

FOTOGRAFIA

63

NR 7 (25) LIPIEC 1955

Fototechnika
POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
Katedra Fototechniki
ul. Łukasiewicza 2

590



V OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA FOTOGRAFIKI



LAZIENKI

Helena Hartwig

Obecna wystawa jest zaskakującą niespodzianką. Po uroczystej nudzie IV OWF działa jak olśnienie. Nie dajmy się jednak oślepić temu blaskowi. Jest on bowiem względny i źródłem jego natężenia jest głównie kontrast z głębokim mrokiem, w jakim do niedawna tonęła polska fotografia.

Nie spotkamy na obecnej wystawie dzieł o silnym ładunku ideologicznym. Czyżby przyczyną tego była niewielka liczba fotografów o tematach politycznych lub produkcyjnych? Na poprzednich wystawach dzieła o takiej tematyce tworzyły zdecydowaną większość i mimo to tej głębokiej treści również nie było, a więc chyba nie w samej zmianie tematyki tkwi przyczyna tego braku. Jakkolwiek przedstawiałyby się przyczyny braku na wystawie dzieł o wyraźnej wymowie politycznej czy upatrywalibyśmy ich w brakach tematycznych, czy w niedojrzałości ideologicznej artystów — brak ten jest niewątpliwie cieniem wystawy. W czym więc tkwi jej blask? Tkwi on przede wszystkim w jej zdrowym klimacie. Składają się nań szczerść wypowiedzi, ujawnienie się indywidualności twórczych, świeże i badawcze spojrzenie na człowieka i przyrodę oraz dość nieśmia-

ła jeszcze odkrywcość formalna. Dlatego też nieliczne obrazy tworzone według receptur z lat poprzednich jak np. „Wopista” i „Naprzód” Zygmunta Gamskiego sprawiają wrażenie wyobcowanych z całości wystawy. Główną zaletą obecnej wystawy nie jest zatem spełnienie wszystkich postulatów realizmu socjalistycznego, lecz skierowanie się twórczości polskich fotografików we właściwym kierunku, co budzi uzasadnione nadzieje, że to spełnienie niebawem nastąpi. Kierunek ten — to odkrywca, analityczna postawa wobec człowieka i przyrody połączone z poszukiwaniem swobodnych fotograficznych środków ich plastycznej interpretacji. Pierwsza z tych właściwości oznacza wyzwolenie się ze schematyzmu i deklaratywności oraz przezwyciężenie tej „przyrodzonej” choroby fotografii, jaką jest naturalizm, druga zaś wiedzie do tak ważnej dla realizmu socjalistycznego odkrywcości formalnej. Co prawda wystawiający artyści nie posuwają się w tym kierunku nazbyt daleko i nie ma na wystawie ani jednego dzieła, o które można by się porządnie wyklócić — ale po okresie w którym wydawało się, że fotografia będzie bez końca dreptać między reportażem, a widoczkami pełnymi drobno-

mieszczkańskich smaczków — sam fakt, że się posuwają i to różnorodnymi, interesującymi drogami jest już bardzo pocieszający. Spróbujemy zatem prześledzić najważniejsze z tych dróg.

Jednym z najważniejszych specyficznie fotograficznych środków plastycznej interpretacji zjawisk jest wyzyskanie ruchliwości kamery w stosunku do fotografowanych przedmiotów i możliwości uchwycenia zarówno ich wyglądu, jak i wzajemnych stosunków przestrzennych z różnych, niezwykłych punktów widzenia, co powoduje deformację ich normalnie postrzeganej struktury plastycznej i perspektywiczne przerysowania. Środek ten był do niedawna obwarowany najsurowszymi zakazami, jako środek czysto formalistyczny. A przecież jest to środek pozwalający fotografikowi wyrazić nowe odkrywcze sformułowanie poznawcze w stosunku do przedmiotu ich dzieł i potęgować ich ekspresję, czyli niesłuchanie przydatny do realistycznego odzwierciedlania rzeczywistości. Ten sposób interpretacji plastycznej jest jeszcze ciągle dla realizmu nieodkrytym łodem i próby widoczne na wystawie nie przekraczają na tym łędzie wąskiego pasa wybrzeża.

Znakiem rozpoznawczym tego kierunku są na wystawie „Schody w PDT w Poznaniu” Leonarda Olejnika. Mówię — znakiem rozpoznawczym, gdyż pewna monotonia plastyczna, a zwłaszcza ubóstwo światłocienia nie pozwalają tego dzieła uznać za osiągnięcie. Należy tu dalej bardzo interesująca „Narada” Romana Burzyńskiego i „Ski-by” Kazimierza Najdenowa (nr 6/55), którym dyskretne przerysowanie perspektywiczne nadaje dużo ekspresji. Zbudowane na podobnej zasadzie „Sklepienie w kaplicy elektorskiej w katedrze wrocławskiej” nie wychodzi poza granice kulturalnej dokumentacji plastycznej. Dobrym przykładem zastosowania wspomnianego środka formalnego do tematyki sportowej jest świetny w kompozycji i pełen życia i bogactwa plastycznego „Ostatni metr” Tadeusza Lewandowskiego, a w pejzażu „Zimowy poranek” Henryka Hermanowicza. Wreszcie przykładem zastosowania metody perspektywicznego przerysowania do treści ideologicznej jest sugestywny obraz Ireny Elgas-Markiewicz: „Nigdy wojny” (nr 6/55).

Innym specyficznie fotograficznym środkiem formalnym jest możliwość szczegółowego utrwalenia na płaszczyźnie gry światła i cieni na powierzchni przedmiotu zdjęcia, co pozwala fotografikowi na bogatą grę silnie wydobytych z tła brył. Dobrymi

Spis treści:

V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki — Alfred Ligocki	2
Uwagi niefachowe — Janusz Bogucki	6
Nowe aparaty fotograficzne na rynku krajowym — S. Mierzejewski i J. Jirowiec	8
Jak fotografować dziecko — Janina Mokrzycka	10
Z zagranicy — T. C.	12
Z techniki fotografowania. Koronki — Stanisław Zieliński	13
Jak wykonać miech — Edward Franus	16

na okładce:

