Zarządu Oddziału Wojewódzkiego PTF — Słupsk został kol. Lejbcz Jan, wiceprezes kol. Lewestam Olgierd, sekretarzem kol. Bekus Janina i skarbnikiem — kol. Caldieraro Melania. Zarząd Główny PTF wydał ostatnio drukiem swój Statut, który można nabyć w Oddziałach w cenie 1.— zł.

Ruch w poszczególnych Oddziałach nie słabnie. Oddział Warszawski projektuje zorganizowanie jesienią rb. VI Ogólnopolskiej Wystawy Amatorskiej Fotografii Artystycznej. Komisarzem wystawy został kol. Habbas. Na zlecenie Zarządu Głównego Oddział Warszawski PTF przystąpił do zorganizowania „Konkursu Fotografii Ojczyzny ku czci Jana Błuhaka”. Termin nadsyłania prac — 30 listopada br.

W Krakowie zorganizowano pokaz II Wystawy Fotografii Przyrodniczej.

W Gliwicach w maju czynna była wystawa fotograficzna, zorganizowana przez Oddział Gliwicki PTF. Innowacją był dział pod hasłem „Pierwszy krok fotomatora”. Jest to bardzo ciekawa i pożyteczna inicjatywa, mająca na celu zainteresowanie fotografiką szerokich rzesz początkujących amatorów. Sądźmy, że idea „Pierwszego kroku” będzie kontynuowana zarówno w Gliwicach jak i w innych ośrodkach fotograficznych.

Oddział PTF w Gnieźnie zorganizował w maju „Nowoczesny kurs fotografowania”.

Oddział Szczeciński PTF zrzesza 40 fotomatorów. W dniu 19 maja rb. odbyło się Zwyczajne Walne Zebranie Oddziału Wojew. PTF w Gdańsku. Prezesem nowego Zarządu został kol. Sobol Tadeusz. Członkami Zarządu kol. kol. Multaniak, Szaduro, Kurbiel, Potapow, Krzyżanowski, Czarnecki, Niedzwiecki.

Oddział posiada 5 kół i liczy 125 członków. Czynne są na ich terenie dwie wystawy. Projektuje się następujące wystawy: wystawa w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie (pokaz oparty na wystawie opolskiej), oraz normalna, coroczna wystawa jesienna. W rb. wydano dwa kolejne numery biuletynu: Nr 20, poświęcony 30-leciu twórczości T. Wańskiego i Nr 21, dotyczący III Okręgowej Wystawy Oddziału (grudzień 1953 r.). Nakład każdego numeru biuletynu wynosi 20 egzemplarzy.

Bardzo aktywny Oddział Bydgoski PTF przystąpił do organizowania kół terenowych, podległych Oddziałowi wojewódzkiemu. Projektuje się organizowanie kół przy zakładach pracy i szkołach. Niedawno zorganizowano takie koło przy ZWSI Nr 4. Oddział projektuje zorganizowanie Sekcji filmu amatorskiego.

W czasie uroczystości 1-Majowych w Radomiu obsługi fotograficznej pochodu dokonali członkowie Sekcji Fotograficznej przy Radomskich Zakładach Metalowych.

Na V Konkursie fotograficznym FWP pierwszą nagrodę zdobyła G. Wyszomirska z Poznania. Fotografia amatorska jest popierana przez wiele instytucji, czego wynikiem jest ruch fotograficzny nie związany z PTF.

W ramach imprez organizowanych z okazji 500-lecia połączenia Elbląga z Macierzą CBWA zorganizowało w maju w salach MRN tego miasta pokaz III Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki ZPAF.

Oddział Kultury Prezydium PRN w Kłodzku zorganizował konkurs na fotografię o tematyce obejmującej rozwój życia kulturalnego wsi kłodzkiej. W Poznaniu przy Instytucie Przemysłu Włókien Łkowych istnieje Oddział PTTK, posiadający sekcję fotograficzną.

Kurier Szczeciński ogłosił w kwietniu konkurs na zdjęcie przedstawiające akcję odgruzowywania miasta.

Box



KSIĄŻKI

Eugeniusz Szmidtgal. Aparat fotograficzny i jego obsługa. Filmowa Agencja Wydawnicza. Warszawa 1954 r.

