

63

Kol. fototechniki

FOTOGRAFIA

NR 4 (22) KWIECIEŃ 1955

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA

Katedra Fototechniki

ul. Łukasiewicza 2

590



Chmury w fotografii górskiej

(Fragmenty pracy pt. „Zarys dziejów fotografii tatrzańskiej w Polsce od początków do I wojny światowej”).

Do najbardziej pouczających a przy tym czarujących widoków w górach należy to ujawnienie architektury górskiej, jakiego dokonywują opary i obłoki. Na przykład cień, rzucany przez różne grzbiety i grzbieciki, w pogodny wieczór sierpniowy obniża nagle temperaturę w dolinkach za nimi, co z kolei wywołuje skroplenie pary wodnej w atmosferze tych dolinek. Tworzą się białe, lekkie mgiełki, unoszą się... i raptem odcinają te cieniowate grzbiety od ich tła — dalszego masywu górskiego, z którym dzięki identyczności koloru i waloru były zmieszane. Ściana pozornie jednolita objawia się jako skomplikowany system murów, baszt, zespołów naturalnego budownictwa granitowego lub wapiennego. Tylko w taki sposób odróżnia się np. Kapałkowe Turnie od Lodowego z Bukowiny lub Głodówki, albo Czarny Szczyt od Durnego ze Zgorzeliska.

*

Chmury i obłoki mają w fotografii górskiej

szczególne zadanie, a więc i szczególne zasługi. Są często na tej samej wysokości co temat zasadniczy obrazu (góry); zakrywają go, podkreślają, odgraniczają z boków stwarzają mu podstawę lub kulisy, ramy. Nie stanowią składnika dodatkowego, luźno tylko związanego z motywem głównym: współżyją z nim, walczą i zdobią go. Prócz tego do pejzażu, którego wielkie bryły i kontury są praktycznie biorąc niezmiennie, wnoszą element zmienny i zmieniający, ożywiający. Gdy obłoki przepływają przez góry poniżej szczytów lub jednocześnie na poziomie szczytów, gdy rozdierają się na graniach lub spowijają je, gdy opary z dolin podnoszą się i otulają turnie na coraz innym odcinku ich wysokości — zmieniają się nie tylko one same, te obłoki, chmury, opary i mgły; zmieniają się i motywy główne — poszczególne szczyty, łańcuchy górskie i ich fragmenty.

Nie mam tu na myśli tej zmienności, o jakiej była mowa wyżej — zmienności polegającej na pokazywaniu poszczególnych fragmentów za pomocą ich odcięcia od jednolitego z nimi tła, ale tę, która nie zmieniając obrazu w głąb, zmienia go w dwu-

wymiarowo, płasko rozumianym polu widzenia przez zakrywanie jego części, wyodrębnianie fragmentów jednego planu, usuwanie możliwej gadatliwości motywu, zwiększenie jego zwartości, a przez to wzmocnienie jego wyrazu plastycznego. W równinach chmury unoszą się nad ziemią i jeśli się z nią łączą, to raczej dekoracyjnie niż organicznie. Pejzażowi górskiemu chmury nadają życie plastyczne bez porównania intensywniejsze i donioślejsze od tego, jakie ten pejzaż ma bez nich, a zarazem od tego, jakie mogą wytwarzać we wszelkim innym krajobrazie. Francuski historyk sztuki Focillon (omawiający pejzaże Turnera) nazwał słońce jedynym bohaterem dramatu, jakim jest pejzaż; lecz w górach chmury dają mu dobrą replikę. Dają one także górom coraz inne tła i akcenty barwne: białe, lila, purpurowe, sino-niebieskie, rdzawe itd. — bez końca; i rzucają na nie coraz inne refleksy barwne, czyniąc z gór tworzywo przedziwnych wariacji kolorystycznych; to jednak przy dzisiejszym stanie fotografii kolorowej — zdaje się być tylko dziedziną malarstwa, nie fotografii.

*

Poza tym dla taternika czy alpinisty mgły i chmury mają bez porównania większe znaczenie, niż te same chmury w równinach, nie tylko jako elementy plastyczne krajobrazu. W górach chmury lepiej od aneroidu zapowiadają bądź pogodę z pełnią możliwości takiej lub innej znakomitej „wyrzypy”, bądź siapawicę, kiedy iść można, ale zapewne w ciągu kilku dni nic się nie zobaczy, bądź lejbę lub nawet kurniawę śnieżną, gdy nawet drogi zwykle nietrudne i bezpieczne mogą się stać oślizgłe, zdradliwe i błędne we mgle, gdy niespodziewanie wypada spędzić noc bez ognia, bez ruchu, coraz bardziej kostniejąc od strumieni lejących się za kołnierz i do butów z nieba i ze skały, bez jakiegokolwiek pewności, czy nazajutrz uda się zejść do świata ludzi. Bywało, że ktoś z takiej nocy nie wrócił (Szulakiewicz). Dla taternika tedy ten czy inny kształt chmur, ich gęstość i wysokość mają nieraz mocną wymowę treściową.

Jan Sunderland

Spis treści:

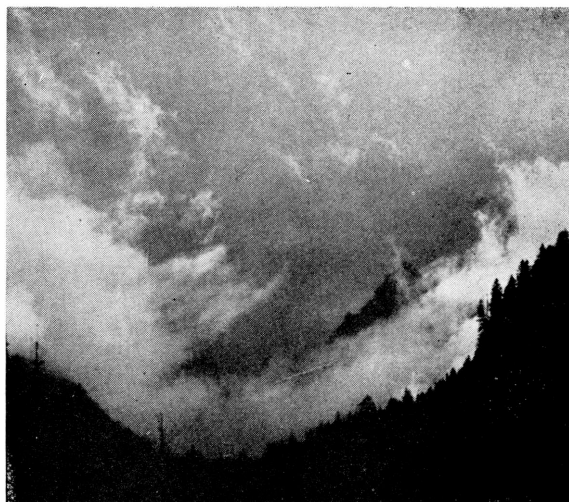
Chmury w fotografii górskiej — Jan Sunderland	2
Jerzy Lande — J. S.	4
Nadczulanie materiałów negatywowych — Stanisław Sommer	5
Uwagi o II Okręgowej Wystawie śląskich fotografików — Alfred Ligocki	6
Technika reprodukcji kreskowej i półtonowej — Eugeniusz Szmidtgal	8
Wystawa Krakowska — Irena Jarosińska	10
Dyskusja o fotografice. — „Krytyka — to nie tort imieninowy”. — Edmund Zdanowski	13
Z techniki fotografowania. — Kryształ. — Stanisław Zieliński	15

na okładce:

PRZYJACIÓLKI

Irena Jarosińska

LILIOWE DYMI
Andrzej Rytzel



ATAK CHMUR NA MŁYNARZA
Jan Sunderland



ZIMA
Edward Hartwig



10 grudnia 1954 roku w Klinice Uniwersyteckiej w Krakowie zmarł profesor teorii prawa, Jerzy Lande.

Nawał pracy zawodowej związanej ze stanowiskiem profesora uniwersytetu, najpierw w Wilnie, a od 1929 r. w Krakowie oraz ciężka choroba serca zmusiły go do zarzucenia około 1930—32 r. działalności fotograficznej. Jednak swego czasu odgrywał w niej niepoślednią rolę.

Urodzony w Dorpacie 13 listopada 1886 r. fotografował od 1903 r., najpierw pudełkowym

Jerzy Lande

aparatem Brownie Kodak 6×9, a od 1909 r. podwójnym Protarem w kamerze 9×12, używając zawsze połówki obiektywu. Od mniej więcej 1921 r. najchętniej używał kamery Suttera 6,5×9 z Plazmatem Meyera.

W Warszawie zamieszkał w 1910 r. Wkrótce potem zachęcony przez J. Jaroszyńskiego zapisał się do Towarzystwa Miłośników Fotografii (został jego radcą prawnym) oraz do Sekcji Miłośników Gór Towarzystwa Krajoznawczego, która za czasów carskich była tajnym oddziałem Towarzystwa Tatrzańskiego.

J. Lande uprawiał przeważnie fotografię krajoznawczą, głównie tatrzańską. W Tatrach bywał począwszy od 1909 r.; z tego roku pochodzi piękny widok Tatr Polskich w kierunku Koszystej z Nieboraka, reprodukowany w „Fotografie Warszawskiej” w styczniu 1913 r. Wyrazisty mały „sucharz”, czyli zeschły smerek na pierwszym planie, wyróżnia to zdjęcie spośród popularnych wówczas zdjęć o charakterze panoramicznym.

Dwa następne sezony — 1911 i 1912 r. przyniosły coraz lepszą znajomość, coraz głębsze wniknięcie w różnorodne oblicza krajobrazu tatrzańskiego. Z 1911 r. pochodzi pełen wyrazu i poezji obraz limby na tle trzech szczytów Mięguszwieckich. Powietrzność, organiczne związanie świata roślinnego z resztą krajobrazu, syntetyczne potraktowanie drzew i skał, subtelność widocznego rąbka nieba i prześliczna gra światłocienia tworzą jeden z najpiękniejszych pejzaży górskich — nie tylko owej epoki.

„Suche mgły” z 1911 r. (grań Szatana i Baszt, „Ziemia” z 15 czerwca 1912 r.) wprowadzają do fotografii tatrzańskiej potężną wizję zato-



pienia świata skalnego w chmurach, na równi z Giewontem Oppenheima i Mnichem Jaroszyńskiego; jest jednak możliwe, że prace tych artystów powstały później. W tym samym numerze „Ziemi” znajduje się „Zmarzły Staw pod Polskim Grzebieniem”, mocny i surowy. Dwie wycieczki zimowe w 1913 r. na Świnicę i na Kozie Czubę Lande pięknie opisał w „Ziemi” z 26 lipca i 2 sierpnia tegoż roku w artykule pod tytułem „Z Tatr”. Artykuł ilustrowany jest sześcioma fotografiami autora, spośród których szczególnie wyróżnia się „Widok z Liliowego na Dolinę Cichą, Hruby i Krywań”. Temat jest szeroko, szlachetnie potraktowany, cała atmosfera przeniknięta mroźną świetlistością. Równowaga mas i waleń, dal, powietrzność — znakomite.

W latach 1916—17 J. Lande — pierwszy w Warszawie — wykonał 8 obrazów bromolejowych. Dwa z nich uległy zniszczeniu w czasie wojny.

Jako fotograf tatrzański Lande zajmuje obok Jaroszyńskiego pośrednie miejsce między Małachowskim i Oppenheimem, których twórczość już odbiega od stylu pocztówek krajoznawczych i stanowi wyraźny krok w kierunku sztuki fotograficznej, a Schabenbeckiem i Cyprianem, u których celem pracy jest już prawie wyłącznie sztuka i piękno, a nie pamiętnikarstwo i krajoznawstwo. W jego pracach — czysto fotograficznych z punktu widzenia techniki, bardzo malarskich ze stanowiska osiąganego wrażenia — uderza jednolitość i silna zwartość obrazu, przeprowadzona bardziej konsekwentnie niż u kogokolwiek z poprzedników lub współczesnych, wielkie wycucie perspektywy, atmosfery, gry światła. Hierarchia fotografowanych przedmiotów, hierarchia elementów plastycznych i pokrywanie się tych obu głównych ośrodków zainteresowania — dominaty treściowej i dominaty plastycznej — są utrzymane logicznie i prowadzą do pięknej plastyczności obrazu.

Tą samą konsekwencją i przejrzystością treści oraz zwartością formy odznaczają się również jego pisma.

W spuściźnie fotograficznej po Jerzym Lande pozostały też bardzo piękne widoki Krakowa, równiny mazowieckiej i innych okolic Polski. Rzadziej interesował się architekturą, podchodził jednakże do niej z pietyzmem i zrozumieniem umieszczając umiejętnie obrazy architektoniczne w przestrzeni, w świecie światła i powietrza.

Najmniej zajmował się portretem, ale ujawniał w nim, tak samo jak w innych tematach, harmonię i prostotę.



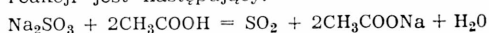
Przemysł fotograficzny dostarcza materiałów negatywowych w bardzo szerokim asortymencie — od nisko czułych, produkowanych przede wszystkim dla celów graficznych, aż do wysoko czułych, stosowanych przeważnie przez fotoreporterów. Wysoka czułość nowoczesnych emulsji negatywowych jest jednak dla wielu celów jeszcze niedostateczna. Odnosi się to specjalnie do zdjęć dokonywanych w trudnych warunkach oświetleniowych, np. w nocy czy podczas imprez w lokalach oświetlonych jedynie światłem elektrycznym. Z tego też powodu od bardzo dawna próbowano różnymi sposobami zwiększyć czułość emulsji, przy czym jednakże zwiększenie czułości wpływało ujemnie na inne cechy materiału negatywowego, zwłaszcza na jego ziarnistość i przebieg krzywej gradacji.

Nadczulanie (hypersensybilizacja) materiałów negatywowych jest w zasadzie proste i łatwe do wykonania, ale niestety często zawodzi i wymaga przeprowadzenia szeregu prób wstępnych. Nie wszystkie rodzaje materiałów negatywowych dają się nadczulać, niekiedy również poszczególne partie tego samego materiału zachowują się różnie.

Popularnym sposobem nadczulania jest użycie do tego celu par rtęci. Sposób wykonania jest prosty. Przeznaczony do nadczulania materiał negatywowy umieszcza się na przeciąg 2 do 3 dni w zamkniętym naczyniu, na dnie którego znajduje się parę kropel rtęci. (Rtęć posiada dużą prężność par, to znaczy, że już w temperaturze pokojowej pewna jej część zamienia się w parę). Metoda ta jest wygodna z tego względu, że materiał negatywowy można uczulać w oryginalnym opakowaniu, bez rozpakowywania. Jedynie podczas uczulania błon zwojowych i małoobrazkowych należy usunąć ochronną folię cynową lub aluminiową. Nadczulać można materiały przed lub też po naświetleniu. Efekt uczulenia znika jednak po upływie kilku tygodni. Czułość wzrasta 2 do 4 razy, przy czym przebieg krzywej gradacji nie ulega zmianie, natomiast wzrasta ziarno.

Mechanizm uczulania parami rtęci nie jest całkowicie wyjaśniony. Przypuszcza się, że polega on na łączeniu się rtęci z centrami czułości zbudowanymi z srebra metalicznego lub siarczku srebra. Centra czułości, na które pada ilość światła jeszcze nie dostateczna do zamiany ich w centra wywołalne stają się po przyłączeniu rtęci centrami wywołalnymi. (Patrz artykuł o obrazie utajonym w nr 4 „Fotografii” z 1953 r.).

W podobny sposób tłumaczy się uczulanie bezwodnikiem siarkawym (dwutlenkiem siarki) SO_2 powstającym pod działaniem kwasów na siarczyn lub tiosiarczyn. Przy użyciu siarczynu sodowego i kwasu octowego przebieg reakcji jest następujący:



Sposób wykonania nadczulania jest podobny do stosowanego w poprzedniej metodzie. W hermetycznym naczyniu objętości około 10 litrów umieszcza się w koreksie materiał negatywowy oraz naczynko, do którego dodaje się wodny roztwór siarczynu sodowego i rozcieńczony kwas octowy. Uczulany materiał pozostawia się w naczyniu na przebieg 2 do 24 godzin w zależności od stopnia uczulenia jaki chce się osiągnąć.

W przypadku uczulania 24 godzinnego (wzrost czułości 4 do 8 razy) stosuje się następujące stężenia i ilości mieszaniny wydzielającej bezwodnik siarkawy.

Kwasu octowego stężonego (lodowatego)	10 cm ³
Wody	40 „
dodać do roztworu	
Kwaśnego siarczynu sodowego	10 g
(lub siarczynu sodowego)	
Wody	50 cm ³

Bezwodnik siarkawy może się również wydzielać z roztworu tiosiarczanu sodowego pod działaniem kwasu solnego. W tym przypadku stosuje się mieszaninę o składzie:

20 g tiosiarczanu sodowego krystalicznego rozpuścić w 20 cm³ wody i dodać 10 cm³ stężonego kwasu solnego rozcieńczonego 40 cm wody.

Przy nadczulaniu 2 godzinnym (wzrost czułości 3 do 5 razy) można użyć dwukrotnie mniejszej ilości odczynników.

Poszczególne materiały negatywowe reagują bardzo rozmaicie na nadczulanie bezwodnikiem

siarkawym. Doskonale rezultaty daje Isopan ISS, Fotopan, Panatomic X, nadczulanie Isopanu F nie daje pożądaných wyników. W metodzie tej nie obserwuje się większego wzrostu ziarna. Natomiast przebieg krzywej gradacji zmienia się rozmaicie w poszczególnych wyrobach. Tak np. nisko czułe materiały negatywowe — Isopan FF i Mokrofilm Kodaka wykazują znaczne spłaszczenie gradacji nie obserwowane w materiałach o wyższej czułości. Nadczulanie bezwodnikiem siarkawym wymaga niekiedy przedłużenia czasu wywoływania, zwłaszcza przy 24 godzinnym nadczulaniu. Czas wywoływania należy niekiedy przedłużyć nawet dwa razy chcąc uzyskać pożądaną kontrastowość negatywu, przy czym przedłużenie czasu wywołania nie pociąga za sobą wyraźnego zwiększenia ziarna. Barwoczułość materiału nie ulega w tej metodzie większym zmianom.