HANDLARKA

Zbigniew Czajkowski

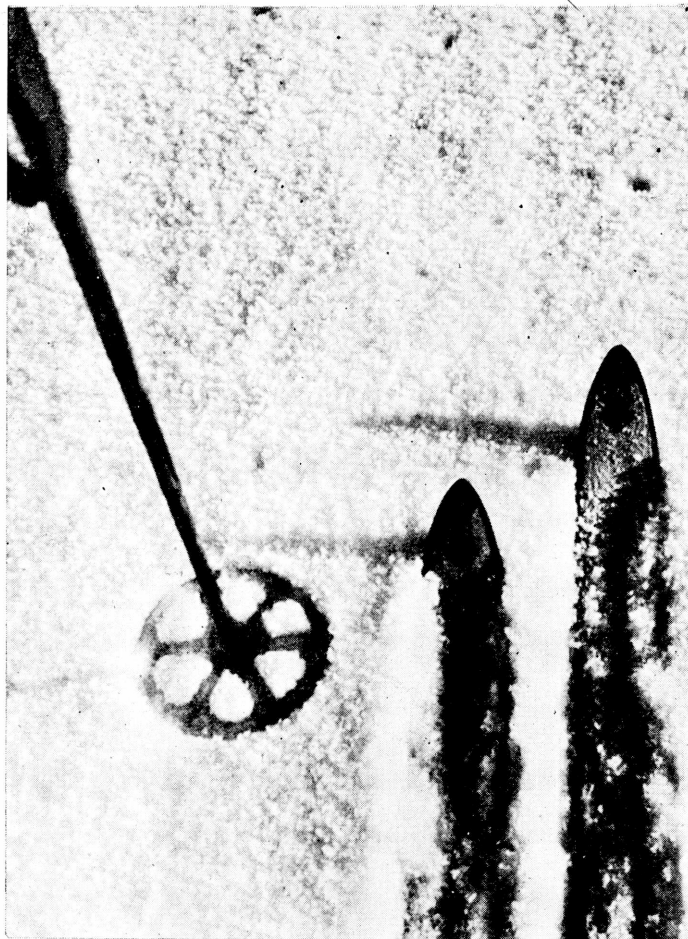
przykładami wyzyskania tych możliwości są: „Kosiarz” Bronisława Stapińskiego (nr 4/55), „Portret Columbusa z Istebnej” Janusza Czeczka i „Młodzieniec z Panmunżon” Maksymiliana Wrocławskiego. Jednakże najpiękniejszym przykładem tej rzeźbiarskiej budowy obrazu jest „Handlarka” Zbigniewa Czajkowskiego — jedno z najbardziej odkrywczych pod względem formy dzieł na wystawie o cézannowskiej precyzji konstrukcji.

Jeden z pisarzy powiedział: „Możesz na jakąś rzecz patrzeć 999 razy i nic nie naruszy twej równowagi, lecz może się zdarzyć, że gdy spojrzysz na nią po raz tysięczny spotka cię to wstrząsające przeżycie, że zobaczysz ją po raz pierwszy”. Ta funkcja pokazywania po raz pierwszy rzeczy po kilkaset razy oglądanych, należy do podstawowych funkcji każdej sztuki. Swoiste właściwości fotografii, a zwłaszcza jej zdolność do wszechstronnego rejestrowania wyglądu i ujmowania przedmiotów z niezwyklego punktu widzenia, pozwalają fotografikowi na wykonywanie tej funkcji w stosunku do najzwyklejszych przedmiotów, które nas otaczają i które tworzą niedostrzegane przez nas tło i niesłyszany przez nas akompaniament do wszystkich naszych poruszeń i kontaktów ze światem zewnętrznym. Fotografia może nam pokazać po raz pierwszy nasze pantofle, stojące pod łóżkiem czy kałamarz i suszkę na biurku i nie tylko je pokazać, ale i wzruszyć tym widokiem. Pojemność naszej zdolności reagowania i wzruszania się zjawiskami rzeczywistości przez to zwiększa się i nie trudno dostrzec, jak ważna jest zdolność do takiego rozszerzania pojemności, dla realistycznego odzwierciedlania świata.

Przykładem takiego plastycznego odkrywania najprostszych przedmiotów są „Narty” Leonarda Idziaka. Pozornie jest to kompozycja nieomal abstrakcyjna — czubki nart, odcisk kijka narciarskiego w puszystym śniegu... Ale nie w dekoracyjnej, świetnej zresztą, arabesce leży istota obrazu. Istotna jego wartość polega na tym, że nie tylko spostrzegamy jak gdyby po raz pierwszy setki razy widziane przedmioty, ale że sposób ich pokazania, a zwłaszcza sposób ich plastycznej interpretacji wywołuje w nas wzruszenie kojarzące się z rzeźwością zimowego poranka i chłodem ziarnistego śniegu, w którym słońce wydobywa i modeluje poszczególne grudki. Sposób tak pięknie zastosowany przez Idziaka nie jest jednak jedyny. Inny wariant tej funkcji, o której była mowa w przytoczonej cytacie, pokazują „Trawy na wzdymach” Czesława Bankiewicza, a złasz-

NARTY

Leonard Idziak



cza urocza „Strzałka wodna” Puchalskiego. Rośliny widziane z „żabiej perspektywy” tworzą prawie abstrakcyjną dekoracyjną grę linii. Sprzeczność między abstrakcyjną dekoracją i przeświadczeniem o realności tworzących ją roślin staje się źródłem bogatych skojarzeń i wzruszeń wobec niedostrzeganych na ogół cząstek przyrody.

Stąd jak krok tylko do plastycznego odkrywania niedostrzeganych normalnie zjawisk przyrody, które umożliwia fotografikowi zdolność do utrwalania szybkich ruchów. Należą tu przede wszystkim sceny z życia owadów Władysława Strojnego, a zwłaszcza świetne „Łątki”.

Jeśli już mowa o szukaniu fotograficznych środków formalnych nie można pominąć takich, które prowadzą fotografika na pogranicze malarstwa i grafiki.

Trzeba z satysfakcją stwierdzić, że znikły z obecnej wystawy reprezentowane dawniej głównie przez Edwarda Hartwiga i Tadeusza Wańskiego obrazy o zmiekkczonym rysunku i nastrojowych mgiełkach, któreby można określić jako dzieła sentymentalnego impresjonizmu. Hartwig porzucił tę technikę zupełnie, a Wański dając jej fałszywy śpiew w „Wizji średniowiecza” oddala się od niej również w swych subtelnych „Jabłkach z dzbanem”. Wyraźne przekroczenie granic pomiędzy fotografią a grafiką spotykamy raczej rzadko. Należą tu niefortunnie podkolorowane „litografie” Mariana Dederki, „drzeworyt” Leszka Dmowskiego „Celuloza” i „reprodukcje Wyczółkowski” w postaci „Starego lasu” Hartwiga i „Starodrzewia” Henryka Hermanowicza.