Już pobieżne przejście książki Eugeniusza Szmidtgala zwraca nam uwagę na trudności, z jakimi walczą wszyscy piszący o fotografii. Podstawową trudnością jest ustalenie dla kogo książka jest przeznaczona. Autorzy wszystkich wydanych po wojnie książek o fotografii, wśród nich Eugeniusz Szmidtgal, stoją na stanowisku, że czytelnik jest zupełnym laikiem nie tylko jeśli chodzi o fotografię, ale również w zakresie optyki czy chemii. Wskutek tego, każda wydana po wojnie książka o fotografii zaczyna się od wyjaśnienia podstawowych zasad optyki fotograficznej: co to jest soczewka, co to jest obiektyw, astygmatyzm itp. Wyjaśnienie tych podstawowych pojęć zajmuje, rzecz prosta, dużo miejsca. W konsekwencji tego autor, ograniczony objętością książki, ma już mało miejsca na omówienie właściwego tematu. To podejście do czytelnika zaciążyło w dużym stopniu na książce Eugeniusza Szmidtgala. Autor, trzeba przyznać, w sposób bardzo przystępny wyjaśnia szereg podstawowych pojęć z zakresu fizyki i optyki, znajdujących się w programie nauczania nie tylko szkoły średniej, lecz i niższej, ale niestety kosztem rozdziałów poświęconych budowie i działaniu aparatu fotograficznego. Autor podszedł do zagadnienia budowy i działania aparatu fotograficznego w sposób oryginalny i ciekawy. Zrezygnował z opisu poszczególnych aparatów fotograficznych, omówił natomiast działanie i współdziałanie elementów konstrukcyjnych aparatu. To ujęcie tematu jest niewątpliwie słuszne, nawiązując się jednak pewnie zastrzeżenia. Szereg aparatów, wymienię chociażby Leikę, Contaxa czy Kine-Exakte, posiada budowę dość skomplikowaną, brak przy tym na rynku prospektów firmowych, tłumaczących ich obsługę. Mam wrażenie, że byłoby słuszne, aby autor w dalszych nakładach swojej książki (ze względu na duże walory książki można się ich spodziewać) uwzględnił takie momenty, jak obsługa samowyzwalacza Exakty, robienie dwóch zdjęć na jednej klatce w Leice czy Contaxie itp. Szereg zagadnień poruszył autor zbyt marginalnie. Wymienię chociażby budowę i działanie nowoczesnych kamer z pryzmatem, specjalne urządzenia do reprodukcji i fotografii z bliska („rewolwer” Leiki i inne), światłomierze, urządzenia do mikrofotografii i zdjęć stereoskopowych, różne typy obiektywów miękkorysujących, czy wreszcie konstrukcję umożliwiających seryjne wykonywanie zdjęć (Leica, Motor, Robot).

Pozostawienie zbyt mało miejsca na właściwy opis aparatu fotograficznego stało się, mam wrażenie, przyczyną kilku niedokładnych sformułowań. Autor np. uważa, że kamery Reflecta, Rolleiflex, Ikoflex i Superb zbudowane są podobnie do kamery „Liubitel”, a przecież różnica w ich konstrukcji jest znaczna.

Te nieznaczne błędy nie obniżają wartości książki, której ujęcie jest nowością na gruncie polskim.

Stanisław Sommer

Tadeusz Cyprian. Jak fotografować. Biblioteka Fotoamatora. Tom I. Filmowa Agencja Wydawnicza. Warszawa 1954 r.

Książeczka Tadeusza Cypriana przeznaczona jest przede wszystkim dla tych, którzy mają aparat, a nie wiedzą co i jak fotografować, jak również dla tych, którzy zastanawiają się jeszcze co kupić: aparat fotograficzny, czy np. gramofon. Mam wrażenie, że po przeczytaniu tej małej książeczki wielu posiadaczy aparatów zrezygnuje z wyłącznego produkowania „grupek” i poważnie zajmie się fotografią, a ci, którzy aparatów nie mają, kupią je jak najprędzej. Książeczka jest interesująca i ciekawie napisana, mamy nadzieję, że następne pozycje „Biblioteki Fotoamatora” będą równie dobre, obejmą jednak bardziej konkretne wycinkowe tematy.

A. L.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA NA IV OGÓLNOPOLSKIEJ WYSTAWIE FOTOGRAFIKI ZPAF

Komisja Ocen i Zakupów przy Ministerstwie Kultury i Sztuki przyznała następujące nagrody na IV Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki:

Pierwszej nagrody nie przyznano.
Dwie drugie nagrody po zł 2.000.— otrzymali:

1. Nowosielski Antoni — Warszawa

2. Rosner Józef — Kraków

Cztery trzecie nagrody po zł 1.500.— otrzymali:

1. Sławny Wolf Władysław — Warszawa

2. Lisowski Henryk — Warszawa

3. Idziak Leonard — Stalinogród

4. Kupiecki Edmund i Siemaszko Zbyszko — Warszawa

Wyróżnienia otrzymali:

1. Kaczkowski Adam — Warszawa

2. Puchalski Włodzimierz — Kraków

3. Zdanowski Edmund — Gdynia

4. Uklejewski Janusz — Gdynia

5. Serafin Roman — Zakopane

6. Kolowca Stanisław — Kraków

Komisja dokonała również 40 zakupów spośród wystawionych prac.