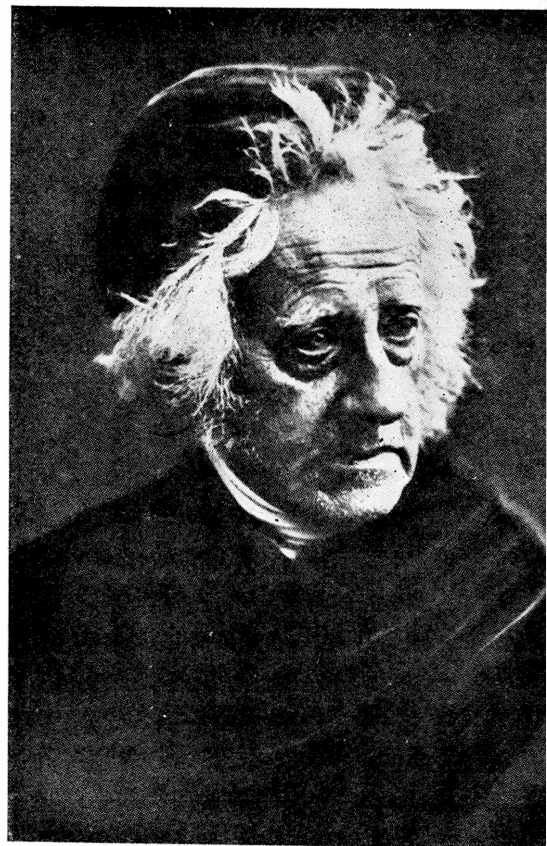
Poza wymienionymi sposobami nadczulania tzw. suchymi, istnieją również i metody mokre, w których materiał negatywowy poddajemy

minut do alkoholu metylowego i suszy przy wentylatorze lub zimnym strumieniem powietrza tzw. „Foenem”, przy czym należy zwrócić uwagę, aby wentylator lub „Foen” nie iskrzył. Wzrost czułości zależy w dużym stopniu od szybkości suszenia.

Inny, bardziej skomplikowany sposób nadczulania polega na kąpieli w roztworze zawierającym 200 cm³ wody destylowanej i 10 cm³ roztworu sporządzonego z 100 cm³ wody destylowanej, 8 cm³ amoniaku i 3 g bezwodnego węglanu sodu. Po kilkuminutowej kąpieli (2 do 3 minut) materiał suszy się w wyżej podany sposób. Metoda ta jest bardziej pewna od poprzednio opisanej, przy której niekiedy następuje zadymienie negatywu, wywołane obecnością pewnych zanieczyszczeń wody wodociągowej, zwłaszcza chloru i związków żelaza.

Niestety, w kąpieli z amoniakiem i sodą nie można nadczulać materiałów negatywowych z warstwą przeciwodblaskową na stronie szklanej płyty, ponieważ warstwa ta rozpuszcza się w kąpieli.

Nadczulanie materiałów w negatywowych



działaniu na ogół prostych i nie skomplikowanych kąpieli. Uczulanie kąpielami mokrymi zmienia w dużym stopniu własności materiału negatywowego. Zmianie ulega jego barwoczułość, ponieważ wzrost czułości dotyczy tylko tej części widma, na którą materiał był uczulony optycznie (za pomocą tzw. barwników uczulających dodawanych do emulsji podczas produkcji materiałów negatywowych). Innymi słowy nadczulanie materiału panchromatycznego zwiększa znacznie jego czułość na barwę czerwoną przy zachowaniu czułości na kolor niebieski i fioletowy. Z tego też powodu „mokry” sposób uczulania jest specjalnie korzystny przy uczulaniu materiałów przeznaczonych do fotografowania w świetle sztucznym. Wzrost czułości jest znaczny — niekiedy wzrasta ona 10 do 15 razy. Ujemną stroną metod mokrych jest wzrost kontrastowości oraz znaczne zmniejszenie trwałości uczulanych materiałów, które już po upływie kilku dni zaczynają zadymiać.

Sposób wykonania uczulania jest bardzo prosty: materiał negatywowy płucze się w zupełnej ciemności w ciągu godziny zimną bieżącą wodą wodociągową, a następnie przenosi na kilka

W ostatnich latach ogłoszono nową metodę nadczulania polegającą na krótkiej kąpieli naświetlonego materiału w 3% roztworze nadboranu sodowego. Metoda jest prosta, ale wymaga pewnej wprawy. Naświetlony materiał zanurza się dokładnie na 30 sekund do roztworu 3% nadboranu sodowego i bez płukania, jedynie po ścieknięciu nadmiaru cieczy z powierzchni błony, przenosi się ją do wywoływacza. W tej metodzie czułość wzrasta od dwóch do czterech razy. Nadczulanie nadboranem sodu wymaga dużej staranności. Ważne jest równomierne zanurzenie błony do roztworu i dokładne przestrzeganie czasu trwania kąpieli. Zbyt długie trzymanie błony w roztworze nadboranu sodowego może spowodować zadymienie emulsji. Zagadnienie nadczulania materiałów negatywowych było przedmiotem licznych prac, prowadzonych prawie od zarania fotografii. Najbardziej zasłużeni badacze na tym polu to Lueppo-Cramer, Wenisow oraz słynny astronom John Herschel, którego fotografię zamieszcza obok. Wykonała ją w latach osiemdziesiątych XIX wieku Angielka Julia Małgorzata Cameron, pierwsza kobieta artysta-fotograf.

Stanisław Sommer

Uwagi o II Okręgowej Wystawie fotografików śląskich

Nie łatwo odpowiedzieć na pytanie, czy II Okręgowa Wystawa fotografików śląskich jest dobra, czy nie. W porównaniu z ogółem ostatnich polskich wystaw fotograficznych, a zwłaszcza z III Ogólnopolską Wystawą Fotografiki poziom jej jest wysoki, a dzieła zdecydowanie słabe stanowią tu znikomą garstkę (właściwie należą do tej kategorii tylko dwa: Bankiewicza „Żniwa” i „Asparagus” Borysa). Ocena ta wypadnie jednak znacznie mniej optymistycznie kiedy porzucimy tę skalę porównawczą i zaczniemy analizować wystawione fotogramy po prostu jako dzieła sztuki. Analiza ta wyprowadzi nas jednak poza ramy omawianej wystawy i zmusi do rozpatrzenia pewnych zagadnień ogólnych; wady wystawionych dzieł nie są bowiem wynikiem jakichś trudności dręczących tylko fotografików śląskich, lecz wynikiem niedomagań cechujących całą polską fotografię.

Głównymi źródłami tych niedomagań są: niedostateczne uświadomienie sobie swoistości fotografii jako jednej z gałęzi plastyki, a zwłaszcza swoistości jej środków formalnych oraz nieumiejętność przezwyciężenia naturalizmu. Fotografik, chcąc stworzyć pełnowartościowe dzieło sztuki fotograficznej musi się przemknąć pomiędzy Scyllą fotografii dokumentalnej a Charybdą reprodukcji malowidła. Nie jest to zadanie łatwe i dlatego większość ich rozbija się o jedną z tych raf, najczęściej o pierwszą.

Toteż kryterium wartościowania fotogramów stanowi stopień wyzwolenia się fotografa spod władzy odtwarzanego przedmiotu. Panowanie odtwarzanego przedmiotu nad twórcą — to źródło naturalizmu, który jest jak gdyby chorobą zawodową fotografiki. Wiemy, że malarz chcąc określić naturalizm mówi o fotograficznym odtwarzaniu rzeczywistości. Znamy złośliwe określenie malarza — naturalisty, że jest to człowiek, który maluje dlatego, że nie stać go na kupno aparatu fotograficznego. U podstaw tych określeń leży zdolność fotografii do wiernego odtwarzania wyglądu przedmiotów i ich przestrzennego uporządkowania na płaszczyźnie w sposób mechaniczny. Zdolność ta daje fotografikowi wspaniałe narzędzie do twórczej interpretacji plastycznej otaczającego nas świata, lecz zarazem kryje w sobie poważne niebezpieczeństwo. Niebezpieczeństwo to polega na tym, że fotografik poprzestaje na tym mechanicznym notowaniu wyglądu, a jego ingerencja twórcza ogranicza się do wyboru odtwarzanego fragmentu rzeczywistości. Postawa ta prowadzi do błędnego założenia, że o treści ideologicznej i wartości estetycznej fotogramu decyduje wymowa ideologiczna i wartość estetyczna fotografowanego zdarzenia, czy przedmiotu, a więc ogranicza rolę artysty do biernego rejestrowania tych właściwości. Nie trzeba chyba szerzej tłumaczyć, że droga ta wiedzie prosto na rafę naturalizmu. Naturalizm ten stosunkowo łatwo zdemaskować w tzw. fotografiach reportażowych, gdyż tutaj sama tylko mechaniczna dokumentacja plastyczna jakiegos zdarzenia rzadko posiada walory estetyczne. Dlatego też nie tutaj tkwi główne źródło choroby naturalizmu. Tkwi ono przede wszystkim w pejzażu. Fotografik bowiem podchodzi do pejzażu jako przedmiotu swej twórczości z reguły z postawą jego estetycznej oceny. O tym zaś czy i w jaki sposób jakiś obraz wywołuje w nas wrażenia estetyczne decydują przeważnie pewne schematy jego estetycznego wartościowania wykształcone przez sztukę plastyczną, głównie przez malarstwo. Fotografik spotyka się więc tu nie tylko z niebezpieczeństwem biernego podporządkowania się wybranemu wycinkowi krajobrazowemu, lecz również z niebezpie-



KOSIARZ

Bronisław Stapiński

czeństwem rozbicia się o drugą rafę — rafę podporządkowania się pewnej konwencji malarskiej. Zrobić plastycznie poprawne zdjęcie krajobrazu — to rzecz stosunkowo łatwa. Wystarczy do tego nawet niezbyt duża porcja kultury plastycznej. Dla uzyskania masowego sukcesu pożądane jest nawet, by ta porcja była raczej skromna, bo wtedy łatwiej wybrać to, co powszechnie uchodzi za „ładne”, czy „nastrojowe”. Ale od wyboru odpowiednio „malowniczego” fragmentu przyrody czy architektury i od poprawnego plastycznie uporządkowania jego składników do jego twórczego przetworzenia — daleka jeszcze droga. Dlatego pejzaż jest bodaj najtrudniejszym tematem dla sztuki fotograficznej.

Niepospolitego talentu i żmudnych poszukiwań formalnych wymaga np. twórcze opracowanie takich „samograjów” jak krajobrazy śnieżne, zwłaszcza górskie. Dlatego też pejzaż a nie fotografia reportażowa stał się twierdzą naturalizmu w fotografii, jest on tu bowiem zamaskowany pseudo-estetycznym opracowaniem, a więc trudniejszy do odkrycia. Ponadto masowe powodzenie „ładnych” czy „nastrojowych” widoczków demobilizuje artystów w walce o nową treść i formę. Niebezpieczeństwa wynikające z takiego stosunku do tematyki pejzażowej nie są, niestety, teorią. Fotograficy polscy w dziwny zaiste sposób zareagowali na postulat odkrywczości formalnej wysunięty na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki. Nastąpił masowy odwrót od tematyki pracy ludzkiej i scen figuralnych — właśnie ku pejzażowi, który np. na śląskiej wystawie stanowił przynajmniej większość. Niestety, jednak do nielicznych wyjątków należą próby odkrywczego podejścia do tej tematyki, jak np. w niektórych pejzażach architektonicznych Henryka Lisowskiego. Na ogół panuje opisany poprzednio naturalizm okryty zasłoną estetyzujących lub nastrojowych smaczków. Nawet komisje kwalifikujące obciążające z góry domniemaniem naturalizmu i reportażowości dzieła o tematyce pracy ludzkiej, przepuszczają bez zastrzeżeń ścieżki leśne w mgłę, poświaty słońca czy księżyc na wodzie itp. pejzaże schlebające drobnomieszczańskim gustom. W ten sposób nie tylko uchylono się od tematyki pozwalającej nafadować fotogramy wyraźną treścią ideologiczną, ale zamknięto drogę do odkrywczości formalnej.

Drugą przyczyną braku odkrywczości jest niedostateczne zdawanie sobie sprawy ze swoistości fotografii. Rozważania o tym na czym ta swoistość polega, rozsadziłyby ramy tego artykułu — zwróć jedynie uwagę na to, że fo-

tografika — to sztuka bardzo młoda i może się dopracować swych własnych środków wyrazu jedynie poprzez ciągłe poszukiwania i eksperymenty formalne. Niestety straszak zbyt szeroko pojmowanego formalizmu odzwyczaił naszych fotografików od takich poszukiwań.

Dotychczasowe rozważania każą nam więc zastosować do oceny śląskiej wystawy kryterium wyzwolenia się artysty spod władzy przedmiotu i operowania przez niego swoistymi dla fotografii środkami wyrazu. Jeśli to kryterium zastosujemy do najliczniejszej grupy wystawionych dzieł, tj. do pejzaży, nie znajdziemy ani jednego, które by w pełni mu czyniło zadość. W przytłaczającej większości pejzaży wkład twórczy ich autorów ogranicza się do wyboru odpowiednio efektownego fragmentu przyrody i zręcznego niejednokrotnie z dużą kulturą plastyczną przeprowadzonego zaaranżowania plastycznego jego składników. W najlepszym przypadku przypominają one reprodukcje dobrych malowideł, w gorszym są po prostu plastycznym utrwaleniem „malowniczego” czy „nastrojowego” widoczku. Wśród pejzaży zaaranżowanych z wrażliwością plastyczną wymienić należy: „Pejzaż” Balickiego, w którym partia subtelnie odtworzonych obłoków przypomina krajobraz Stanisławskiego, delikatne „Brzozy I”, nastrojowy w dodatnim tego słowa znaczeniu „Zmierzch” Stobika i hobbemowski „Powrót z pola” Stapińskiego. Wszystkie te przyjemne dla oka obrazy rozbijają się jednak o drugą z wymienionych na wstępie raf — zatracają specyfikę fotograficzną nabierając cech reprodukcji obrazów sztalugowych. „Burza nadchodzi” Gargula, „Światłocień nad Morskim Okiem” Holesy i wszystkie fotogramy Laha to przykłady bardzo efektownych rozwiązań, których zasadniczą wadą jest to, że na ich widok odzywa w pamięci kilkadziesiąt podobnych rozwiązań danego tematu widzianych poprzednio na innych zdjęciach.

Przykładem sentymentalnej nastrojowości są „Wiosna” i „We mgłę” Idziakowej, które również przypominają malowidła, niestety bardzo pośledniej próby.

Stosunkowo najmniej obciążone są tymi wadami pejzaże architektoniczne, jak „Nowy, stary Lublin” Sieniewskiego i „Uliczka w Gliwicach” Maciejki.

Są jednak również wśród pejzaży takie, które wychodzą poza ten krąg biernego zależności od przedmiotu i zdają się wskazywać drogę do uzdrowienia tej dziedziny fotografii. Należą tu: „Mariensztat” i „Most na Weltawie” Bogu-



WSPÓLNYM WYSIŁKIEM

Leonard Idziak

sza, „Miasto o świetle” i po części „Z mgły w słońce” Gargula oraz „Zniwa w górach” Krakowiaka.

Wspólną ich zaletą jest to, że próbują przemawiać własnym językiem fotograficznym a nie gwarą zapożyczoną z malarstwa. Bogusz stwarza w „Mariensztacie” zwartą przestrzenną kompozycję podkreślając głównie formę odtwarzanych przedmiotów. W „Moście nad Wełtawą” operuje raczej miękkimi kontrastami czerni i szarości, trafnie umieszczonymi rozjaśnieniami, akcentem światła rozjarzonych lamp. Mimo pewnych drobnych wad kompozycyjnych obraz ten jest dość udanym przykładem sugestywnego rozwiązania plastycznego uzyskanego bez pomocy przykładów z malarstwa. Podobną problematykę (mglisty krajobraz) rozwiązuje odmienne, choć nie mniej przekonująco Gargul w swym „Miście o świetle” z świetnie wkomponowanym w obraz rozświetlonym tramwajem. Natomiast jego „Z mgły w słońce” zatrzymuje się na samej granicy dzielącej twórczą interpretację górskiego krajobrazu zimowego od efektownej sztampy śnieżnych pejzaży rozmnożonej w setkach egzemplarzy widokówek z czasów zimowych. W opisanej wyżej sytuacji naszej fotografiki to zatrzymanie się na granicy jest już dużym sukcesem. Fotogram Krakowiaka zbyt mało zróżnicowany walorowo posiada świetną kompozycję (półkola ściętej trawy skontrastowane umiejętnie z ciężkim masywem drzew).

Najbardziej twórcze rozwiązania i maksymalne wyszukiwanie swoistych środków formalnych fotografii znaleździemy jednak nie w pejzażu, lecz w kompozycjach figuralnych. Są nimi — Idziaka: „Wspólnym wysiłkiem” oraz „Suszenie sieci”, Stapińskiego „Kosiarz” i Maciejki „Światła i cienie”. Na obecnej wystawie, na której poziom dzieł nawet tego samego fotografa skacze jak wykres temperatury przy febrze, gdzie np. Stapiński obok świetnego „Kosiarza” wystawia żenująco banalne „Baranki”, a Bogusz obok wymienionych już dobrych pejzaży nie mniej banalne „Regaty na jeziorze Dzierżno” — Idziak wyróżnia się bardzo wyrównanym, wysokim poziomem swych prac. Nawet w pozycjach słabszych („Nowa Częstochowa”, „Samotny turysta”) mamy zawsze do czynienia z rzetelnym, badawczym stosunkiem do opracowanego przedmiotu. „Wspólnym wysiłkiem” to bardzo ambitna i interesująca próba kompozycji wielopostaciowej o silnym akcencie ideologicznym. Ustawienie postaci mimo pewnej domieszki teatralności przekonująco symbolizuje trud kole-

ktywnej pracy. Obraz oszałamia bogactwem koloru i światłocienia. Jest bliski malarstwu romantycznemu, ale jest to stosunek pokrewieństwa, a nie naśladownictwa.