Poza tymi pogrobowcami niezbyt chlubnego nurtu tradycji polskiej fotografii spotykamy oryginalne próby rozluźniania dokumentalnej ścisłości fotografii bez naruszania przepisów o ruchu granicznym. Wymienić tu trzeba izohelię Idziaka „Kutry rybackie”. Jest to chyba najbardziej niezwykła izohelia, jaką dotychczas oglądałem. Na ogół izohelia rozkłada tony systemem interwałów, co upodabnia ją często do reprodukcji plakatu, a częściej jeszcze do nakładanych na siebie wycinanek o kilku wyraźnych od siebie odgraniczonych tonach czerni i szarości. Tutaj przypomina ona raczej śmiałe rzuty pędzla i budzi skojarzenia z malarstwem niektórych fowistów, a zwłaszcza Raoula Dufy. Dzieło to o wysokich wartościach plastycznych z akrobatyczną zręcznością żongluje na granicy malarstwa nie dochodząc jednak do jej przekroczenia. Z równą zręcznością żongluje na granicy formalizmu i realizmu tylko tutaj już trudniej określić czy przekroczenie nastąpiło, czy nie. Jakkolwiek by tam było obraz ten otwiera technice izohelii nowe interesujące

OSTATNIA CHWILA PRZED STARTEM

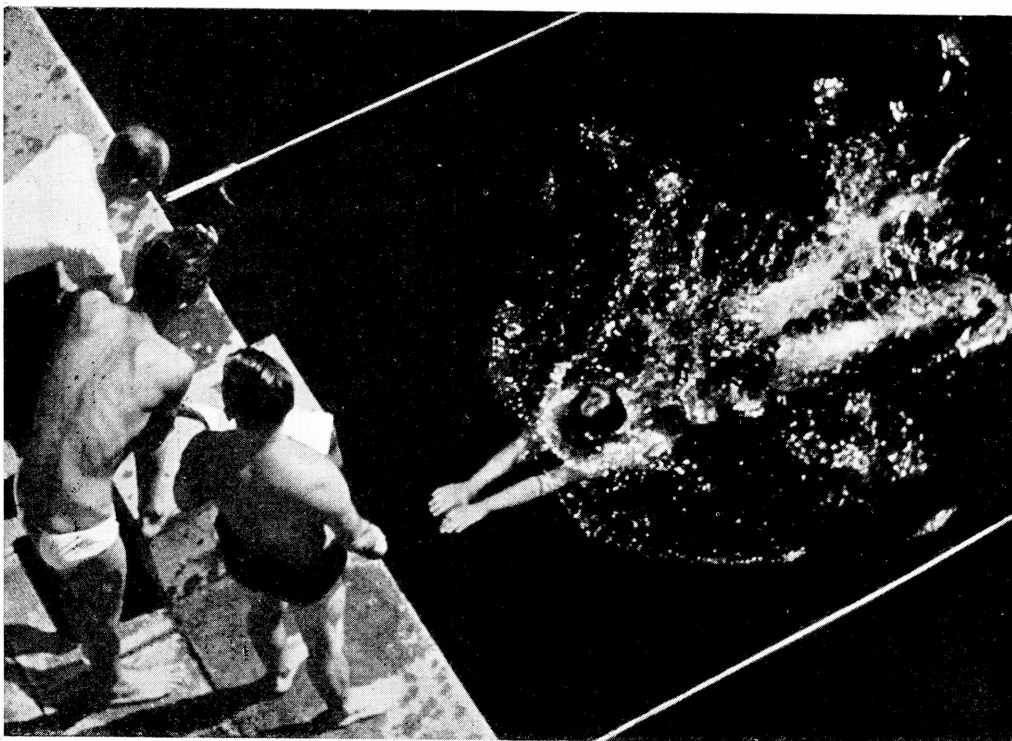
Franciszek Wencelis



możliwości i to pozwala na pobłażliwszą ocenę tej ekwilibrystyki metod twórczych. Równie ciekawy i równie dwuznaczny jest pomysł Heleny Hartwig użycia jako samodzielnego obrazu odwróconego odbicia przedmiotu zdjęcia w wodzie („Łazienki”). Odkrywczością środków formalnych odznaczają się „Narciarze” Jana Sudeckiego o ciekawie rozwiązanych stosunkach walorowych, płaszczyznowy, przypominający batic „Balet” Hartwiga, wyzyskujący subtelnie różnice faktury odwiedzanych przedmiotów „Akt I” Adama Johanna oraz świetny w śmiałym, plakatowym skrócie plastycznym „Murzynek” Jana Kosidowskiego (nr 6/55). Wśród raczej nielicznych fotogramów tworzonych w technikach specjalnych wyróżniają się niezwykłą subtelnością i głęboką kulturą plastyczną gumy Janiny Mierzeckiej „Portret” i „Renesans na Dolnym Śląsku”.

Jeśli teraz po tym pobieżnym przeglądzie najbardziej charakterystycznych dróg poszukiwań formalnych przejdziemy do omówienia grup tematycznych wystawy, to zauważymy tu znaczną przewagę liczbową pejzaży. O niebezpieczeństwach zamaskowanego naturalizmu grożącego pejzażom fotograficznym, pisałem już szerzej w nrze 4/55. Obecna wystawa wykazuje znaczną poprawę pod tym względem, choć daleko jeszcze do całkowitego wyzwolenia. Spotkamy jednak na wystawie szereg krajobrazów, które pozwalają z pewnym optymizmem patrzeć w przyszłość, choć nie tworzą one większości prac o tej tematyce.