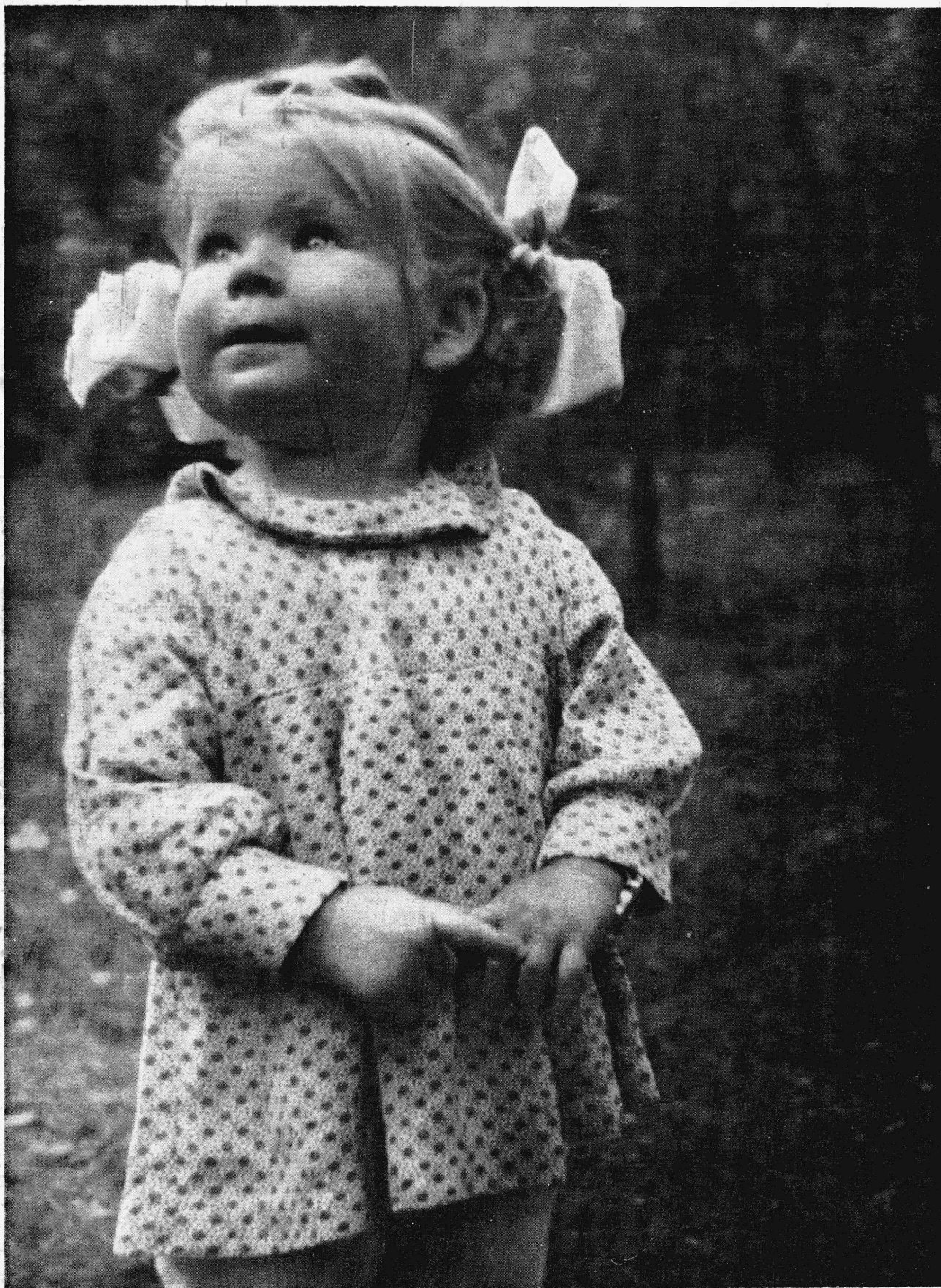
ZA PŁOTEM — MORZE

Wojciech Zamecznik

Sprostowanie

W Nr 5/11 z maja 1954 r. na stronicy 10 prawidłowy tytuł zdjęcia Nr 3, F. Karasiewicz brzmi: „Ranek na Nowym Świecie”.

FOTOGRAFIA



ROŚNIE NOWE POKOLENIE

Bartłomiej Jahn

CENA

Redaguje Komitet. Wydawca: Wydawnictwo „Sztuka” P. P. Adres Redakcji: Warszawa, ul. Sniadeckich 10.
Redaktor Naczelny przyjmuje w poniedziałki 12–14. Sekretarz Redakcji — codziennie 12–14. Kolportaż P. P. K. „Ruch”, Warszawa,
ul. Srebrna 12, tel. 804-20. Prenumerata kwartalna zł 15, półroczna zł 30, roczna zł 60. Wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie
Redakcje Głoszące. Dawa Słowa