Zupełnie odmienne właściwości ma „Suszenie sieci”. Jest to obok „Kosiarza” najbardziej fotograficzny obraz na wystawie. Tak w fotografii oklepany motyw sieci został tu potraktowany z odkrywczą świeżością. Sieci tworzą pełną rozmachu arabską dekoracyjną z wpisnymi w nią postaciami ludzkimi, o których nie bardzo wiadomo, czy porządkują sieci, czy też są w nie zaplątane. Ta dwuznaczność rodząca wątpliwość, czy bohaterem obrazu są

sieci, czy ludzie, ożywia wprawdzie grę skojarzeń, jednakże prowadzi obraz na granicę formalizmu. Granicy tej Idziak jednak nie przekracza.

Podczas gdy Idziak w swym „Suszeniu sieci” dokumentalną ścisłość fotograficznych środków formalnych sprowadza do niemal abstrakcyjnej arabeski dekoracyjnej, Stapiński w swym „Kosiarzu” wyzyskuje ją do budowania kompozycji brył o rzeźbiarskiej plastyce form i niezwykle bogactwie światłocienia. Zarówno wyraz twarzy jak i gest kosiarza zostają trafnie scharakteryzowane środkami nie znajdującymi niemal żadnej analogii w malarstwie. Gdyby nie fakt, że obraz ten powstał przed pojawieniem się „Palomy” na naszych ekranach, można by przypuszczać, że pochodzi ze szkoły Figueroa. „Czystość” specyfiki fotograficznej została tu niemal pedantycznie zachowana.

„Światła i cienie” Maciejki to również przykład samodzielnej fotograficznej interpretacji plastycznej odtwarzanego przedmiotu. Bogata gra światła i cieni tworzy tu interesującą, choć nieco abstrakcyjną kompozycję o charakterze raczej płaszczyznowym i graficznym.

Ciekawą pozycję stanowi relief Idziakowej „Portret”. I tutaj straszy widmo reprodukcji, tym razem reprodukcji płaskorzeźby, trochę tu kokietowania techniką, jednakże w sumie mamy do czynienia z poważnym, subtelnym obrazem o dużych wartościach plastycznych.

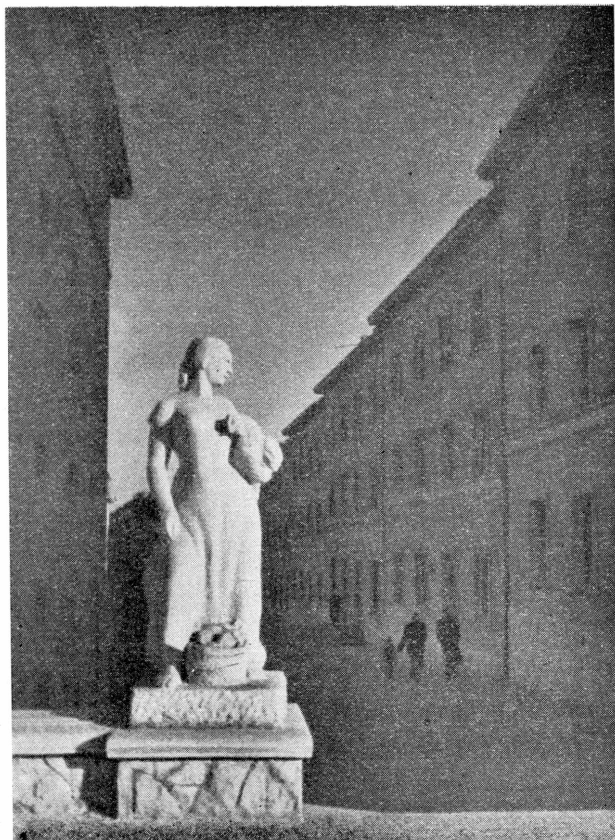
Portret przedstawia się dość zdawkowo. Martwą naturę reprezentuje interesujący fotogram Janika. Techniki specjalne reprezentowane są słabo. Poza wymienionym reliefem Idziakowej spotykamy na wystawie dwie izohelie. Niestety, ani schematyczny „Górnika” Bogusza nie wytrzymujący porównania z jego świetną izohelią górnika z ubiegłego roku, ani zwłchnięty kompozycyjnie „Portret górala” Borysa nie dają należytego pojęcia o możliwościach tej ciekawej techniki. Z dwóch highkey’ów Ziółkiewicza dość interesujący jest fotogram „W powodzi światła”, natomiast całkowicie banalny „Jacht”.

Jak z dotychczasowych rozważań wynika, fotograficy ślasy nie potrafili na ogół przezwyciężyć trudności z jakimi walczy fotografika w całej Polsce. Należy spodziewać się, że ta atmosfera zastoju zostanie na następnej wystawie przełamana i że ujrzymy na niej naprawdę odkrywcze dzieła.

Alfred Ligocki

MARIENSZTAT

Adam Bogusz



Technika reprodukcji kreskowej i półtonowej

Z punktu widzenia specyfiki reprodukowanego obiektu, dają się w technice reprodukcyjnej wyróżnić jako najważniejsze działy: reprodukcja obiektów kreskowych i reprodukcja obiektów półtonowych.

Dla wykonania reprodukcji obiektów kreskowych, a więc kreskowych rysunków czarno-białych czy też druku, najistotniejszymi wymaganiami specyficznymi są: maksymalna ostrość i kontrastowość negatywu. W związku z tym konieczne staje się tu:

1. użycie dobrze skorygowanej optyki,
2. umieszczenie obiektu dokładnie w tej odległości od kamery, przy której obiektu z zastosowanym wyciągu daje maksymalną ostrość rysunku,
3. zabezpieczenie od poruszania się w czasie zdjęcia zarówno kamery jak i obiektu,
4. użycie materiału światłoczułego o maksymalnej zdolności rozdzielczej.

Miedzy innymi dla zabezpieczenia przed przypadkowym drgnieniem, typowe urządzenia do reprodukcji są konstruowane bardzo solidnie i masywnie. Przy pracy urządzeniami bardziej improwizowanymi, a więc nie gwarantującymi kamery idealnej stabilizacji, konieczne staje się wyzwalanie migawki (z reguły na czas) przy pomocy wężyka spustowego z tym, że przez główny czas ekspozycji nie wolno nawet wężyka trzymać w ręku, ale dla zniwelowania drgnień jakie mogą mieć miejsce przy otwieraniu i zamykaniu migawki, łączny czas ekspozycji nie powinien być krótszy od orientacyjnie 5 sekund. Również dla uniknięcia drgnień aparatu w bezpośrednim jego otoczeniu w czasie naświetlania nie należy wykonywać żadnych gwałtownych ruchów, trząsaka drzwiami itp. Co do zdolności rozdzielczej materiału światłoczułego, jest ona nierozłącznie związana przede wszystkim z małą grubością emulsji. Poza tym pewne znaczenie ma tu zastosowanie podlewki przeciwbłaskowego.

Jako materiały negatywowe do celów reprodukcyjnych wytwarzane są w kraju płyty i płaskie błony „graficzne” o niskiej czułości. Do celów reprodukcji kreskowej z uwagi na potrzebną zarazem kontrastowość niezbędne jest użycie płyt i błon graficznych kontrastowych, o wartości gamma powyżej 2,0. Poza tym doskonałym materiałem do reprodukcji kreskowej wyrabianym w kraju są tak zwane błony mikrofilmowe, zarówno ortochromatyczne jak panchromatyczne o niskiej czułości. Normalne zaś średnioczułe błony małoobrazkowe praktycznie nie nadają się do reprodukcji obiektów kreskowych z powodu nie dość kontrastowej gradacji, jako też i z powodu niedostatecznej zdolności rozdzielczej. Wobec małej tolerancji materiału na błędy ekspozycyjne przy reprodukcjach kreskowych konieczne jest ściśle prawidłowe naświetlanie materiału negatywowego np. w oparciu o światłomierz, bądź z zastosowaniem identycznych doświadczalnie ustalonych czasów przy identycznym oświetleniu. Zarówno bowiem prześwietlenie jak i niedoświetlenie znacznie obniżają kontrast negatywu. Miedzy innymi też z tego powodu konieczne jest dokładnie jednostajne oświetlenie całej powierzchni reproduowanego obiektu np. przy pomocy dwu jednakowych lamp umieszczonych po przeciw-

ległych stronach obiektu w równych odległościach i świecących nań skośnie pod tym samym kątem.

Do reprodukcji półtonowej zaliczymy m. in. reprodukcję pozytywów fotograficznych, grafiki czarno-białej i druków półtonowych wykonywanych różnymi technikami.

Pomimo, że ostrość zdjęcia w przypadku reprodukcji półtonowej nie jest rzeczą najważniejszą, tym niemniej należy tu również stosować te same środki dla zapewnienia maksymalnej ostrości, jak i przy reprodukcji kreskowej. Przyczyną jest to, że obiekt półtonowy poddawany reprodukcji pod względem ostrości z reguły znacznie ustępuje obiektowi kreskowemu i najczęściej leży już na granicy, której przekroczenie spowodowałoby widoczną dla oka nieostrość. Tym samym dalsze pogarszanie ostrości w procesie reprodukcji jest co najmniej niepożądane.

Znacznie jednak ważniejszym i trudniejszym zadaniem przy reprodukcji półtonowej jest prawidłowe odtworzenie skali walorowej obiektu. Trudności na tym odcinku wynikają przede wszystkim z właściwości światłoczułej emulsji zniekształcania skali walorowej obiektu w partiach wykraczających poza prostoliniowy odcinek krzywej charakterystycznej. Toteż podstawowym warunkiem odtworzenia skali walorowej reproduowanego obiektu jest zastosowanie takiego czasu naświetlania i takiej metody wywoływania, by co najmniej wszystkie szczegóły walorowe obiektu znalazły się w negatywie na odcinku prostoliniowym krzywej charakterystycznej i nie wkroczyły na skrajne światła, ani na skrajne cienie obrazu. Prostoliniowy odcinek krzywej charakterystycznej materiałów reprodukcyjnych obejmuje z reguły niewielką tylko rozpiętość świetlną, toteż nieodzownym warunkiem dobrych wyników w reprodukcji obiektów półtonowych jest zastosowanie emulsji o gradacji nie za stromej od danego celu, a także bardzo precyzyjne dobranie czasu naświetlania, najlepiej przy pomocy światłomierza. Niestety, jednak nawet zastosowanie najbardziej prawidłowej ekspozycji materiału negatywowego nie zawsze wystarcza dla zagwarantowania reprodukcji pełnego wypracowania szczegółów w skrajnych partiach walorowych — skrajnych światłach i skrajnych cieniach, które przecież są najważniejsze z punktu widzenia wymagań naszego oka. Przyczyną tego jest swoiste niekorzystny przebieg krzywej charakterystycznej dla odmiany bromosrebrowego papieru pozytywowego, w którym właśnie skrajne światła i skrajne cienie w przeciwieństwie do partii półtonowych układają się szczególnie płasko.

Przy fotografowaniu naturalnych motywów brylowych bogactwo szczegółów w owych skrajnych partiach walorowych jest tak znaczne, że strata poniesiona przy kopiowaniu pozytywu jeszcze praktycznie nie powoduje dla oka jakichś istotniejszych wad obrazu. Nieco gorzej przedstawia się sprawa w razie reprodukcji obrazu wykonanego techniką graficzną, bądź też fotograficznego pozytywu wykonanego na emulsji chromianowej, czy też którąkolwiek z metod tonorozdzielczych (Person lub tp.). W przypadkach tych skrajne światła i cienie nie posiadają dostatecznej

ilości szczegółów i może nastąpić lekkie spłaszczenie tych skrajnych partii walorowych w pozytywie. Oczywiście im bardziej poprawna technika reprodukcji, tym mniejsza strata szczegółów skrajnych partii walorowych, a zarazem tym lepszy wynik.

Poważniejsze kłopoty zaczynają się dopiero w razie reprodukcji zwykłych pozytywów fotograficznych wykonanych na papierze bromosrebrowym, a takie obiekty niestety stanowią większość tematów reprodukcji półtonowej. Otóż przy reprodukowaniu zwykłych pozytywów fotograficznych, spłaszczenie skrajnych partii walorowych spowodowane pierwszym kopiowaniem pozytywu powiększa się wskutek reprodukcji, w wyniku czego przeobrażenie już pierwszej reprodukcji różni się od oryginału swoją szarością i ubóstwem skrajnych partii walorowych, a głównie światła. Reprodukcje z reprodukcji przedstawiają się jeszcze gorzej.

Nie wszystkie fotogramy przy reprodukowaniu w jednakowej mierze tracą szczegóły w skrajnych partiach walorowych. Wobec tego, że w papierze pozytywowym maksymalne spłaszczenia gradacji znajdują się w walorowej okolicy czystej bieli i maksymalnej czerni, fotogram tym mniej będzie tracił przy reprodukcji, im bardziej oddalone są jego skrajne partie walorowe od owej czystej bieli i pełnej czerni. Wskutek tego fotogram tym lepiej nadaje się do reprodukcji im bardziej jest miękki i im bardziej jego średnie krycie leży w środku skali walorowej papieru. Ta przydatność do reprodukcji w pierwszym rzędzie pozytywów miękkich, i to nawet przesadnie miękkich, jest o tyle paradoksalna, że np. normalne materiały negatywowe i tak dają przy reprodukcji negatywy o wiele za miękkie. Trzeba jednak mieć na uwadze, że dostatecznie kontrastowym materiałem reprodukcyjnym z łatwością można zwiększyć kontrasty, których w obiekcie brak, natomiast żadną techniką nie można stworzyć szczegółów rysunku, o ile takowych brak w określonej partii walorowej obiektu. I też w przeciwieństwie do fotogramów miękkich, fotogramy kontrastowe jeżeli nawet same dla siebie są jeszcze poprawne, do reprodukcji praktycznie są najmniej przydatne i nawet przy najstaranniejszej pracy tracą sporo szczegółów w skrajnych partiach walorowych. Jako jedyny sposób ratowania szczegółów w skrajnych światłach i cieniach przy reprodukowaniu pozytywu bromosrebrowego choćby odrobinę przekonstrastowanego pozostaje celowe spłaszczenie środkowej partii walorowej np. przy pomocy metody Persona, a więc przez wykonanie z obiektu dwu kontrastowych negatywów, jednego krytego bardzo mocno, a drugiego bardzo słabo i naświetlanie papieru w ciągu odpowiedniego czasu kolejno poprzez oba te negatywy. Nie jest to jednak technika łatwa w żadnym przypadku, a tym bardziej przy reprodukcji, gdzie najmniejsza już strata ostrości od razu jest widoczna.

Przy reprodukowaniu pozytywu o normalnej kontrastowości zwykle zadowalamy się wykonaniem tylko jednego, harmonijnego i prawidłowo naświetlonego negatywu i sporządzeniem zeń pozytywu nieco bardziej kontrastowego od oryginału. A więc dla uproszczenia stosujemy w zasadzie tę samą metodę postępowania co przy reprodukowaniu pozytywów miękkich, tyle że wynik uzyskujemy nieco gorszy niż przy reprodukowaniu pozytywów miękkich.

Bez względu na to, z jakiego pozytywu dokonaliśmy reprodukcji, o ile nie był stosowany zabieg Persona, pozytyw ostateczny winien być nieco bardziej kontrastowy od oryginału, by nie miało miejsca zaszarzenie światła i cieni, a ponadto winien być prawidłowo umieszczony w skali walorowej papieru. W szczególności należy dbać o to, by pozytyw ostateczny posiadał wszystkie walory od czystej bieli do pełnej czerni z tym, by zarazem obszary czystej bieli i pełnej czerni były jak najmniejsze. Wymaga to bardzo starannego dobrania gradacji papieru pozytywowego, gdyż na najmniejszym nawet odchyleniu od optimum kontrastowości reprodukcja może bardzo uciepieć, nierównie więcej niż przy opracowywaniu naturalnych motywów brylowych. W szczególności każde zmniejszenie kontrastu w toku reprodukcji, a nawet odtworze-

PORTRET
Józef Rosner



nie kontrastu bez zmiany spowoduje zaszarzenie i spłaszczenie skrajnych partii walorowych, zaś zbytne powiększenie kontrastu, o ile oryginał nie był szczególnie miękkim, spowoduje rozszerzenie powierzchni czystej bielej i pełnej czerni, też ze szkodą dla wyrobienia szczegółów. Toteż przy kopiowaniu pozytywów w procesie reprodukcji półtonowej różnice gradacji o jeden stopień częstokroć okazują się za wysokie i trzeba tworzyć gradacje pośrednie przez odpowiedni dobór wywoływaczy. Reprodukowanie półtonowych dzieł graficznych oraz fotograficznych pozytywów sporządzonych na emulsji chromianowej czy też technikami tonorozdzielczymi, jak już to zaznaczono, jest łatwiejsze od reprodukcji zwykłych bromów, tym niemniej tu też w pełni obowiązują wszystkie wytyczne podane dla reprodukcji bromów, gdyż przy zaniedbanu w zakresie naświetlania czy też wywoływania materiału światłoczułego, również nie trudno zepsuć skrajne partie walorowe.