Oprócz wyszczególnionych już poprzednio należy tu wymienić bardzo odkrywcze i oryginalne ujęcie oklepanego tematu krajobrazu śnieżnego w „Cieniach na śniegu” Tadeusza Cypriana, pełne prostoty i zarazem sugestywne „Stare domy na Woli” Leonarda Sempolińskiego, omawiany już w nrze 4/55 „Most na Wełławie” Adama Bogusza, a zwłaszcza świetne pejzaże koreańskie Wrocławskiego, z których szczególnie „Zmierzch nad rzeką Tedogan” odznacza się wyjątkową subtelnością i poetyckim urokiem. Portrety reprezentowane są ilościowo dość



OSTATNI METR

Tadeusz Lewandowski

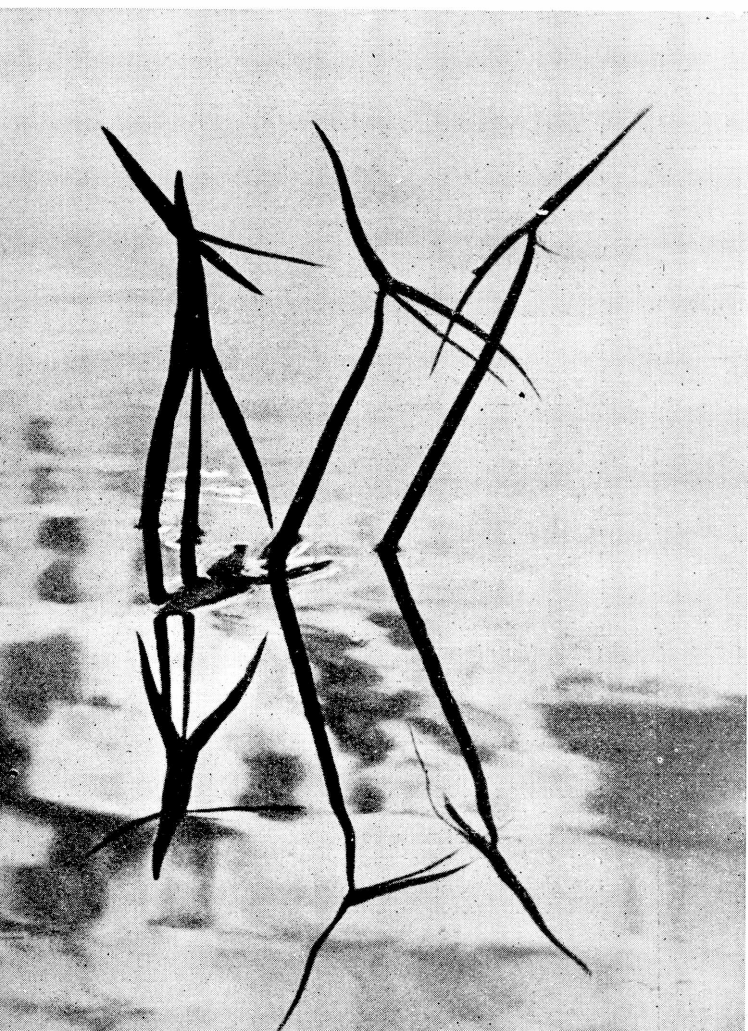
skromnie. Oprócz wymienionych już poprzednio szczególnymi walorami plastycznymi i dobrą realistyczną charakterystyką odznacza się „Ewa” Janiny Mokrzyckiej. Do portretów należy chyba także zaliczyć pyszne obrazy zwierząt Jana Styczyńskiego, będące atrakcyjną niespodzianką wystawy. Stworzyć indywidualne obrazy zwie-

rzęć po twórczości Puchalskiego to sztuka nie lada. Styczyński dokazał tej sztuki w zadziwiający sposób. Puchalski odtwarza na ogół zwierzęta w ich naturalnych warunkach, podkreślając przede wszystkim ich cechy gatunkowe i powiązanie z otoczeniem. Styczyński raczej wyodrębnia je z tła, zajmując się głównie indywidualnością poszczególnych osobników. Indywidualność tę określa w sposób bardzo różnorodny. Najlepszy pod względem plastycznym z wystawionej serii „Słoń” (nr 2/54) — to przede wszystkim bogata gra brył, trafny wycinek postaci słonia i jego postawa charakteryzująca przede wszystkim jego chropowatą masowość. Charakterystykę osiąga się tu przez analizę wyglądu. Wręcz przeciwnie postępuje Styczyński w uroczym „Osiołku Porfirionie” (nr 7/54). Tutaj mamy podejście antropomorficzne i głównym środkiem charakterystyki jest uchwycenie „psychiki” zwierzęcia. Na zakończenie tematyka zahaczająca o reportaż. Tradycyjne „produkcyjniaki” są dość nieliczne i poza kilku wyjątkami jak „W walcowni” i „Nowa produkcja” Edwarda Poloczka nie wykraczają poza przeciętność.

Są natomiast na wystawie dwa „reportaże”, które powinny skłonić fotografików do zrewidowania modnych ostatnio poglądów o nieuniknionym naturalizmie tego rodzaju twórczości. Są nimi „Na wystawie” Kosidowskiego i „Ostatnia chwila przed startem” Franciszka Wencelisa. Pierwszy fotogram doskonale uchwycił naturalne i pełne wdzięku ruchy dwóch dziewcząt wpisując ich postacie łącznie z grupą trzech obrazów w tło w czytelną i dobrze wyważoną kompozycję. Drugi w swym pozornym natłoku postaci znakomicie oddaje pełen dynamiki i ruchu obraz zawodów motocyklowych.

Obecna wystawa mimo pewnej jednostronności budzi żywe nadzieje na przyszłość. Fotograficy polscy nie powinni jednak zapominać, że są to dopiero nadzieje. Od ich zarliwości ideologicznej i odwagi twórczych poszukiwań formalnych zależy czy nadzieje te spełnią się przez powstanie artystycznie bogatych obrazów naszej socjalistycznej rzeczywistości.

Alfred Ligocki



STRZAŁKA WODNA

Włodzimierz Puchalski

NA WYSTAWIE
Jan Kosidowski



MŁODZIEŃC Z PANMUNDŻON

Maksymilian Wrocławski



Uwagi niefachowe

Uwagi te zapisuję z uzasadnioną nieśmiałością. Nigdy w życiu nie zdarzyło mi się zrobić żadnego zdjęcia i nie mam bladego nawet wyobrażenia o zawitych problemach optyczno-chemicznych stanowiących elementarz sztuki fotografii.

Tym się jednak pocieszam, że znajomość technik malarskich nie jest niezbędna aby cieszyć się pięknem malowidła i sens jego rozsądnie oceniać. Może więc i fotograficy, ci zwłaszcza, którzy nie bez racji uważają się za artystów — wybaczą mi te dyletanckie trzy grosze.