W zakresie techniki oświetlania powierzchni obiektu, przy reprodukcji półtonowej obowiązują te same zasady, co przy reprodukcji kreskowej. Szczególnie odpowiedzialnym zadaniem jest poprawne oświetlenie obiektów o powierzchni połyskującej. Najlepsze wyniki dają tu dwa lub cztery źródła światła rozmieszczone po przeciwnych stronach obiektu i świecące pod kątem 25 — 30° do płaszczyzny obiektu.

Eugeniusz Szmidtgał



PORANEK JESIENNY

Józef Rosner



PORTRET HUTNIKA

Leopold Chrapek

Wystawa Krakowska

Nastrojowe pejzaże, stary Kraków, portrety aktora w kapeluszu, mężczyzny z brodą, góry w śniegu, wsie z rozwalającymi się chałupami, mały pastuszek... Ujęcia tematów, traktowanie światła, dobór typów sprawiają, że zwiedzającemu wydaje się, iż jest w galerii malarstwa polskiego. Prace, w większości piękne, dają bez wątpienia silne wrażenie estetyczne. Określenie „obrazy światłem malowane” ma tu trafne zastosowanie.

W takim nastroju zwiedzający wychodzi z wystawy i cały „czar” nagle pryska, rozwiewa się. Czy może ostać się melan-

cholia i rozmarzenie, gdy stawiamy stopy na chodniku tak oszalałym miasta jakim jest Nowa Huta? Musi uderzyć i zastanowić szalony kontrast. Czyżby organizatorom wystawy zależało na tym kontraście pomiędzy melancholijną abnegacją a twórczym rozmachem budowy Nowej Huty? Jeżeli tak — to po co? Jaki cel ma taka wystawa i jakie spełnia zadanie? Nasuwa się przypuszczenie, że oglądana przez nas wystawa jest odbiciem atmosfery, jaka ogarnia krakowskich fotografików. Żyją o 50 lat za późno. Nasładowują techniki z innych dyscyplin plastycznych, mimo że warsztat fotograficzny daje pełną możliwość pokazania otaczającego nas życia, a to chyba dla artysty jest najważniejsze. Główną cechą artysty jest wrażliwość. Trudno w obecnych czasach nie reagować na to, co się dookoła dzieje. Od czasów przedhistorycznych poprzez Egipt, Grecję, Rzym, średniowiecze do czasów nowożytnych można poznać życie ludzi m.in. na podstawie dzieł sztuki, które przetrwały do naszych czasów. Co powiedzieliby o okresie 10 lat naszej nowej rzeczywistości ludzie, którzy oglądaliby w dalekiej przyszłości fotogramy — dokumenty z Wystawy Okręgu Krakowskiego ZPAF w styczniu 1955? Przecież brak by wśród nich było i wielkiej rozbudowy przemysłu, i budownictwa, i osiągnięć społecznych, szkół, teatrów, i przemian krajo-brazu rolniczego. Nie zobaczyliby także zwykłego życia ludzi, ich codziennych spraw i kłopotów, ich trosk i radości, słowem fotografa nie odbijałaby prawdy małych ani wielkich rzeczy.

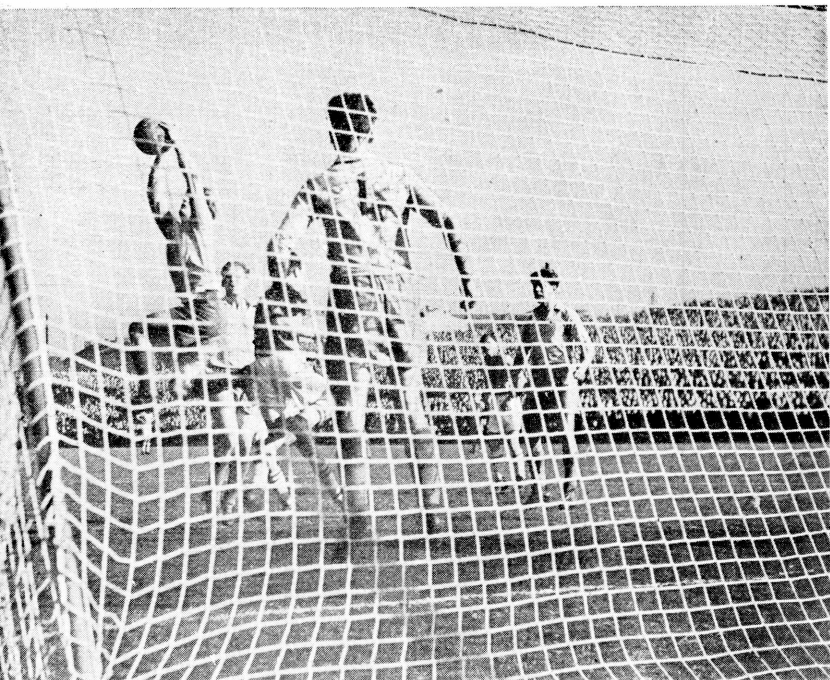
Charakterystyczny jest sposób traktowania człowieka. Wszędzie, nawet w portretach, występuje on jako plama w grze światła i cieni, element kompozycji, czy jako tzw. sztafaż. Pozornie najbardziej realistyczny „Portret hutnika” Leopolda Chrapka to ładna kompozycja głowy robotnika w ochronnym nakryciu, kompozycja oparta na rozmieszczeniu plam jasnych i ciemnych. Nie polepsza obrazu, przeciwnie, jeszcze go pogarsza pot na szyi hutnika. (Tylko oglądający o bardzo wprawnym oku wykrywa drobne kropelki). Pot występuje wszakże w momentach wysiłku, zmęczenia. Na portrecie natomiast kropelki te nic nam nie mówią.

W fotogramie „Na drodze” Dantela Zawadzkiego nic nie uległoby zmianie, gdyby zamiast postaci ludzkich umieścić np. owce czy krowy. Nie zmieniłyby się w sensie tematycznym nastrój czy układ, gdyż ludzi potraktowano jako plamy tworzące obraz.

Podobnie rzecz ma się z pejzażem. Śląsk jest dzielnicą Polski najbardziej tętniącą życiem, pracą. „Walbrzych” Jerzego Frąckiewicza zasługuje w pełni na miano artystycznej wypowiedzi — tylko że twórca przedstawił nam ten okręg przemysłowy jako zamglony, cichy, którego spokój zakłócają tylko dymiące leniwie komin.

Piękno starego Krakowa wydobyl Stanisław Kolowca w „Bramie Floriańskiej w śniegu”. Kolowca jest piewcą architektury i pejzażu podkrakowskiego. Wielka szkoda, że zapatrzył się w starą architekturę i nie widzi — nie zauważa kontrastu między nią a dzisiejszym człowiekiem.

Prace „W Kamieniołomach” Krystyny Idzińskiej-Drozdowskiej i „Przez siatkę” Edwarda Węglowskiego mówią o żywych ludziach. Autorzy ci to członkowie — kandydaci. Prace ich pod względem walorów artystycznych może pozostają w tyle za innymi, natomiast na pewno wyprzedzają wiele prac ujęciem tematu, interpretacją rzeczywistości. Aczkolwiek w „Kamieniołomach” postać ludzka nie jest potraktowana pierwszoplanowo, jednak autorka mówi sugestywnie o sprawach ludzkich, bo cały pejzaż jest przetworzony i dostosowany do potrzeb człowieka. W obrazie „Przez



PRZEZ SIATKĘ

Edward Węglowski

siatkę" czuje się radość walki sportowej.

Przedstawiciel starszego pokolenia — Józef Rosner pokazał na wystawie, że jego artystyczna wrażliwość nie osłabła, że nie wpadł w manierę. Jego „Domek w słońcu” jest nowym radosnym domkiem w spółdzielni produkcyjnej. Radosny — mimo braku choćby małego drzewka w pobliżu i mimo braku ludzi bezpośrednio pokazanych na obrazie. Patrząc na obraz jesteśmy przekonani, że domek jest zamieszkały.

Specjalność J. Rosnera to portret. Jego ludzie żyją, istnieją wśród nas i dla nas. Autor dowiódł raz jeszcze, że prawdziwy artysta nie traci nigdy kontaktu z rzeczywistością, żyje tym, co go otacza i w swej pracy uwzględnia to jako sprawę pierwszorzędnej wagi. Dzieje się tak nawet mimo innych niekiedy założeń programowych w twórczości, czasem wbrew nim. W pracy artystycznej J. Rosnera trzeba podkreślić jego konsekwentną realistyczną postawę.

Osobną pozycją na wystawie są hochhef-mery i guma Bolesława Gardulskiego, który prace te wykonał wiele lat temu. Poza tym że są one wysokiej klasy osiągnięciem artystycznym — stanowią dokument okresu, w którym fotografia nie ukształtowała jeszcze swego oblicza. Szukała swej formy w innych dziedzinach plastyki, a tematu na marginesach życia i w pokazaniu swej indywidualnej wrażliwości. Osobną i charakterystyczną pozycją są te prace jeszcze dlatego, że stanowią jak gdyby okulary, przez które patrzą na świat niektórzy koledzy z Okręgu Krakowskiego. Nie chcę przez to powiedzieć, że tak się dzieje z winy B. Gardulskiego. Chodzi tu o postawę estetyczną sprzed lat, która do dziś ciąży nad widzeniem wielu fotografików. Ich częstokroć szczerza i szukająca kontaktu z życiem wypowiedź nie osiąga pełni przez nawyk „grzecznego” opracowania obrazu.

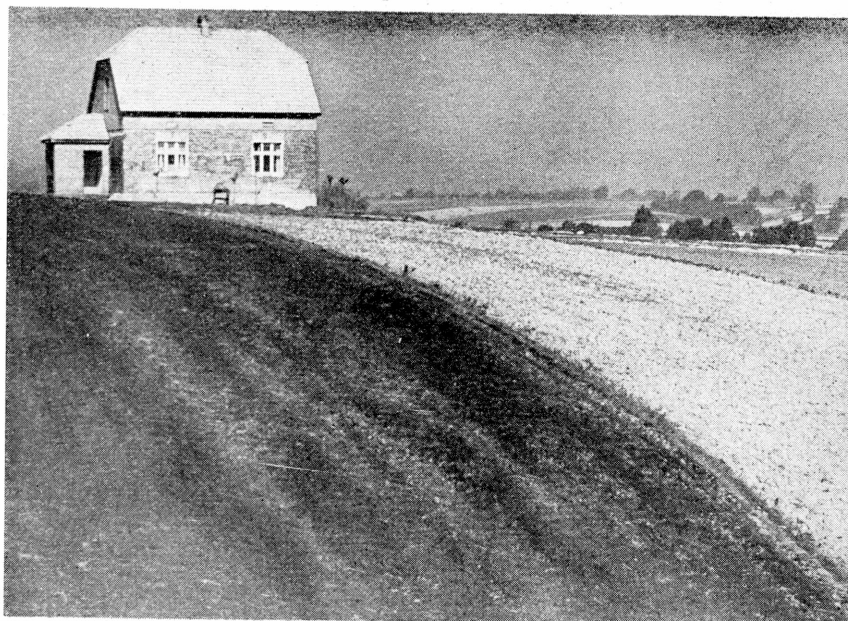
Wystarczy czasem mała, tylko techniczna zmiana, a obok wartości estetycznych wystąpią treściowe. Obraz zaczyna mówić, świadczyć, żądać. Dla przykładu posłużyć się można pracą Alfonsa Długosza pt. „Z ogródka działkowego”. Fotogram przedstawia kobiety i dziecko pchające drabiniasty wózek na tle odrapanego ślepego muru. Jacyś ludzie wykonują czynność, która nie interesuje widza; — to — mur jest „zrobiony” jak chmury na niebie. Jest po prostu nieczytelny. Jeśli autor potraktował mur mocno, podkreślił jego odrapanie, ślepotę — obraz nabrałby cech zdecydowania artystycznych. Jeżeli artysta chce nie tylko wzruszać bliżej nieokreślonym nastrojem, oderwanym pięknem, musi pamiętać o celowości tworzonego obrazu, o jego roli społecznej. Nie muszą to być od razu sprawy „ruszające z posad bryłę świata”, może to być np. radość z wycieczki, niezadowolenie z nieuprzątniętego śniegu na chodniku, niebezpieczeństwo czepiania się tramwajów, potrzeba cienia drzew na drodze wiejskiej, reakcja oglądającego plakat i tyśiące drobnych przeżyć bliskich twórcom, znanych i odczuwanych na każdym kroku. Trzeba tylko, aby artysta zobaczył i stworzył. Widz, oglądający wystawę na której fotogramy przedstawiają będą obok spraw wielkich rzeczy i sprawy nawet drobne, ale mu bliskie bo stanowią przejawy codziennego życia — z pewnością wyjdzie z wystawy zadowolony.

Kolegom z Krakowa należy pogratulować wysokiej jakości fotogramów, ale trzeba przypomnieć im o konieczności wnikliwego obserwowania otaczającego ich świata. Jeżeli potrafią pokazać życie świetną formą i techniką, którymi dysponują — zasłużą w pełni na miano artystów naszych czasów.

Irena Jarosińska

DOMEK W SŁOŃCU

Józef Rosner



DOLINA POPRADU

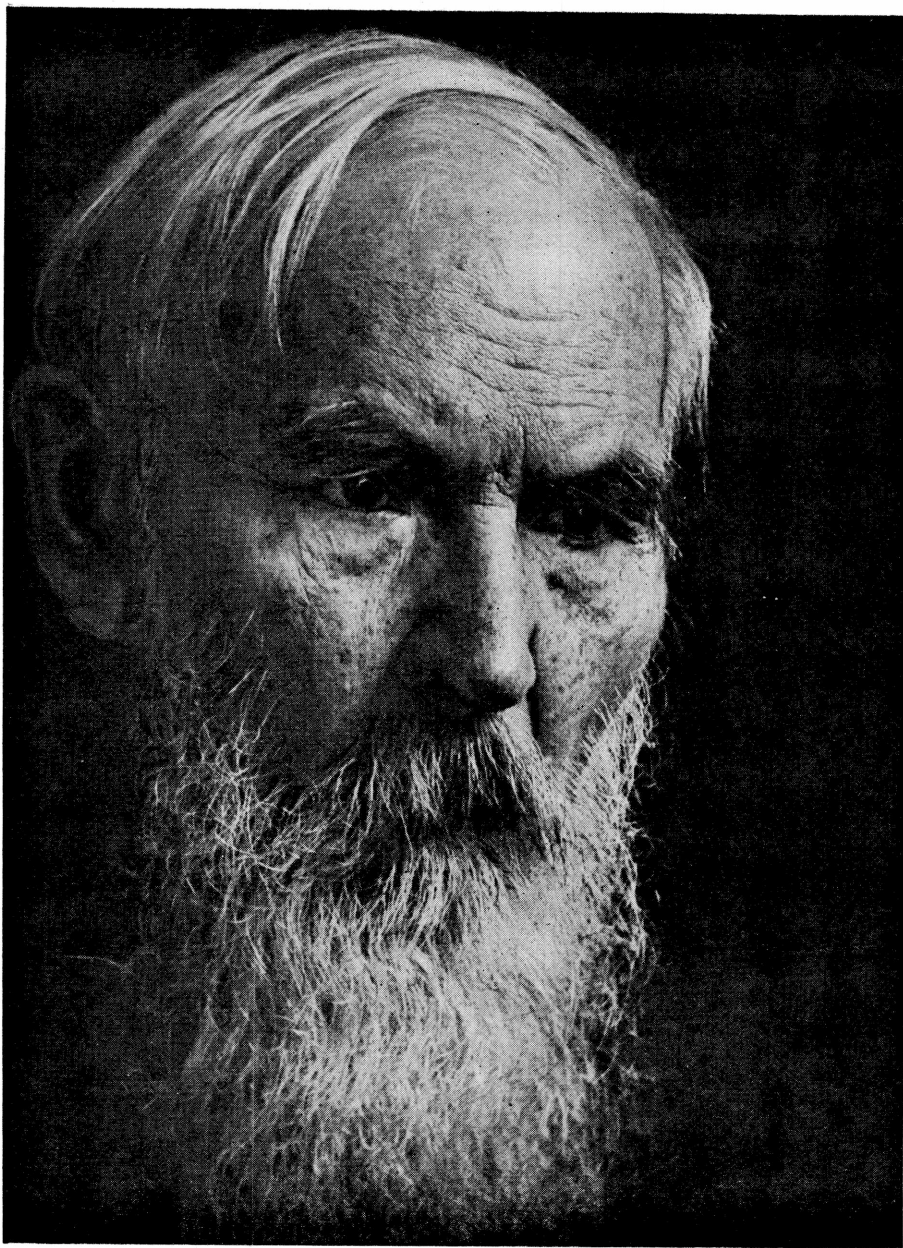
Alfons Długosz



Z OGRÓDKA DZIAŁKOWEGO

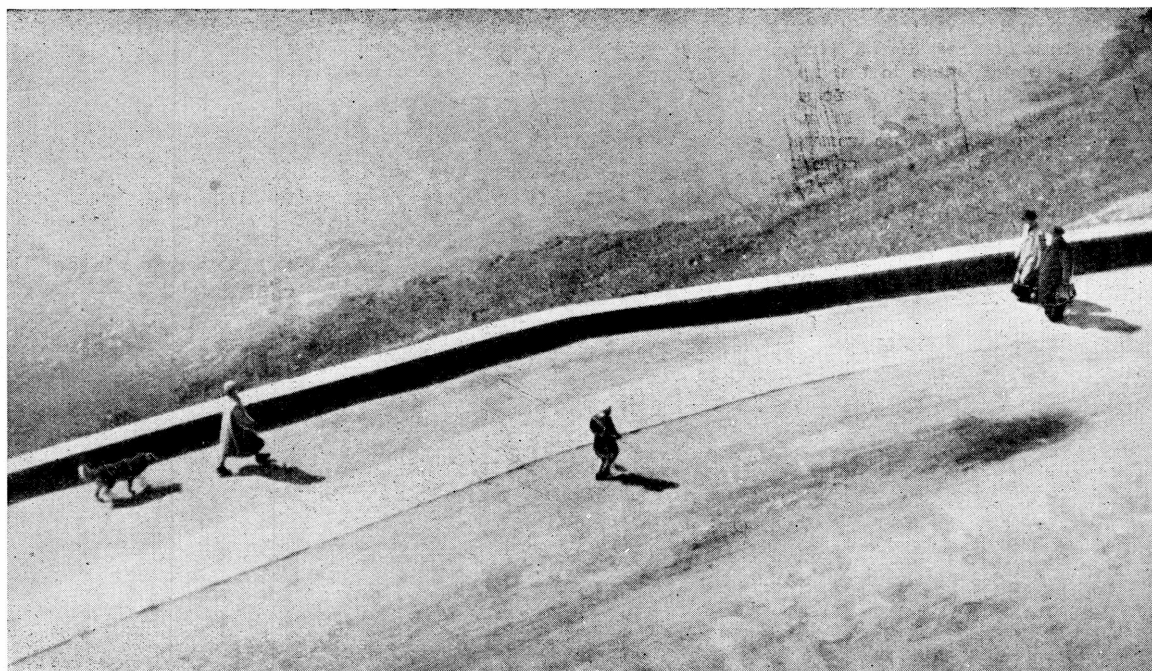
Alfons Długosz





PORTRET PROF. KONSTANTEGO LASZCZKI
Zygmunt Mysłakowski

W JESIENNYM SŁOŃCU
Daniel Zawadzki



„Krytyka – to nie tort imieninowy”

Dlatego pozwoliłem sobie użyć w tytule powiedzenia Romana Zimanda w „Trybunie Ludu”, ponieważ dyskusja w „Fotografii” o fotografii ubodła – jak słychać – niektórych dyskutujących kolegów.

Dlaczego następuje obrażanie się przy krytyce? No, bo przyjemna ona nie jest, jeżeli nie chwali a wytyka czy udowadnia błędy lub nieprawidłowości. A my przyzwyczailiśmy się do krytyk pochwalnych, bardziej „odpowiadających” artystycznej „radości tworzenia”. Taka krytyka przeważa w naszych sferach i to zarówno w PTF jak i w ZPAF.

Na jednym z małych zebrań roboczych wszyscy koledzy powiedzieli się przeciwko fotografowi jednego ze znanych i szanowanych fotografików. Po wysłuchaniu ujemnego sądu autor powiedział, że jednak pośle ten obraz na wystawę. I rzeczywiście posłał. Obraz ten nie został wystawiony.

Nasze zebrań czy wieczory twórczości odznaczają się m. in. tym, że chętniej chwalimy niż wytykamy błędy. „Przez delikatność” wolimy przemilczeć nawet bardzo cenne uwagi na temat popełnionego błędu, niż wskazać na ten błąd, uzasadnić go rzeczowo i w ten sposób pomóc koledze. Możliwe jednak, że czasem braknie przekonujących, rzeczowych argumentów, sięgających dalej i głębiej, bo poza sferę linii i plam doskonale odczuwalnych. Nasza krytyka obrazów opiera się głównie na uczuciowej podstawie: „podoba się – nie podoba się”. Wątpliwym jednak jest, czy dałoby się należycie udowodnić dlaczego podoba się lub nie podoba? Na czym właściwie polega artystyczna wartość lub bezwartość naszego rękodzieła? I to w znaczeniu o ile możemy obiektywnym, a nie li tylko uczuciowym. W znaczeniu również „niedopracowania” tego rękodzieła, lub „przepracowania” wcale niepotrzebnego. Zdaje się, że wielu z nas widzi, jak są przyjmowane nieraz i przez wielu ludzi, w jakich ilościach i jak bezkrytycznie, różne pamiątkowe i świętościowe strachocie właśnie uczuciowo. Można chyba wysunąć wniosek, że uczucie jest dosyć zawodne, jeżeli nie dopuszcza rozumowej należytej kontroli. Każdy z nas zapewne nieraz doświadczył rozczarowania wobec przedmiotu, czy osoby po ochłonięciu z „dodatniego” wrażenia. Zapewne najmniej doznaje się rozczarowań przy harmonijnym działaniu uczuć i rozumu. I zapewne trwalsze są wówczas i sądy i uczucia. Zapewne i postępowanie staje się inne: bardziej przeźroczyste i wnikliwe, szukające rady, pomocy lub potwierdzenia wniosku czy sądu. Oczywiście, w dążeniu do jak najbardziej obiektywnej oceny, obojętnie czego: obrazu czy postępowania.

Być może, że koledzy rozżalenii na krytyczną dyskusję o fotografii pomyśleli w głębi duszy: „Tyle harujemy dla Związku, dla nich – kolegów, tak walczymy o naszą fotografię, a tu tak ostro odnoszą się do nas”.

Czy słuszny jest taki żal? Nie, słuszny on nie jest. Krytyka obrazu, czy krytyka krytyki, czy sposobu rozumienia obrazu wcale przecież nie neguje położonych wysiłków i zasług przypuśćmy społeczno-związkowych.

Krytyka dobitnie pomaga w wykrywaniu i poznawaniu utrudnień, przeszkód, błędów w krytykowanej dziedzinie naszej pracy. Na tej podstawie może i powinna postulować,

wskazywać sposoby prawidłowego postępowania. Jest ona wtedy pouczająca i kształcąca. Zaletą tej wielkiej nieprzyjemności, jaką jest krytyka niepochwalebna, jest to, że długo lub na stałe pamięta się błędy, unika się ich, i nawet w przyszłości bywa się wdzięcznym ostrej krytyce. I sama krytyka, i sposób jej przyjmowania świadczą o stopniu kulturalnego wyrobienia. Jest nie do pomyślenia przecież, aby jakkolwiek bądź praca naukowa została przyjęta bez ognia krytyki naukowców. Dlaczegoż artyści mają być gorsi od naukowców?

Ze złością wspominamy imię Jana Bulhaka. A warto wiedzieć, przez jaką krytykę przechodziła każda praca na zebraniu Fotoklubu. Milczenie mistrza bywało czasem bardziej niepokojące i denerwujące, niż jego dotkliwe uwagi krytyczne. Krytykując innych umiał on przyjmować krytykę skierowaną do niego, lub przyznać rację przeciwnikowi. Jak wiadomo, kierowany przez niego Fotoklub posiada swoje imię w fotografii polskiej.

Nasze „artystyczne natury” są nader pobudliwe uczuciowo i skłonne do działania pod wpływem li tylko uczucia. Dlatego szkoda by było, gdyby uległa zahamowaniu czy zakłóceniu dyskusja o naszej sztuce fotograficznej, tak poważnie zaczęta, może na historyczną miarę. Boć problem sztuki fotograficznej i problem jej pozycji wśród innych sztuk nurtuje nie tylko nas, nie tylko dorywczo i nie od dzisiaj. Dlatego jeszcze większa byłaby szkoda, gdyby dyskusja utknęła na martwym punkcie, lub została przerwana wskutek dotknięcia, obrazy, zniecierpliwienia, czy onieśmienia zainteresowanych tym problemem najgoręcej.

Przychodzę w sukurs koledze Dłubakowi, ponieważ przyszedł nam z koleżeńską pomocą i pierwszy zainicjował dyskusję, można powiedzieć, w sposób rewolucyjny, gdyż postawił odważnie do zbadania w sposób mi i siłami, a więc kolektywnie, problem najgłówniejszy, najistotniejszy, absorbujący nas, problem fotografii, problem poglądu na nią.

Pomyślny wynik kolektywnej pracy myślowej może i powinien by doprowadzić do jak najbardziej należytego określenia sztuki przez nas uprawianej, odpowiedzieć na pytanie co to za sztuka? Określenie takie jest niezbędne ze wszelkich miar, a więc jest niezbędne dla skuteczności starań i walki o pozycję fotografii wśród innych sztuk. Skuteczność zaś starań zależy od należytych argumentów rozumowych, których właściwie jeszcze nie posiadamy.

Kol. Dłubak więc stanął w pierwszym ideowo szeregu fotografików polskich walczących o pozycję fotografii, stanął na najtrudniejszym, przodującym stanowisku myślowym, a jednocześnie razem z innymi kolegami, pracującymi i walczącymi na innych „odcinkach fotograficznego frontu”, w innej nieco skali i w innej hierarchii zagadnień. A że kol. Dłubak krytykuje nasze dotychczasowe poglądy na fotografię i rozumienie artystycznej twórczości fotograficznej – postępuje właściwie, ponieważ nie można inaczej zacząć dyskusji, jeżeli nie dotyka się krytycznie poglądów ustalonych, skłonnych do dogmatu. W naszym wypadku, konsekwentnie prowadzona praca myślowa przez dyskusję może doprowa-

dzić do ustalenia bardziej ciekawych kryteriów, a może nawet i do zadziwiających, rewelacyjnych odkryć myślowych. Są to więc bardzo poważne zamierzenia i trzeba w tym samokształceniu pomagać sobie wzajemnie. Nie możemy przecież powiedzieć, i to z całą pewnością, że już wszystko, albo strasznie dużo wiemy o fotografii i fotografice. Zdaje się, że raczej wiemy jeszcze bardzo mało.

Trzeba też dodać, że poruszona przez dyskusję sprawa jest sprawą artystyczną, niejawnością obrazu fotograficznego, prawidłowości obejmującej zarówno ideę obrazu, jak i artystyczne środki, przy pomocy których realizuje się tę ideę.

Konsekwentnie z tą sprawą wiąże się też o sobowość artysty, jego indywidualność, nie krępowana niczym w słusznych sposobach wypowiedziania się o rzeczywistości, ale sposobach tak różnych, jak różnymi są indywidualności, związane jedną więzią: szukania, mówienia prawdy o otaczającym świecie.

Staram się zrozumieć kolegów, czujących się dotkniętymi w dyskusji, i myślę o tym, że podjęli oni dyskusję szczerze, w miarę sił i przekonani, pod wpływem „patriotycznych” uczuć fotograficznych, to znaczy uczuć artystów walczących o pozycję dla swej sztuki.

Nasze siły i umiejętności gruntownie urabiały się i kształciły wtedy, kiedy było bardzo trudno, lub wręcz niemożliwie szukać należytej pomocy w naukowym poglądzie na świat, pomocy tak potrzebnej w rozwiązywaniu frapujących zagadnień w twórczości fotograficznej. Lżej było przyjmować i przyswajać tak pojęte, gotowe już poglądy artystyczne, mniej lub więcej zgodne z osobistymi doświadczeniami uczuciowo-estetycznymi, miłe, frapujące cudownością techniki, poparte autorytetem większych i mniejszych imion, służących za wzór, imion walczących również o sztukę fotograficzną, najczęściej bohatersko-indywidualnie, amatorsko-bezinteresownie, podobnie jak w tworzeniu pięknych obrazów fotograficznych w oleju czy izoprincie. Oczywiście, że te szlachetne wysiłki indywidualne wniosły wiele osiągnięć godnych podziwu. A wiadomo, że „tworzenie piękna” wydaje się przyjemniejsze niż uciążliwe, nieraz gorzkie odkrywanie prawdy, z którą uczucie, a nawet czasem i rozum nie chcą się godzić, chociażby z przyzwyczajenia do wygodnej, starej „prawdy” o sztuce.

Nie trzeba dodawać, że klimat ówczesnej naddbudowy społecznej sprzyjał bardziej „pięknemu kłamstwu” niż „brzydkiej prawdzie”. Jednak intencje wobec fotografii z pewnością były najszersze, jak rodziców do dzieci, czy też miłośników wzajemnie do siebie. Tym bardziej, że trzeba było też walczyć „o pozycję” dla swojej sztuki, tak wdzięcznie usługującej dla każdego i dla wszystkich. Więc wśród subiektywnych poglądów i odkryć fotograficznych znalazły się też bardzo cenne ziarna „prawd artystycznych”.

Ziarna te nie tylko że nic nie tracą ze swej wartości przy rewizji poglądów, lecz przeciwnie nabiorą w ogniu krytyki jeszcze większej, cenniejszej, bo właściwej i trwałej wartości.

Do rozpoczęcia dyskusji nie próbowaliśmy głębiej poruszać przyjętych i przyswojonych poglądów na obraz fotograficzny. Wystarczyły nam ustalone założenia i sposoby twórcze, wygodne, nie niepokojące, zasadniczo uprzejme i powierzchowne. Dopiero wszczęty niepokój realizmu socjalistycznego może niektórych poruszył i zastanowił tym, że do łopaty, rusztowań, czy umorusanych ludzi nie są stosowane nasze różne estetyczne sposoby, że te nasze wygodne kompozycyjne jakoś nie bardzo i nie wszędzie godzą się z tematem. Nie wiadomo dlaczego. I nikt nie potrafi prosto i jasno wytłumaczyć dlaczego? Ale nie zdaje się, żebyśmy się tym zbyt przejęli, zaniepokoił. rozpoczęli szukać odpowiedzi na tak trudne pytania.

Z drugiej strony zaabsorbował nas niezwykle natłok problemów bieżących, absorbujących całą uwagę i cały... czas. Czasu tego zabrakło nawet naszej Komisji Artystycznej, która zdawało by się, w pierwszej kolejności powinna niepokoić się problematyką twórczości, kryteriów, radzić i radzić się, pytać i uświadamiać artystycznie, działać wiele i więcej niż cały Zarząd, bo przecież ostatecznym celem działalności wszystkich organów i ogniw związkowych jest... obraz fotograficzny.

Droga do tego obrazu prowadzi również przez walkę o moralność związkowca, przez żmudne przekonywanie otoczenia o sztuce fotografii, przez entuzjazm i kłopoty organizowania imponujących wystaw, przez gmeranie w makulaturze w poszukiwaniu „białych kraków” polskiego piśmiennictwa fotograficznego, przez noszenie w plecaku sprzętu do tworzącej się szkoły, przez udręki zaopatrzenia materiałowego, a nie tylko przez ucieczkę od trudnego „filozofowania” w regiony plam, waloru, izoprintu, czy innych „szlachetnych” itp. tworzonych umiejętnie, a więc dość lekko dających miłe emocje w pokonywaniu warsztatowych a nie ideowych trudności. W tym punkcie zacierają się różnice między PTF a ZPAF.

Brak czasu spowodował również, że w ciągu ubiegłych trzech lat działalności Związku, tak trudnej i intensywnej, zdołaliśmy zorganizować jedną kilkugodzinną poważną dyskusję zjazdową. Nie było natomiast ani jednego wspólnego plenum Zarządu i Komisji Artystycznej. A cóż powiedzieć o członkach Związku rozrzuconych bez mała w pojedynkę tu i ówdzie po całym kraju? Ten sam brak czasu — a może i inna przyczyna — mści się nadal: zapomnieliśmy, mimo koleżeńskich

przypomnienia, o 10-ej rocznicy pierwszej wystawy fotografii w Lublinie, zorganizowanej staraniem ówczesnego Wydziału Fotografiki w Min. Kultury i Sztuki w grudniu 1944 roku, w której to imprezie brał udział kol. prezes naszej Komisji Artystycznej i został nawet nagrodzony.

Nie można jednak powiedzieć, że nie pracujemy ideowo fotograficznie na „różnych odcinkach i z oddaniem sprawie fotografiki polskiej, na dowód czego mamy bardzo poważne i doniosłe osiągnięcia, a więc i wkład w naszą kulturę narodową. Te szczere nasze intencje stanowią swoisty „patriotyzm” fotograficzny. Warto jednak przy tym zdać sobie sprawę z tego, że ten nasz „patriotyzm” jest wartościowszy i bardziej pomocny w trudnej pracy, jeżeli jest jak najgłębszy uczuciowo a jak najjaśniejszy rozumowo.

I tutaj obecna dyskusja przychodzi nam z pomocą.