Malarze ostatnich kilkudziesięciu lat krzywym okiem spoglądali na fotografów. Słowo „fotograficzność” wymawiane w tonie lekceważącym oznaczało w malarskich sporach jałowe naśladowanie wyglądu natury. Już Matejko niechętny rodzajowemu realizmowi Aleksandra Gieryskiego posługiwał się tym określeniem mówiąc o jego obrazach. Historia wzięła odwet na twórcy „Grunwaldu”, gdy go w okresie międzywojennym postimpresjoniści uznali za nieczułego na kolor „fotografa historii”. Nawet w latach pięćdziesiątych naszego stulecia minister Sokorski wypowiedział się był parokrotnie przeciw „fotograficzności” w dzisiejszym malarstwie. Otóż to stawianie znaku równości między fotografią a naturalizmem jest na pewno sądem równie upowszechnionym, co niesłusznym w odniesieniu do historycznego bilansu osiągnięć fotografii.

Cóż stąd bowiem, że obraz wywołany na zdjęciu jest w zasadzie mechanicznym odbiciem zjawiska optycznego? Tą mechaniczną realizacją kieruje przecież od początku do końca ludzka ręka i oko, ludzka wyobraźnia, gust, wzruszenie i zmysł poznawczy fotografa. Oczywiście kieruje nią słabo i kiepsko w robocie amatorów. Ale ludzie plastycznie uzdolnieni potrafili uczynić ze zdjęcia dzieło sztuki i dlatego stworzona przez nich sztuka fotograficzna w swym stosunkowo niedługim trwaniu doświadczała podobnych przemian ideologicznych i stylowych, co literatura lub malarstwo. I jeśli w korowodzie tych przemian naturalizm pokrewny malarskiemu zajął należne mu historycznie miejsce — nie wydaje się to faktem donieslejszym niż przejawianie się naturalizmu w innych dziedzinach twórczości.

Przeglądając szacowne dagerotypy i staroświeckie zdjęcia z albumu babuni — trudno nie dostrzec jak przewija się przez nie smak klasycyzmu i biedermeieru czy też uroki fin-de-siècle'owej mody. Równocześnie zaś zauważyć można, że w najlepszych portretach fotograficznych z owych czasów kompozycja i sposób ujęcia postaci nie są bynajmniej prostym powtórzeniem konwencji ówczesnego malarstwa: mają swój styl odmienny wynikający zarówno z odmienności roli obyczajowo-użytkowej jaką w życiu odbiorców spełniała fotografia i obraz, jak i z odmienności techniczno-artystycznych środków wyrazu właściwych obu tym gałęziom plastyki.

Zeszlowieczna fotografia nie miała jednak pretensji do zajęcia udziału w miejscu wśród innych sztuki nieporównanie starszych wiekiem i doświadczeniem. I technika jej i rola życiowa bardzo jeszcze były ograniczone. Wiek dwudziesty przyniósł w tym względzie zasadnicze przemiany. Wydaje mi się, że dotyczą one dwóch głównych punktów. Pierwszy to nieograniczona prawie ruchomość aparatu. Drugi to niezwykle wydoskonalenie jego precyzji i czułości optycznej.

Te dwie właściwości, których w najśmielszym nawet marzeniu nie mogli wyobrazić sobie ludzie zeszlowieczni — określają w moim przekonaniu najistotniej odrębność fotograficznego obrazu wśród innych sposobów obrazowania dostępnych dziś człowiekowi. Zarzykowałbym przeto twierdzenie, że one właśnie są fundamentem współczesnej sztuki fotograficznej.

Przyznam się przeto, że zaskoczył mnie na ostatniej Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki fakt bardzo niepełnego i jakby bojaźliwego wykorzystania tych dwóch podstawowych dziś możliwości technicznych. Wrażenie ogólne z oględzin tej wystawy jest takie, że wprawdzie nasi mistrzowie kamery korzystają z jej ruchomości i precyzji działania, ale najczęściej tylko w tym celu, aby urozmaicić i wzbogacić dosyć konwencjonalny i obrosnięty już tradycją typ obrazu, który w ostatnich dziesiątkach lat zyskał fotografice rangę artystycznego.

Wyrażając przeto największe uznanie dla kultury i biegłości pracy wykonawczej chciałbym zwrócić uwagę polskich fotografików na to, że twórczość ich związana jeszcze bardzo z urokami tradycyjnych konwencji estetycznych stosunkowo niewiele daje dzieł zaskakujących odkrywczym spojrzeniem, ładunkiem myśli i uczucia, który by patrzącego niepokoił, zmuszał do zastanowienia, budził w nim smak nieznanych dotąd wzruszeń.

Wyznać muszę przede wszystkim, że szczerze jestem zgorszony dość znaczną grupą prac, których autorzy dokonali w pocie czoła jakichś żmudnych zabiegów graficzno-chemicznych, dzięki którym zdjęcia ich straciły właściwości fotografii, upodabniając się natomiast do kiepskich akwael, drzeworytów lub rysunków ołówkowych. Po co te sztuczki? Są one być może bardzo pasjonujące jako procedury laboratoryjne, ale sztuce nie służą na pewno. Dla przykładu: Janina

Mokrzycka, autorka dobrych portretów przerobiła swój „Akt z każeńcami” w ten sposób, że wyprany z wszelkiej fotograficznej materii wizualnej — czyni on wrażenie studium ołówkowego wymęczonego pracownice przez jakąś nieśmiałą uczennicę szkoły malarskiej.

To są grzechy najłatwiejsze do uchwycenia, ale może nie najbardziej ważne. Najbardziej natomiast niepokoi mnie tak jeszcze powszechne chodzenie tropami ogranych i w malarstwie, i w fotografii nastrojów i motywów. Wystarczy przejrzeć ilustracje w katalogu wystawy by wyłowić kilka wymownych pod tym względem pozycji. Oto secesyjno-sentymentalny „Chopin” Heleny Hartwig i Edwarda Hartwiga „Stary las” kubek w kubek jak u Wyczółkowskiego. Oto sumienne odrobiona i naturalistycznie banalna „Zima w porcie rybackim” Janusza Uklejewskiego lub z estetyczną poprawnością, niby to „naturalnie” upozowana i skomponowana „Hafciarka” Władysława Wernera.

Właśnie ta estetyczna poprawność w licznych pejzażach i nielicznych scenach rodzajowych wydaje mi się zjawiskiem niepokojącym. Ogólny schemat owej poprawności pokrewny jest jeszcze bardzo idei dziewiętnastowiecznego obrazu malarskiego: powszedni, autentyczny wycinek natury, którego podpatrzoną przypadkowość stylizuje się tak, aby była ładna, symetryczna, interesująca, aby robiła do widza „przyjemny wyraz twarzy”.