Podobno artyści mają być najbardziej czuli na wszystko, co się dzieje dookoła nich i w nich samych. Bywają oni podobno bardzo ciekawi wszystkiego, wszystkim się żywo interesują, odznaczają się nieprzeciętną poznawczością. Jeżeli tak jest, to wydaje się słusznym, że problemy twórczości artystycznej najwięcej powinny obchodzić i budzić najsilniejsze zainteresowanie, i zaciekawienie, i niepokój. A czy zawsze tak u nas jest, albo bywa? Pożytek z dotychczasowej dyskusji wydaje się ten, iż zarysowały się wyraźnie następujące kwestje:

po pierwsze: nie można skutecznie badać istoty sztuki fotograficznej bez krytycznej oceny i rewizji dotychczasowych poglądów na sztukę; po drugie: niektóre argumenty użyte w dyskusji są problemami, które warto przedyskutować oddzielnie; po trzecie: dyskusja wykazuje potrzebę dokładniejszego określenia niektórych pospolitych pojęć fotograficznych;

po czwarte: warto utrzymać metodę kolejnego dyskusowania hierarchicznie ułożonych problemów;

i po piąte: dyskusja potwierdza palącą potrzebę należytego uświadomienia istoty fotografii i fotografiki. Ta właśnie myśl nurtuje polskie i niepolskie niespokojne duchy fotograficzne. I dlatego dobrze, jeżeli pomęczymy się jak inni koledzy. Są to objawy żywotności polskiej myśli fotograficznej i gorącego odczuwania uprawianej sztuki, a nawet podświadomego może odczuwania trudnych problemów

„filozoficznych”, mniej wdzięcznych dla niektórych od... problemów takiej czy innej techniki fotograficznej.

Objawy te świadczą wreszcie o dogłębnym, w zasadzie rewolucyjnym poruszeniu problemu twórczości fotograficznej. Przebieg dyskusji również świadczy i o tym, że trzeba koniecznie wzbogacać, poszerzać i pogłębiać naszą wiedzę o świecie, o fotografii i fotografice, a więc trzeba koniecznie prowadzić dyskusję dalej i należyście uwzględnić w niej szeroki i zróżnicowany ogół czytelników „Fotografii”.

Warto też ustalić pewien metodyczny układ zagadnień, ułatwiający tak poważną dyskusję, choćby w następującym zakresie:

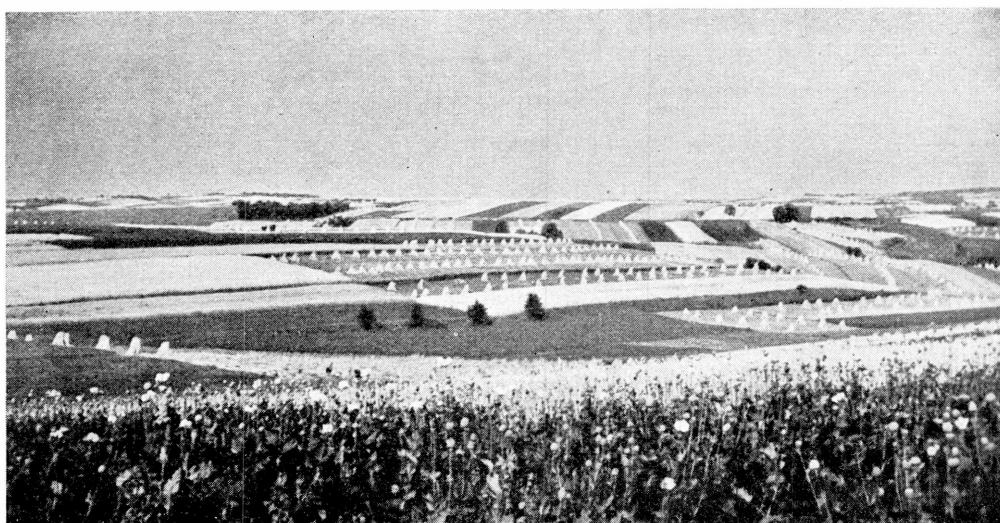
1. Co to jest fotografia?
2. Jakimi środkami ona się posługuje?
3. Na czym polega jej dokumentalność?
4. Co jest sztuką w fotografii, a co artystycznym?
5. Czym fotofotografia podobna jest do sztuk plastycznych, a czym różni się od nich?
6. Co to jest kompozycja fotograficzna?
7. Co to jest „malarstwo” a co „fotograficzność”?
8. Jak przebiega twórczy proces u fotofotografika, a jak u plastyka?

Można przypuścić, że z grubsza usystematyzowane zagadnienia ułatwią dyskusję, doprowadzą najpierw do uporządkowania i sprecyzowania niektórych pojęć fotograficznych u czytelników „Fotografii”, zabezpieczą przed nieporozumieniami, dopomogą skuteczniej do należytego uświadomienia i spróbowania właściwego określenia pojęcia fotografii i fotografiki oraz pomogą w dalszym wysiłku, który zmierza do należytego uświadomienia, a nie tylko wyczuwania ideowości artystycznej i indywidualności artysty.

Duże osiągnięcia Związku w minionym trzydziściu pozwalają przypuszczać, że w nadchodzącym trzydziściu sprawa naszego samokształcenia ideowo-artystycznego zostanie przeprowadzona konsekwentnie, tak jak konsekwentnie cały czas trwał wysiłek urabiający dobre imię fotografice polskiej. Nigdy bowiem nie jest dość uczyć się, choćby dlatego, że życie jest nigdy niekończącą się szkołą, a z nim razem i sztuka.

Przebolejmy więc dotychczasowe przykrości krytyki, przygotujmy się na nowe, i bierzmy się dalej do rozumnej pracy.

Edmund Zdanowski

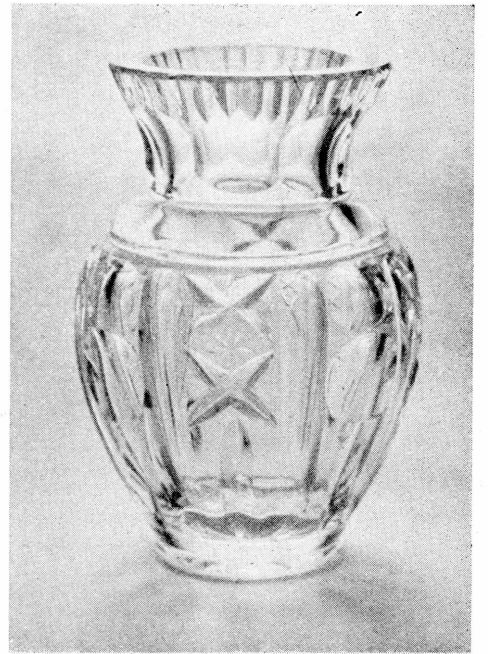
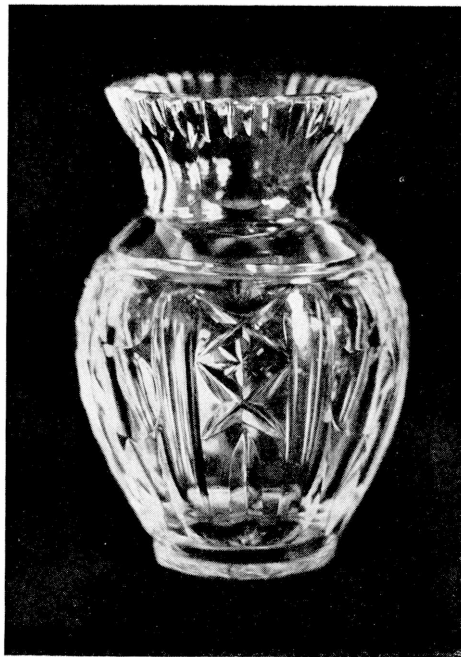


SZACHOWNICA PÓŁ

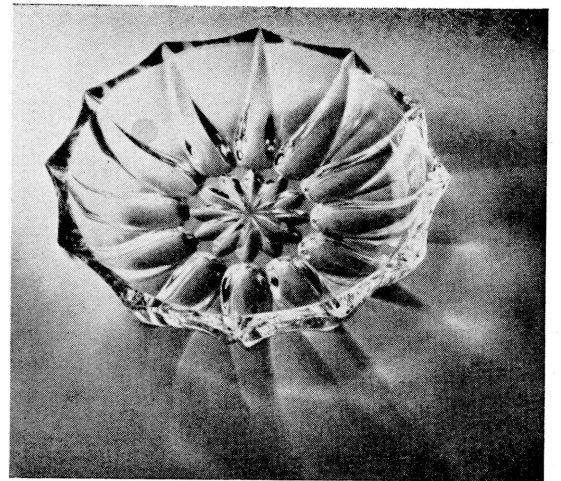
Daniel Zawadzki

Kryształy

Tradycja każe, by fotografować kryształ na idealnie czarnym tle, na jakiejś całkowicie matowej materii — by na zdjęciu był uwidoczniiony sam kryształ, bez żadnych cieni, by jak jakiś drogocenny kamień jarzył się tysiącem swych szlifów. Może to i ma uzasadnienie, że oglądając taką fotografię, odbieramy wrażenie czegoś jarzącego się blaskami swych niezliczonych refleksów powstających na załamaniach ciętych powierzchni. Coraz częściej jednakże wymaga się w fotografii kryształów nie tylko efektów świetlnych, ale też realnej ich struktury, pokazania prawdziwego rysunku szlifów, grubości szkła itp. Ponieważ przy fotografowaniu kryształów bardzo ważną sprawą jest umieszczenie światła w zależności od kształtu kryształu, trudno, a właściwie niemo-

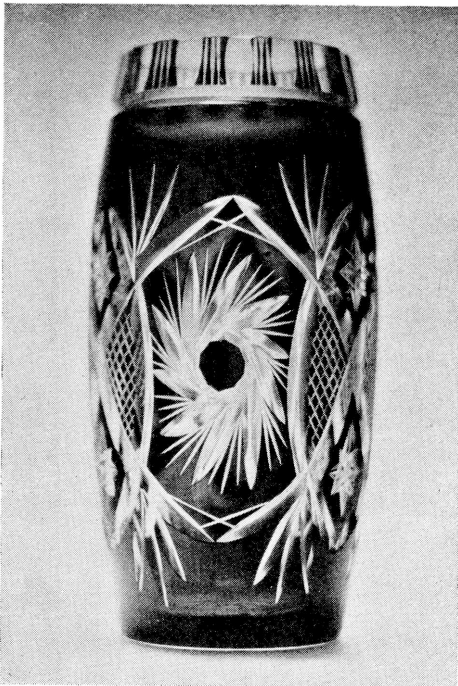


żliwe jest podawanie jakiegos schematu, jakiegos gotowego rozwiązania oświetleniowego. Trzeba po zdecydowaniu się, czy zrobimy zdjęcie danego kryształu na czarnym tle, do czego najlepiej nadaje się czarny aksamit, ustawić przeznaczony do zdjęcia przedmiot, po czym reflektor z mleczną żarówką ustawić blisko obiektywu aparatu, czyli zastosować tak zwane oświetlenie płaskie. Przy czarnym tle daje to najwłaściwsze rezultaty, musimy wszakże zależnie od kształtu kryształu ustawić reflektor wyżej lub niżej — aby jak najbardziej właściwie oświetlić fotografowany przedmiot. Bardzo ważnym jest i trzeba o tym pamiętać przy fotografowaniu kryształów w ogóle, by nie używać obiektywów o krótkiej ogniskowej oraz nie stosować małej przysłony, innymi słowy należy starać się o utrzymanie możliwie małej głębi ostrości, by nie wydobyć wzoru szlifów na tylnej ścianie, który nakłada się na wzór przedniej ścianki, gmatwago i czyni zupełnie nieczytelnym. Jeżeli fotografujemy kryształ na białym tle, co jest wskazane przy kryształach o małej ilości cięć, kryształach kolorowych oraz płaskich — trzeba samemu wynaleźć dla każdego przedmiotu koncepcję oświetleniową. W tym celu najlepiej posłużyć się małym ręcznym reflektorem z mleczną żarówką i oświetlać przedmiot z różnych stron. Rozwiązań może być wiele. Wybieramy oczywiście takie, które oddaje najlepiej kształt i charakter danego kryształu. Najczęściej będzie to światło albo z bli-



ska z góry nad fotografowanym przedmiotem, albo nawet trochę za nim. Oświetlenie takie konieczne jest zwłaszcza przy fotografowaniu kryształów o małej ilości szlifów, kryształów nowoczesnych, kryształów szwedzkich, z ciemnego szkła, gdyż w ten sposób lepiej wydobywamy rysunek i formę przedmiotu. Przy fotografowaniu kryształów kolorowych musimy oczywiście używać odpowiednich filtrów. Najlepsze rezultaty daje w tym wypadku światło frontalne, rozproszone.

Stanisław Zieliński

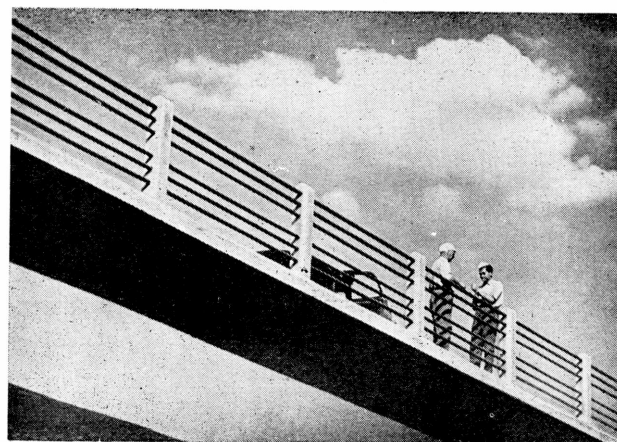




PUSZCZA

Henryk Hermanowicz

Gawędy o kompozycji



MOST

Daniel Zawadzki

Najcharakterystyczniejszym dla fotografii elementem kompozycji jest barwa, czyli wartości tonalne obrazu, zawarte w skali od tonu białego poprzez szary aż do czarnego. W porównaniu z technikami graficznymi fotografia operuje o wiele większą ilością tonów, zwanych powszechnie, ale niezbyt trafnie „półtonami”.

Mówiąc o kompozycji tonalnej musimy najpierw powiedzieć kilka słów o możliwych układach tonalnych. Rozróżniamy więc przejścia raptowne (A), gdy jasna i ciemna płaszczyzna sąsiadują ze sobą oraz przejścia łagodne (B), gdy te płaszczyzny rozdzielane są tonami pośrednimi.

Odległość pomiędzy najjaśniejszym i najciemniejszym elementem obrazu może być duża (B) lub mała (C).

W obrazie dominować może wielkością płaszczyzny ton ciemny (D) lub jasny (E).

Wreszcie tonalność obrazu może być skrócona, tzn. że najjaśniejsze miejsce obrazu będzie ciemniejsze od podłoża (F), względnie najciemniejsze nie osiągnie największej, technicznie możliwej czerni (G). Operując takimi układami możemy osiągnąć niezliczoną ilość obrazów, przedstawiających konkretne przedmioty w konkretnych kształtach.

Oglądając różne zdjęcia i kwalifikując je pod względem tonalnym używamy określeń: kontrastowe (twarde) lub mało kontrastowe (miękkie, szare, mdłe). Ponieważ jednak wrażenie kontrastu jest subiektywne, określenia te będą posiadały oczywiście różne znaczenia. Możemy jednak stwierdzić, że wrażenie kontrastu zwiększa się gdy:

- 1) rozpiętość tonalna pomiędzy najjaśniejszym i najciemniejszym miejscem obrazu jest duża,
- 2) najjaśniejsze i najciemniejsze miejsca obrazu leżą blisko siebie,
- 3) obraz jest ostry,
- 4) w obrazie przeważają tony ciemne,
- 5) miejsca najjaśniejsze są całkowicie białe (tak jak podłoże).

Po omówieniu strony techniczno-warsztatowej zagadnienia możemy zastanowić się nad jej zastosowaniem. Na ostateczny układ tonalny obrazu wpływa tonalność samego przedmiotu, jego kontrast, barwa, oświetlenie oraz stosowne opracowanie laboratoryjne, szczególnie pozytywu, przy wykonywaniu którego możemy w dużym stopniu zmieniać wartości tonalne w stosunku do przedmiotu fotografowanego.

Możemy stwierdzić, że fotografik nie musi bynajmniej wiernie zachowywać tonalności przedmiotu, musi ją natomiast odtworzyć stosownie do fotografowanego przedmiotu.

Omówmy kilka przykładów.

Sfotografowaliśmy krajobraz we mgle, którą oceniamy jako mało kontrastową, natomiast pozytyw wykonaliśmy kontrastowo. W rezultacie, oglądając go nie odnosimy wrażenia szarości mgły, lecz tylko białość miejsc zamglonych. Obraz jest nieczytelny, pozytyw wydaje się wadliwie wykopiowany.

Sfotografowaliśmy maszynę, polyskującą w pewnych miejscach wypolerowanym metalem, w innych czarnym lakierem i pozytyw wykonaliśmy bardzo międko. Wynik jest zły, gdyż obraz twardego metalu nie daje wrażenia twardości, jest jakby z waty.

Inny przykład. Śnieg sfotografowany w słońcu skopowany ciemno, przestaje być śniegiem; podobnie nocne zdjęcie miasta skopowane jasno nie daje prawdziwego wrażenia.

Dlatego przed przystąpieniem do wykonania pozytywu musimy ustalić dwie cechy wykonywanego obrazu: jego kontrast i jasność. Muszą one odpowiadać tematowi.

Komponując obraz pod względem tonalnym, zarówno w momencie zdjęcia, jak i w czasie obróbki przyjmujemy następujące zasady, które prawie zawsze możemy uważać za słuszne:

Zasada I. Motyw tematu głównego powinien w stosunku do tła stanowić największy kontrast sąsiadujących na obrazie plam. Pozostałe elementy obrazu powinny mniej kontrastować z tłem.

Zasada II. Na granicach przedmiotów przejścia powinny być raptowne, przejścia zaś na ich powierzchniach powstałe najczęściej na skutek światłocienia — łagodne.

Zasada III. Największe kontrasty należy umieszczać w punktach węzłowych (mocnych), co wynika z zasady pierwszej.

Zasada IV. Jeden niewielki akcent o tonalności białej (na ciemnym tle całości) lub czarny (na jasnym tle) wystarcza do zaakcentowania kontrastu obrazu, ponieważ **wrażenie kontrastu jest niezależne od wielkości plam kontrastujących.**

Należy zwrócić uwagę, że mniemanie jakoby zdjęcia wykonywane międko rysującym obiektywem lub przy pomocy nasadki zmniejszającej musiały posiadać mały kontrast, jest niesłuszne.

*

O tonalności obrazu fotograficznego można by napisać dużo więcej, niż pozwala na to pojemność naszych „Gawęd”; mimo to tych kilka uwag powinno dać naszym czytelnikom pewne wytyczne, wystarczające do ich pracy.

*

Z dzisiejszej „Gawędy” wypływają następujące wnioski:

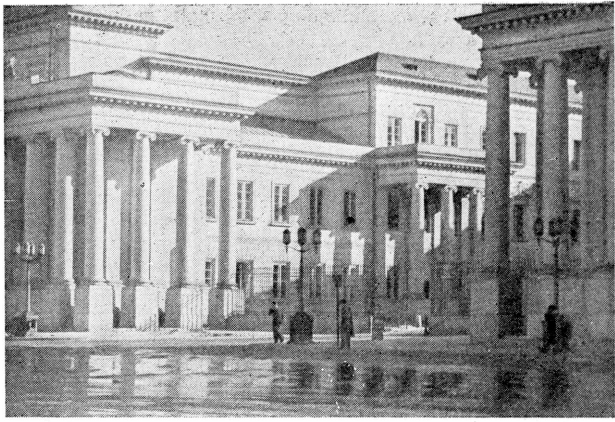
- 1) tonalność obrazu jest jednym z podstawowych środków kompozycyjnych fotografii,
- 2) tonalność obrazu powinna być dobierana do tematu zdjęcia.

Witold Dederko

W ŻŁOBKU

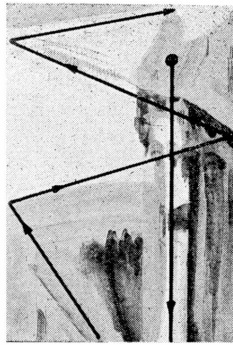
Janina Mokrzycka



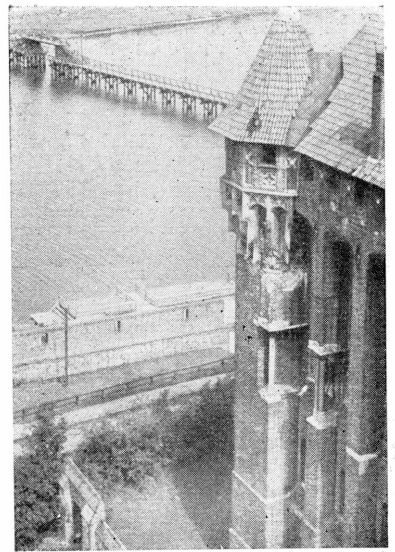
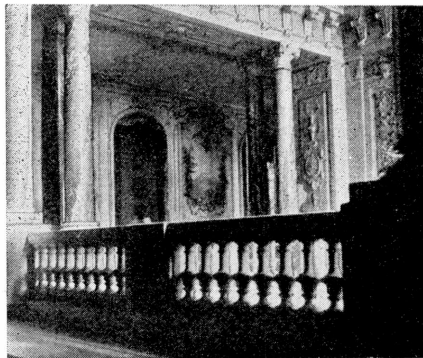


ARCHITEKTURA CORAZZIEGO

Janusz Szczerbatko



W PSZCZYŃSKIM MUZEUM WNĘTRZ
Bogusław Bromboszcz



WIDOK Z ZAMKU W MALBORKU
Czesław Wierzbicki

Ocena nadesłanych zdjęć

Fotografia obiektów architektonicznych nie jest rzeczą łatwą, wymaga bowiem znacznie lepszego opanowania techniki fotografowania, niż przy dokonywaniu zdjęć innych obiektów. Przy zdjęciach architektonicznych nasuwają się specjalne trudności, jak trudność osiągnięcia głębi ostrości, a szczególnie utrzymanie na obrazie linii poziomych i pionowych we właściwym położeniu (patrz artykuł pt. „Fotografuję dom”, „Fotografia” maj 1954).

Z punktu widzenia kompozycji architektura posiada motyw, w których dominują duże płaszczyzny oraz linie proste. Stąd linie łączące i punkty węzłowe układają się na obrazie zupełnie inaczej, niż np. na zdjęciach krajozawowych, gdzie występują przeważnie linie nieregularne.

Należy podkreślić wielką wartość dobrej fotografii architektonicznej dla etnografii. „Architektura Corazziego” kol. J. Szczerbatko z Warszawy jest przykładem oryginalnego, choć bardzo prostego ujęcia motywu architektonicznego. Plastyczne, skośne oświetlenie uwypukla doskonale plastyczność budynku, podkreślając przestrzenny układ budowli.

PODWÓRZE Z KOLUMNAMI
E. Przybyłowicz



Skromny, w dobrym momencie uchwycony sztafaż (postacie ludzkie) ożywia obraz, który bez niego robiłby wrażenie pustego i suchego, jak gdyby technicznego zdjęcia. Oprócz sztafażu i światła na wybór chwili zdjęcia wpłynęła tu prawdopodobnie woda na jezdni, w której odbija się budynek. Odblask ten stanowi dla zdjęcia motyw pierwszoplanowy. (Stąd widzimy, że pierwszy plan nie musi być przedmiotem konkretnym, może go tworzyć — jak w tym wypadku — odbicie). Lekko skośne ujęcie budynku prowadzi nasz wzrok od lewej strony w głąb podwórza.

Kol. Cz. Wierzbicki ze Szczecina nadesłał oryginalnie ujęty obraz architektury pt. „Widok z zamku w Malborku”. Widzimy tu dwa motywy: ścianę zamku z prawej strony i tło z lewej związane w całość kompozycyjną. Pionowe linie budynku idą w kierunku z góry w dół, gdyż motywem, na który w pierwszej chwili pada wzrok, jest szczyt baszty. (Patrz „Gawędy o kompozycji,” nr grudniowy „Fotografii” 1954 r.). Następnie wzrok biegnie po linii łamanej ku górze i obiegłszy cały obraz powraca do punktu wyjścia — dachu baszty (patrz szkic).

„Portal kościółka św. Idziego w Inowłodzu” kol. A. Szablowskiego z Łodzi jest przykładem tzw. „fragmentu architektonicznego”. Niejednokrotnie fotografowanie całości lub nawet dużej części budynku nie daje w rezultacie dobrego zdjęcia, a to dlatego, że fotografowany obiekt może być zasłonięty przez inne, mieć nieodpowiednie otoczenie lub tło, może wreszcie w całości być mało ciekawy, natomiast jego fragment może posiadać wartości treściowe, plastyczne czy nastrojowe. Fragment architektoniczny powinien być wybrany w taki sposób, aby nie zawierał zbyt wielu elementów, a w każdym razie, aby nie miał elementów zbędnych, nieusprawiedliwionych logicznie czy kompozycyjnie.

Na zdjęciu kol. Szablowskiego warunek ten jest zachowany. Motywem głównym są drzwi (wraz z framugą), odpowiednikiem — sylwetka okna. Zwrócić należy uwagę na dobrze wydobytą strukturę muru, nadającą obrazowi charakter budowli zabytkowej. Plama słoneczna widoczna z lewej strony wzbogaca tonalne wartości zdjęcia, które bez niej byłoby zbyt ponure.

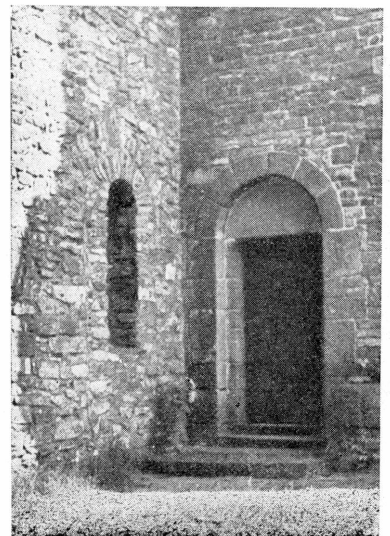
Zdjęcie kol. B. Bromboszcza z Mikołowa pt. „W Pszczyńskim Muzeum Wnętrze” jest dobrym przykładem fotografii architektonicznej wnętrza.

Zdjęcia wnętrz przedstawiają właściwą sobie trudność polegającą na dużych kontrastach spowodowanych oświetleniem. Na omawianym zdjęciu trudność ta została skutecznie i dowcipnie ominięta. Kontrast wytworzony przez różnicę jasności pomiędzy białą i oświetloną ścianą, a pograżonym w cieniu sufitem został wydobyty przy pomocy doboru odpowiednich emulsji papieru oraz prawidłowej obróbki negatywu i pozytywu, natomiast balustrada prawie zupełnie czarna stanowi na zdjęciu motyw pierwszoplanowy, a więc jedynie zamyka kompozycję obrazu i stwarza wrażenie przestrzenności.

Na specjalną uwagę zasługuje zdjęcie kol. E. Przybyłowicza z Łodzi pt. „Podwórze z kolumnami” (Piotrków Trybunalski). Jest to wyjątkowo udany fotogram. Mimo że posiada on wiele cech wspólnych z poprzednim, różni się od niego wzbogaceniem tematu przez wprowadzenie postaci dziecka oraz nastrojem, uzyskanym przy pomocy oświetlenia i tonalności pozytywu. Kompozycja planu i linii — nie-naganna. Motywem głównym obrazu jest dziecko uchwycone w doskonałym momencie i w odpowiednim miejscu. Odpowiednikiem leżącym na przekątnej jest fragment balustradki, widziany z góry, z lewej strony. Zdjęcie zostało wykonane nieco „pod światło”, negatyw i pozytyw opracowane poprawnie, skutkiem czego światła na kolumnach nie są zbyt jasne i nie odwracają uwagi od tematu głównego.

W.

PORTAL KOŚCIOŁA ŚW. IDZIEGO
W INOWŁODZU
Andrzej Szablowski



Skrzynka techniczna

Ku wielkiej ucieście szerokich rzesz fotografujących ukazał się w handlu branżowym w styczniu br. powiększalnik polskiej produkcji PZO pod nazwą „Krokus”.

Fotograficy i amatorzy wysupłali ostatnie oszczędności, aby nabyć tę zdobycz polskiego robotnika i inżyniera i aby fotografiami wykonanymi na polskim filmie, na polskim papierze i polskim powiększalniku obesłać liczne wystawy i konkursy.

Wspomniany powiększalnik ukazał się w handlu na razie bez obiektywu, ale brak ten został usunięty, gdyż niebawem ukazały się obiektywy, również polskiej produkcji, które nie tylko pasowały do powiększalnika „Krokus”, lecz specjalnie do tego powiększalnika zostały zbudowane.

Szerokie rzesze fotografików i amatorów nie posiadały się z radości. Nareszcie jest zharmonizowany komplet! Powiększalnik 6,5×9,3, wkładki na zasadnicze formaty 6,5×9, 6×6 i 24×36 mm no i obiektyw 10,5 cm. Zabieramy się do roboty!

Z filmu 6,5×9 osiągamy przy największym wychyleniu powiększenie w formacie 30×40 cm, lecz niestety rogi są nieco obcięte. Jest to wada bardzo poważna, gdyż format 30×40 jest najbardziej pożądanym formatem wystawowym, a jak widzimy, konstrukcja aparatu i wymiary kondensora nie pozwalają na wykonanie pełnego formatu. Jeśli natomiast weźmiemy pod uwagę, że rzadko kiedy robi się powiększenia z pełnego wymiaru filmu 6,5×9, to kłopoty nasze znacznie wzrosną, gdyż nawet przy najwyższej pozycji powiększalnika nie możemy uzyskać formatu 30×40, a tylko 24×30 lub nawet mniejsze. A wiemy przecież z doświadczenia, że fotografik zużytkowuje przeważnie tylko **wycinki** swoich negatywów.

Z negatywu 6×6 możemy uzyskać maksymalny format 30×30, a z wycinka tego filmu osiągamy naturalnie jeszcze mniejszy wymiar.

Ale prawdziwa tragedia zaczyna się dopiero przy formacie 24×36 mm.

Okazuje się, że z formatu małoobrazkowego możemy wydusić powiększenie maksymalne w wymiarze 13×18.

To już naprawdę za mało!

No, ale powie ktoś, że wymagania nasze są chyba za wysokie a zatem niesłuszne, gdyż powiększalnik „Krokus” i obiektyw Matar 10,5 są przecież przeznaczone do formatu 6,5×9 a wkładki 6×6 i 24×36 są akcesoriami tylko dodatkowymi.

Rzeczywiście, nie można odmówić słuszności takiemu argumentowi. Ale pewnego dnia obchodząc kolejno wszystkie sklepy Foto-Optyki w poszukiwaniu tiosiarczanu sodu spostrzegłem w witrynie obiektyw polskiej produkcji o ogniskowej 5 cm, z tęczówką i o zewnętrznych wymiarach odpowiadających na oko wymiarom czołówki w powiększalniku „Krokus”. Pomyślałem sobie, że takim obiektywem będę przecież mógł bez trudności uzyskać z filmu

małoobrazkowego powiększenie 30×40 cm. Radość moja nie miała granic, kiedy na moje pytanie sprzedawca poinformował mnie, że obiektyw ten jest specjalnie skonstruowany do „Krokusa” do powiększeń z formatu 24×36 mm. Kupiłem go. Ręce mi drżały, kiedy w domu przystąpiłem do prób. Obiektyw pasuje do czołówki „Krokusa”, rysuje ostro, wypełnia wraz z rogami nastawiony format, ale... mogę uzyskać maksymalne powiększenie w wymiarze tylko 18×24 cm.

Cóż jest tego przyczyną? Okazuje się, że przy zastosowaniu obiektywu 5 cm nie można go zbliżyć do filmu na odpowiednią odległość,

gdyż konstrukcja powiększalnika na to nie pozwala.

Pytam więc: dlaczego konstruktor powiększalnika nie porozumiał się z konstruktorem obiektywu? Zaoszczędziłby nam, fotoamatorom, dużo zmartwień i wydatków, a sobie zarzutu nie dopatrzania.

Powiększalnik posiada jeszcze inne wady, a mianowicie: pręty prowadzące nie są ustawione w pionie, szyby szklane przyciskające film pękają wskutek niewłaściwej konstrukcji urządzenia przyciskowego i nieelastycznego obciążenia szybki. Ale o tym nie będę już dziś mówił.

J. Stanslicki

Jeszcze o obliczaniu czasu naświetlania

Czytelnicy nie tylko piszą, ale i czytają.

I ja również przeczytałem w nr 11(17) „Fotografii” z listopada 1954 r. odpowiedź (podpisaną S. S.) na zastrzeżenia inż. Kadłubowskiego z Tarnowa, dotyczącą czasu naświetlania przy użyciu kilku żarówek, jaki doradzają autorzy podręczników fotograficznych Roman Burzyński i Tadeusz Cyprian.

Wydało mi się, że wszyscy mają rację, a przede wszystkim inż. Kadłubowski.

Zadałem sobie nieco trudu i różnymi sposobami starałem się obliczyć czas naświetlania, posługując się też kilku typami tabel, a w wyniku otrzymałem zawsze czas zbliżony do 1,1 sek.

Zdziwiłem się najbardziej tym, że przyznając inż. Kadłubowskiemu rację z punktu widzenia nauki twierdził się równocześnie, że jest on w błędzie. Podważa to prawa fizyki w odniesieniu do fotografii, stawiając tę ostatnią w szeregu jakiejś naukowo nieuzasadnionej przypadkowości.

Zgadzam się, że wzór broniący przez inż. Kadłubowskiego może doprowadzić do niedoświetlenia ale tylko wtedy, kiedy podstawione wartości będą fałszywe. Jeżeli tak, to wszystkie wzory będą bezwartościowe, a w naszym przypadku ten, który opierając się na przypuszczalnych, nieznanach współczynnikach naświetlenia, podaje aż 4-ro krotnie dłuższy czas.

Cóż się bowiem stanie, jeżeli napięcie prądu będzie na złość prawidłowe, a żarówka o pełnej wydajności? Wydaje się, że nastąpi poważne przeświecenie.

Przeczytałem między innymi w punkcie 2 co następuje: „Wzór inż. Kadłubowskiego jest słuszny wtedy, gdy na sieci panuje pełne napięcie a lampy nie są zużyte...”

Zdaniem moim, jest to przyznanie racji inż. Kadłubowskiemu w pełnych stu procentach i na tym właściwie należałoby dyskusję skończyć.

Podstawianie we wzorze wartości niewiadomych, bo nie znamy stopnia obniżenia napięcia i zużycia lamp, wartości, co do których zresztą z góry zakłada się, że są fałszywe, jest najbardziej błędne, gdyż w takim przypadku wzór fizyczny na który powołuje się inż. Kadłubowski, jak również przytoczony przez

Romana Burzyńskiego i Tadeusza Cypriana, są praktycznie bezwartościowe. Najlepszy chyba wydawałby się wzór $\pi \cdot \text{oko}$.