Ta akademicka już (choć prawdopodobnie nigdzie nie sformułowana) zasada, ciężąc poważnie na pracy większości naszych fotografików hamuje zarówno swobodny i odkrywczy ruch kamery, jak pełne wykorzystanie niebywałej precyzji i czułości dzisiejszych aparatów. Innymi słowy hamuje ona walkę o ukształtowanie nowego typu obrazu fotograficznego, który by trafniej godził we współczesną nam rzeczywistość i prawdziwiej ją określał.

Czy ten nowy typ obrazu to jest jakiś mit postulatyczny i jakaś „ideologiczna” mgławica przy pomocy której krytyk — kaznodzieja nie mający pojęcia o fachowej robocie — zamącić pragnie spokój ducha rzetelnych majstrów?

Nic podobnego. Chodzi mi o sprawy bardzo konkretne i już istniejące. Oto one.

Nie mam wcale za złe fotografice minionych dziesięcioleci, jeśli jej sposób widzenia natury, zachowując w pełni cechy fotograficzności, pokrewny był różnym odmianom dziewiętnastowiecznego realizmu lub impresjonizmu, znanym nam również z innych dziedzin plastyki. Jeżeli jednak dziś cała plastyka wraz z naszym życiem społecznym i rozumieniem świata doznaje najgłębszych przemian rewolucyjnych — byłoby dziwne, gdyby jedynie obraz fotograficzny miał zeszytnieć w postaci wypracowanej przez odchodzącą epokę.

Rewolucja w plastyce, która dziś się odbywa polega z grubsza i praktycznie rzecz biorąc na dwóch bardzo uchwytnych zjawiskach. Pierwsze to wyostrenie i kondensacja środków wyrazu zdolnych określać dramatyczną treść naszego czasu z precyzją myślową i siłą emocjonalną odpowiadającą tym treściom. Drugie to gruntowne przekształcenie się tradycyjnego wyglądu przedmiotów sztuki pod naciskiem zmieniających się potrzeb życia i warunków technicznych, zanikanie niektórych przedmiotów, a również rodzenie się przedmiotów nowych i nowych zadań artystycznych takich, jak np. plakat lub wystawieństwo współczesne.

Stwierdziwszy to zauważmy, że przemiany istotne dla zmieniającej się roli życiowej i wyglądu dzieł plastycznych nie tylko powinny teoretycznie wnikać, ale już wniknęły głęboko w rozwój fotografii. O ile bowiem fotografia dawniejsza przeznaczona była przede wszystkim do użytku domowego w postaci portreciku przechowywanego w albumie albo obrazka na ścianie — ostatnimi czasy uderzający jest przede wszystkim wspaniały rozwój fotografii reporterskiej i naukowej reprodukcji masowo przez prasę i wydawnictwa, wyświetlanej na ekranach filmowych.

Zdjęcie reporterskie i badawczo-naukowe przez sam swój cel i charakter narzuca twórcy inny stosunek do rzeczywistości od stosunku nastrojowo-wrażliwego, który ukształtował dotychczasową tradycyjną konwencję artystycznego zdjęcia.

Fotograf zanurzający się w ruchomy gąszcz aktualnych zdarzeń lub zjawisk przyrody nie jest już owym rozmarzonym spacerowiczem, który do swoich nastrojów dobiera malownicze zakątki krajobrazu lub fragmenty architektoniczne, starannie je pozuje przed obiektywem i upamiętnia na obrazie ich statyczne trwanie. Reporter czy naukowiec zbrojny w kamerę wydaje mi się raczej podobny do myśliwca, który w ogromnym napięciu nerwów i uwagi śledzi bieg rzeczywistości by jej nie spłoszyć, lecz zaskoczyć i uchwycić na kliszę w momentach najbardziej charakterystycznych dla obserwowanego procesu.

W fabryce czy na konferencji politycznej, wobec ruchu ciał niebieskich lub elektronów, nad mrowiskiem i w głębiach oceanu — fotograf naszych czasów nie zajmuje się kontemplacją wybranych fragmentów natury, lecz ściga, odkrywa i bada zjawiska życia w ich naturalnej zmienności. Dlatego właśnie łowieckie zaskoczenie oraz ostrość i precyzja ujęcia są zasadniczymi cechami jego pracy.

Zauważmy, że wynikają stąd daleko idące skutki estetyczne jak np. uzasadniona zaskoczeniem asymetryczność kompozycji, ekspresyjne wydobywanie plastyki ważnego treściowo detalu na tle rozległych układów przestrzennych, ściśle, przekraczające wrażliwość naszego wzroku określenie materialności różnych substancji, obrazowanie zjawisk mikro- i makrokosmosu niedostępnych dla nieuzbrojonego oka ludzkiego.

Doceńmy fakt, że fotografia precyzyjnych zbliżeń, fotografia błyskawiczna odśladająca nieuchwytnie dla nas przekroje ruchu, foto-

grafia astronomiczna i mikroskopowa, głębinowa i lotnicza zwiłokrotniły bystrość naszych źrenic, że przekształciły one w ludzkiej świadomości tradycyjny obraz natury, rozszerzając zarazem niepomiernie zasięg i bogactwo naszej wyobraźni.

To co było do niedawna naukowym pojęciem, wykresem, liczbą, niemal abstrakcją — dziś staje się obrazem dzięki wydoskonaleniu techniki fotograficznej.

To co było prasową lub historyczną informacją udostępnione jest dziś naocznie w prasie, książce i kinie. Tak oto ruchomość i precyzja współczesnej kamery z cech technicznych zmieniają się w filozoficzno-estetyczne cechy kunsztu fotografa.

Fotografia stała się dziś równie jak pismo niezbędnym środkiem przekazywania wiedzy i wzruszeń ludzkich.

Tymczasem odnosi się wrażenie, że większość naszych fotografików uważa wątek reportażowy lub naukowo-badawczy za rzecz „użytkową” — niegodną twórczej obróbki. Na to przynajmniej wskazuje wystawa. Przeważa tu tradycyjny pejzaż. Obrazów ludzkiego życia zbudowanych na podłożu zdjęcia reporterskiego nie ma prawie zupełnie. Jak na lata największego z przewrotów historycznych — jest to trochę dziwne. Zaskakujących odkrywczą precyzją zdjęć przyrody znajdujemy stosunkowo niewiele. Głównie zoologia. To zainteresowanie niemal wyłącznie ptakami i czworonogami odpowiadałoby mniej więcej czasom Darwina, za czasami Fabre’a już nie nadąża. Cóż dopiero mówić o epoce Einsteina.

Mówiąc o fotografii reportersko-badawczej starałem się podkreślić jej ogromny wpływ na rozwój wyobraźniowo-intelektualnego opa-

nowania rzeczywistości przez człowieka. Z migawkowego skrótu, z nagłego przecięcia nurtu zjawisk wydobyć ich dramatycznie narastający sens, skondensowaną treść pojęć i uczuć trapiących nasze czasy — to zadanie, któremu sprostać może niewątpliwie zdjęcie „łowieckie” dokonywane na gorąco w dziejącym się życiu.

Sądzę jednak, że właśnie wyobraźniowo-intelektualne perspektywy, które ten typ zdjęć przed nami otwiera, ukształtować muszą również inny rodzaj nowoczesnego obrazu fotograficznego. Myślę tu o obrazie całkowicie konstruowanym, w którym świadomie zbudowane myślowe i emocjonalne zestawienia przedmiotów przemawiałyby językiem filozoficznej i poetyckiej metafory. Obraz tego rodzaju wyrasta z nader istotnych potrzeb naszego stulecia, skoro spotykamy go zarówno w trudnych dziełach eksperymentalnych, jak w sztuce propagandowo-użytkowej. Na wystawie fotografii takich nie widziałem, choć wiem, że powstają one również i w naszej ojczyźnie.

Aby naszkicowane tu myśli zacząć o przykład konkretny dodam, że wybitna praca Ireny Elgas-Markiewicz „Nigdy wojny” („Fotografia” nr 6/24) jest na ostatniej wystawie dość samotną pozycją łączącą typ zdjęcia „reportażowego” i „metaforycznego”.

Morał ogólny: wystawa budzi we mnie wielki szacunek dla dorobku i poziomu warsztatowego naszej fotografii i równie wielki niepokój jako pokaz tradycjonalizmu ideowo-estetycznego. Starałem się — zapewne naiwnie i niefachowo — wyobrazić sobie kierunek i sens wyjścia z tego tradycjonalizmu.

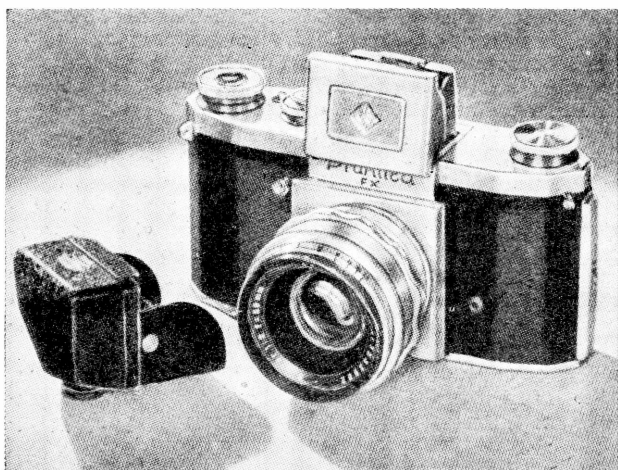
Jeśli uwagi te — świadomie uproszczone i stronnicze — zgorszą konserwatywną większość, a pobudzą do sporów i śmiałych doświadczeń wykluwającą się już pewnie fotograficzną awangardę — nie doznam wyrzutów sumienia.

Janusz Bogucki



ABAJ

Maksymilian Wrocławski



Nowe aparaty fotograficzne na rynku krajowym

(ciąg dalszy)

Praktica FX

Aparat ten jest u nas już dobrze znany. Praktica FX, która obecnie znajduje się w sprzedaży różni się od dotychczasowych modeli głównie dodatkowo wbudowanymi kontaktami dla synchronizacji lamp błyskowych typu „Vacublitz” oraz dla lamp elektronowych.

Jest to więc lustrzanka jednoobiektywowa, tzn. ten sam obiektyw służy do nastawienia motywu i ostrości obrazu na matówce, a następnie do wykonania zdjęcia. Umożliwia to umieszczone wewnątrz aparatu ruchome lustro. Lustro to dla nastawiania ostrości obrazu jest ustawione pod kątem 45°, a dla wykonania zdjęcia skłapuje się do góry zasłaniając matówkę. Matówkę, podobnie jak w Exakcie, stanowi dolna, zmatowiona, płaska strona soczewki, dzięki czemu obraz jest od razu powiększony i do samych skrajów jasno widoczny. Nad tą matówką umieszczona jest w składanej osłonie druga lupa, powiększająca obraz jeszcze bardziej, co ułatwia nastawianie ostrości. Produkowane są również do Praktiki specjalne nasadki z pryzmatem pięciocienym, dachowym, zakładane na osłonę matówki, które prostują normalnie odwrócony stronami obraz i pozwalają zarazem na wykonanie zdjęć z wysokości oka. Lupa z matówką nie daje się bowiem wyjmować tak, jak w Exakcie-Varex lub Praktinie.

Praktica posiada wymienne obiektywy, które umocowane są przez wkręcenie ich w gwintowany otwór w korpusie aparatu. Produkowane są obiektywy wymienne o ogniskowych od 35 do 500 mm. Większość obiektywów posiada oprawy umożliwiające nastawianie ostrości w zakresie od nieskończoności do 0,5 m pozatym w nowych oprawach obiektywów są umieszczone głęboko, tak, że oprawa stanowi od razu osłonę słoneczną. Przysłona posiada w większości obiektywów dodatkowy pierścień, umożliwiający wstępne wybieranie żądanej wartości otworu. Gdy nastawiamy ostrość obrazu przy pełnym otworze obiektywu, a przed samym zwolnieniem migawki musimy obiektyw przysłonić, nie potrzebujemy już więc patrzeć na skalę przysłon, lecz po prostu obracamy pierścień regulacyjny przysłony aż do oporu.

Dla zdjęć z bliska, poniżej 0,5 m można stosować pierścienie pośredniczące, wkręcane pomiędzy aparat a obiektyw, które zastępują podwójny wyciąg stosowany w aparatach mieszkowych, a które umożliwiają wykonywanie zdjęć aż do skali 1:1.

Przesuw filmu na następne zdjęcie jest sprzężony z napinaniem migawki, co wyklucza możliwość opuszczenia nienaświetlonej klatki lub wykonanie podwójnego zdjęcia na jednej klatce filmu.