Czytam też, że: „Jak wynika z wyżej podanych obliczeń, czas naświetlania obliczony na podstawie książek Burzyńskiego i Cypriana jest cztery razy za długi...” Zadaję sobie pytanie, dlaczego? Gdzież jest bowiem kryterium trafnego naświetlenia, które pozwoliłoby twierdzić, że jeden czas jest 4 razy za długi, a drugi 4 razy za krótki?

Mam wrażenie, że punktem wyjściowym powinien być jednak wzór oparty na prawach fizyki.

Nieszczerne 4 sekundy, o które toczy się bój, będą uzasadnione chyba wtedy, kiedy zamierzamy wywołać negatywy w wywoływaczu drobnoziarnistym, wymagającym dość dużego prześwietlenia filmu w stosunku do czasu „normalnego”, licząc poza tym na to, że reszty dokona tolerancja naświetlenia materiału. Ale tu powstanie nowe zagadnienie.

Jeżeli zakładamy, że elementy naświetlenia są nieprawdziwe, to również usprawiedliwione będzie założenie, że chemikalia z jakich zestawiamy wywoływacz nie będą pełnowartościowe (zwietrzałe, źle oczyszczone itd.), co jest tak samo prawdopodobne jak spadek napięcia w sieci i zużycie żarówek.

Ile wobec tego odczynników rozpuścić i jak zmienić ich proporcje w stosunku do posiadanej recepty, aby wydajność i charakterystyka wywoływacza były właściwe i dostosowane do materiału oraz naświetlenia?

Znajdziemy się w końcu w błędnym kole, a wyniki naszej pracy będą uzależnione tylko od przypadku.

Znacznie bardziej przekonywujące byłoby przyznać bez zastrzeżeń rację fizyce, w której obronie staje inż. Kadłubowski, uzupełniając ewentualnie przytoczony przez niego wzór uwagą, że w miarę zużycia żarówek lub obniżenia napięcia, należy proporcjonalnie przedłużyć czas naświetlenia.

Trzeba jednak dać wskazówki, jak ma amator określać zużycie lampy, spadek napięcia w sieci i jak to uwzględniać w praktyce fotograficznej.

Roman Niemczyński

Listem Romana Niemczyńskiego kończymy dyskusję nad sposobem określania czasu naświetlania podczas fotografowania w świetle sztucznym.

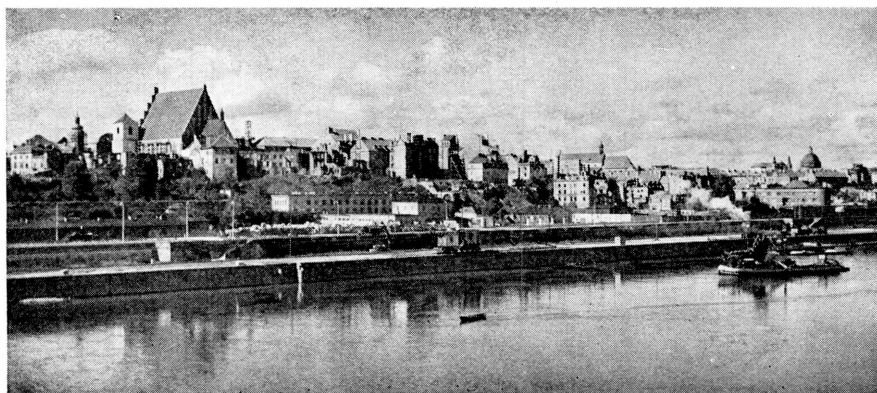
Uwagi Romana Niemczyńskiego są niewątpliwie słuszne — jako ostateczny wniosek pozostaje przyjąć twierdzenie, iż w praktyce amatorskiej nie można określić ani zużycia lampy ani spadku napięcia w sieci; należy więc czas naświetlania obliczony z wzoru inż. Kadłubowskiego na wszelki wypadek przedłużyć, względnie korzystać z niewątpliwie niedokładnych ale zdających w praktyce egzamin wzorów Burzyńskiego i Cypriana. Poza tym trzeba pamiętać o żelaznej regule fotografii — lepiej naświetlić za długo niż za krótko, a czterokrotnego prześwietlenia w fotografii czarno-białej można się nie obawiać.

Co innego fotografia kolorowa — tu można się oprzeć jedynie na wskazaniach światłomierza.

S. S.

PANORAMA STAREGO MIASTA

F. A. Kaczkowski





KSIAŻKI

Zbigniew Pękosiński. „ROBIMY PRZECZCZĄ”. Biblioteka Fotoamatora nr 6, FAW, Warszawa, 1955.

Zbigniew Pękosiński jako autora cechuje doskonale wycucie aktualnych potrzeb fotoamatora. W pierwszej ze swoich książek omówił w przystępny sposób pracę w ciemni, w drugiej — wyposażenie i urządzenie pracowni fotoamatora, natomiast w trzeciej, będącej tematem recenzji, zajmuje się wykonaniem przezroczy. Nie ma potrzeby podkreślać, jak ważną rolę odgrywają przezrocza jako pomoc w szkole, w wyższych uczelniach, podczas odczytów i wykładów. Książka o przezroczech jest bardzo potrzebna, zwłaszcza że zagadnienie to w dotychczas wydanych pozycjach traktowane jest bardzo po macoszemu. Autor omówił temat wyczerpująco: wykonanie reprodukcji w powiększeniu i zmniejszeniu, sprzęt potrzebny do tego celu, kopiowanie przezroczy oraz urządzenia służące do wyświetlania przezroczy na ekran. Podany jest również sposób barwienia przezroczy za pomocą łatwo dostępnych chemikaliów oraz metoda obróbki odwracalnych agfowskich filmów do fotografii w barwach naturalnych. Na końcu książki podane są wskazówki dotyczące montażu, inwentaryzacji i konserwacji przezroczy. Ta przystępnie napisana książka zawiera liczne rysunki doskonale ilustrujące myśl autora.

*

Bogusław Bromboszcz „FILTRY FOTOGRAFICZNE”. Biblioteka Fotoamatora nr 7, FAW, Warszawa, 1955.

Zagadnienie teoretyczne związane z filtrami fotograficznymi i ich zastosowanie w praktyce omawiane są niemal w każdej książce poświęconej fotografii. Temat to niełatwy, a przy tym obszerny, bo obejmujący: filtry stosowane podczas ekspozycji zdjęcia, filtry do lamp ciemniowych oraz tzw. filtry korekcyjne, używane w fotografii w barwach naturalnych. Dobrze się stało, że Filmowa Agencja Wydawnicza wydała książeczkę poświęconą temu zagadnieniu. Ukazała się ona bardzo na czasie. W wydanych po wojnie polskich podręcznikach fotografii oraz w artykułach ukazujących się w prasie fachowej spotyka się często zupełnie sprzeczne informacje dotyczące własności i zastosowań poszczególnych filtrów. Książeczka Bromboszcza wyjaśnia i porządkuje szereg pojęć oraz daje wyraźne wskazówki, kiedy i dlaczego stosuje się poszczególne filtry. Autor opracował temat starannie, książeczka napisana jest przystępnie, a drobne potknięcia dotyczą spraw mniej istotnych, nie mogących zaważyć na pracy fotograficznej. Tak np. w rozdziale obejmującym ogólne zestawienia zastosowań filtrów autor podaje, że filtr ciemnoczerwony przepuszcza promienie podczerwone. Słuszne, ale nie na tym polega rola filtru ciemnoczerwonego. Filtr ten zatrzymuje promienie widzialne, na które uczulona jest również emulsja uczulona na podczerwień. Promienie podczerwone przepuszcza nie tylko filtr ciemnoczerwony, ale również i inne filtry — np. żółty, zielony i niebieski. Poza filtrami używanymi podczas ekspozycji zdjęcia autor omówił również filtry ciemniowe, natomiast zupełnie słusznie ograniczył do minimum opis filtrów korekcyjnych. Temat ten przekracza ramy książki; został on zresztą wyczerpująco omówiony w książce Kirillowa „Metody barwnej fotografii”. Autor szczegółowo omówił zastosowanie filtrów w poszczególnych dziedzinach fotografii czarno-białej i kolorowej. Mam wrażenie, że zapewne porwany tematem i na pewno nieświadomie zrobił z filtrów „alfę i omegę” fotografii. Kategoryczne wskazówki w rodzaju „w krajobrazie stosujemy filtry takie, a w portrecie takie” itp. wywołują wrażenie, że w fotografii nie można się obejść bez filtrów. Ostatnio coraz mniej zdjęć robi się poprzez filtry. Autor nie dość wyraźnie podkreślił, że filtry stosuje się jedynie w wyjątkowych przypadkach i użycie ich nie jest bynajmniej regułą.

Stanisław Sommer

Stanisław Sommer. „PROCES NEGATYWOWY I POZYTYWOWY W FOTOGRAFII”. Biblioteka Fotoamatora, FAW, Warszawa, 1955 r.

Książkę „Proces negatywowo i pozytywowo w fotografii” należy uznać za jedno z najbardziej udanych wydawnictw fotograficznych w ostatnich czasach. Jest to przede wszystkim wynik tego, że o sprawach chemii fotograficznej pisze chemik, a jednocześnie dobry fotograf. Książka stanowi nie tylko zbiór recept fotograficznych i osobistych poglądów autora na przebieg procesów fotograficznych, lecz opiera się na dorobku z dziedziny fotochemii i fotografii oraz stara się o pogłębienie wiadomości naukowych czytelnika w sposób prosty i przystępny. Oprócz tych dużych zalet książka posiada szereg drobnych usterek i błędów wynikających przede wszystkim z chęci przedstawienia tematu w sposób jak najbardziej popularny, czasem ze szkoda dla ścisłości oraz zapewne z pewnego pośpiechu w opracowaniu treści. Niektóre nieścisłości są sprostowane w dalszym ciągu tekstu, mimo to jednak mogą budzić wątpliwości, bo nie wiadomo, która z dwu sprzecznych informacji jest prawdziwa. Żałować należy, że autor nie posługiwał się słownictwem sensytemetrycznym, opracowanym przez Komisję Fotograficzną PKN i wydanym w postaci normy resortowej Centralnego Urzędu Kinematografii.

M. Iliński

Błędy w procesie gumowym

Notatka ta jest uzupełnieniem artykułu pt. „Guma” umieszczonego w numerze marcowym „Fotografii”.

Redakcja

Otrzymywanie obrazów w technice gumowej nie jest łatwe. Podczas preparowania i obróbki papieru łatwo jest popełnić błędy; czas naświetlania jest trudny do ustalenia i zależy od wielu zmiennych czynników. Poważne znaczenie posiada również czystość odczynników oraz jakość papieru. Wszystko to sprawia, że zdarzają się, zwłaszcza u początkujących gumistów, odbitki odbiegające od prawidłowych — za ciemne, za jasne lub wykazujące inne błędy.

Poniżej podajemy wykaz najbardziej typowych błędów popełnianych w technice gumowej i przyczyn ich powstawania; podajemy również sposoby poprawy, jeśli poprawa w ogóle jest możliwa.

1) Warstwa światłoczuła nie rozpuszcza się podczas „wywoływania” w wodzie.

Przyczyny:

a) bardzo znaczne prześwieślenie, b) za mała zawartość gumy w warstwie światłoczułej,

c) papier suchszy w zbyt wysokiej temperaturze lub za długo.

2) Obraz za ciemny.

Przyczyny: a) prześwieślenie,

b) zbyt krótkie „wywoływanie”.

Pomoc: podwyższenie temperatury wody do „wywoływania”.

3) Nierównomierne wywoływanie się obrazu. Przyczyny: a) nierównomierne pokrycie papieru roztworem dwuchromianu lub gumy arabskiej,

b) nierównomierne zanurzenie do wody podczas „wywoływania”.

4) Nieczyste, zadymione światło.

Przyczyny:

a) niedostateczne przeklejuwanie papieru,

b) suszenie w zbyt jasnym pomieszczeniu.

5) Białe plamki.

Przyczyna: pęcherzyki powietrza trzymające się powierzchni papieru podczas uczulania dwuchromianem potasu.

6) Spłynięcie warstwy gumy arabskiej wraz z farbą podczas wywoływania.

Przyczyny: a) bardzo znaczne niedoświeślenie, b) za ciepła kąpiel wywołująca.

7) Brak szczegółów w światłach.

Przyczyny: a) za krótkie naświetlenie,

b) niewłaściwa proporcja mieszaniny dwuchromianu, farby i gumy (za dużo gumy).

Stanisław Sommer



KRONIKA

Bilans pracy Polskiego Towarzystwa Fotograficznego za rok 1954 przedstawia się następująco:

Na dzień 31 grudnia 1954 r. PTF posiadało 17 Oddziałów Wojewódzkich oraz 20 Oddziałów Powiatowych i Miejskich, o ogólnej liczbie członków 3.500. W roku sprawozdawczym staraniem PTF zorganizowano 74 koła fotoamatorów przy zakładach pracy, świetlicach i Domach Kultury.

W Oddziałach PTF zorganizowano 81 kursów fotograficznych (43 kursy dla fotoamatorów początkujących, 38 — dla zaawansowanych), w których wzięło udział 1462 słuchaczy. Kursy dla początkujących obejmowały 10—20 godz., zaś dla zaawansowanych 16—48 godzin wykładowych.

W 123 zorganizowanych wycieczkach fotograficznych uczestniczyło 1.560 członków.

Odbyło się 600 wieczorów dyskusyjnych i 76 odczytów publicznych z ogólną frekwencją 18.200 osób.

W 24 Oddziałach prowadzono stałe poradnie fachowe. W 24 Oddziałach czynne były biblioteki fachowe.

Ogólna ilość pozycji w księgozbiorach Oddziałów wynosi 2.000 tomów.

Pomiędzy członków rozprowadzono materiały fotograficzne na sumę zł. 79.365.—

Zorganizowano następujące wystawy:

V Ogólnopolską Wystawę Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Opolu (133 prace).

VI Ogólnopolską Wystawę Amatorskiej Fotografii Artystycznej w Warszawie (250 prac 124 autorów).

III Ogólnopolską Wystawę Fotografii Przyrodniczej w Poznaniu (90 prac).

Wystawę Dydaktyczną Sekcji Artystycznej w Poznaniu (93 prace 18 wystawców).

Poza tym zorganizowano 45 wystaw lokalnych (w sumie 1945 prac).

Przeprowadzono 15 konkursów (lokalnych), w których wzięło udział ogółem 130 autorów.

Rozpoczęto prace organizacyjne przy planowanych na rok bieżący konkursach ogólnopolskich „Fotografia Ojczyzna” i „Fotografia Rodzinna”.

*

W Muzeum w Lublinie otwarto w lutym br. VI Ogólnopolską Wystawę Amatorskiej Fotografii Artystycznej o tematyce poświęconej życiu kobiety w Polsce Ludowej.

*

W początku bieżącego roku powstały Oddziały PTF we Włocławku, Olsztynie i Zarach.

*

W lutym br. Oddziały PTF w Białymstoku, Szczecinie i Zielonej Górze zasygnalizowały uruchomienie kursów fotograficznych.

*

Ciekawą ocenę ruchu fotoamatorskiego na Dolnym Śląsku podaje wrocławska Gazeta Robotnicza z dn. 22—23 stycznia br. w związku z recenzją o VI Okręgowej Wystawie Amatorskiej Fotografii Artystycznej Oddziału PTF we Wrocławiu. W artykule tym czytamy, że na terenie Dolnego Śląska istnieje około 200 kół fotograficznych przy zakładach pracy i Domach Kultury, jednakże „niezrzeszonych”, tzn. nie mających kontaktu z PTF. Kola te „nie przejawiają prawie żadnych ambicji artystycznych. Członkowie ich... pozbawieni fachowej opieki i pomocy nie doskonalą się ani w technice fotografowania i wykonywania fotogramów, ani w artystycznym ujmowaniu zdjęć. Nikt się nimi nie zajmuje”. Autor artykułu, podpisujący się „WiDz”, wskazuje na przyczynę tego stanu rzeczy; „W pracy kulturalnej Związków Zawodowych i ZSch zapomniano o fotografii, tej gałęzi sztuki amatorskiej, która bez wątpienia stanowi pierwszy stopień kultury plastycznej... Ta najbardziej chyba masowa i najłatwiej dostępna dla każdego człowieka pracy dziedzina twórczości plastycznej krzawi się trochę na „dziko”. Dalej autor wskazuje, w jaki sposób można wyjść z tego impasu: „Wystarczy zgłosić się do Sekretariatu PTF we Wrocławiu, aby nie tylko otrzymać informacje, ale po prostu zapisać się do Polskiego Towarzystwa Fotograficznego”.

Cytując te wyjątki sądzimy, że współpraca Oddziału PTF z organizatorami wspomnianych „dzikich” kół przykładowych rozwinię się już w najbliższym czasie, co powinno wyjść na dobre polskiej fotografii amatorskiej.

BOX



MYSZ

Aliens Długosz

CENA
5 zł

Redaguje Komitet. Wydawca: Wydawnictwo „Sztuka” P.P. Adres Redakcji: Warszawa, Rynek Starego Miasta 40, tel. 602-49. Redaktor Naczelny przyjmuje w poniedziałki 13—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 60. Wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze. Rękopisów i fotogramów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego” Warszawa. Zam. 1186/c. Podpisano do druku dn. 1.4.55 r. B-6-4022.