Przy napinaniu migawki i przesuwie filmu zostaje równocześnie ustawione lustro w położenie robocze, dzięki czemu obraz na matówce jest widoczny dopiero gdy aparat jest przygotowany do zdjęcia.

Gałka naciągowa i szpula nawijająca film jest umieszczona po prawej stronie korpusu aparatu (patrzac od tyłu). Film ciągnie wałek posiadający dwa kółka z ząbkami o podziałce odpowiadającej perforacji filmu. Szpula nawijająca umieszczona jest na osi gałki i ma możliwość poślizgu dla wyrównania różnic obrotu w miarę zwiększania się średnicy spowodowanej nawijaniem filmu.

Film nawija się emulsją na zewnątrz, co stanowi, jak powiedzieliśmy już poprzednio, pewną wadę tego rozwiązania.

Współosiowo z gałką naciagową umieszczony jest licznik zdjęć.

Aparat posiada migawkę szczelinową typu jak inne tego rodzaju aparaty, tzn. złożoną z dwóch oddzielnych zasłonek z impregnowanego materiału. Sposób natomiast wymierzania czasów w tej migawce jest odmienny od tego jaki zastosowano w innych typach migawek szczelinowych — dlatego zajmujemy się nią nieco bliżej.

Schemat migawki podany jest na rys. 1.

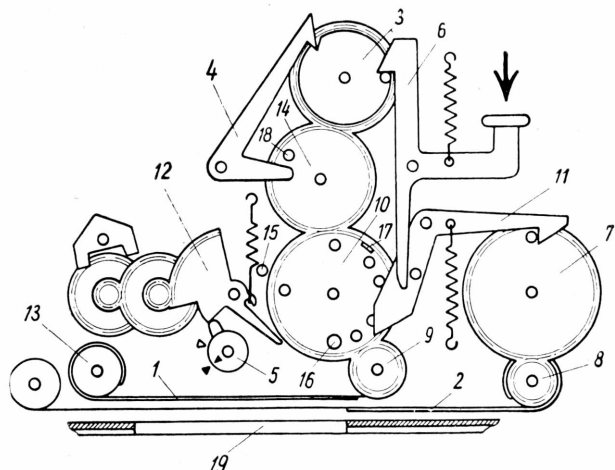
Przy pokręcaniu gałki naciągowej obracają się zazębione ze sobą koła 3, 14, 10 i 7. Koła 10 i 7 z kolei obracają wałki 9 i 8 powodując nawijanie się na te wałki zasłonek migawki. Koło 3 wykonuje jeden obrót i zostaje zatrzymane przez zapadkę 4. Zapadka 6 natomiast zabezpiecza koło 3 przed obrotem się wstecz. W ten sposób migawka została napięta.

Uwaga: na schemacie dla większej przejrzystości narysowano koła 10 i 7 obok siebie, podczas gdy w rzeczywistości umieszczone są współosiowo.

Zwolnienie migawki następuje przez naciśnięcie dźwigni 6. Zapadka blokująca zostaje przy tym odchylona i koło 3 oraz zazębione z nim koła 14 i 10 oraz wałek 9 mogą się obrócić pod wpływem sprężyny umieszczonej w wałku 13. W ten sposób pierwsza zasłonka migawki przewinie się z wałka 9 na wałek 13, odsłaniając okienko formatowe w aparacie. Druga zasłonka jest tymczasem jeszcze zatrzymywana przez zapadkę 11. Zapadkę tę odsuwa kołek 16, który może być umieszczany w jednym z otworów na kole 10. Zależnie od tego, w którym z tych otworów kołek zostanie umieszczony, odchyla on zapadkę wcześniej lub później, a tym samym wcześniej lub później zwalnia on drugą zasłonkę czyli daje węższą lub szerszą szczelinę. W ten sposób nastawia się czas ekspozycji od 1/25 do 1/500 sek.

Natomiast dla czasów ekspozycji dłuższych tj. 1/10, 1/5, 1/2 sek. oprócz umieszczenia kółka 16 w odpowiedni otwór w kole 10, włącza się dodatkowo mechanizm opóźniający 12. Dokonuje się tego za pomocą gałki 5 znajdującej się na wierzchu aparatu, ustawiając jej wskaźnik naprzeciw czerwonego trójkąta.

Schemat migawki „Praktica FX”



Przy tym segment zębaty mechanizmu opóźniającego obróci się aż do oparcia się o kołek stały 15. Gdy teraz koło 10 zacznie się obracać, wówczas występ 17 znajdujący się na tym kole natrafi na ramie segmentu zębatego 12 i odsuwając go powoduje obracanie się całego mechanizmu opóźniającego. W ten sposób obrót koła 10 na tym odcinku zostanie znacznie zwolniony, a zatem i wyzwolenie drugiej zasłonki zostanie opóźnione.

W czasie pracy mechanizmu migawki obraca się również koło 14, które znajdującym się na nim występem 18 odchyła zapadkę 4, umożliwiając w ten sposób ponowne napięcie migawki.

Jak więc widać z powyższego opisu charakterystyczną cechą rozwiązania konstrukcyjnego tej migawki jest to, że mechanizm opóźniający zmniejsza szybkość przebiegu pierwszej zasłonki i w ten sposób powoduje wyzwolenie drugiej zasłonki z odpowiednim opóźnieniem. W większości bowiem rozwiązań mechanizm opóźniający działa bezpośrednio na ruch drugiej zasłonki, opóźniając moment jej zwolnienia.

Oczywiście zmniejszenie szybkości ruchu pierwszej zasłonki nie może nastąpić w czasie gdy przebiega ona pod okienkiem formatowym filmu, gdyż taka regulacja nic by nie dała. Ale jak wiadomo zasłonka zatrzymuje się dopiero po przebiegnięciu jeszcze pewnego odcinka drogi poza właściwym okienkiem i właśnie na tym odcinku następuje w Praktyce zmniejszanie szybkości ruchu zasłonki.

Urządzenie synchronizujące dla lamp błyskowych w Praktyce polega na tym, że koło 10 przy obrocie powoduje zwarcie styków kontaktowych połączonych z gniazdkami wtykowymi dla lamp na korpusie aparatu. Górne gniazdko oznaczone X przeznaczone jest dla lamp błyskowych elektronowych, zwarcie kontaktów stykowych, a więc zamknięcie obwodu następuje w chwili, gdy okienko formatowe zostało całkowicie odsłonięte, co ma miejsce dla czasów ekspozycji od 1/2 do 1/50 sek., natomiast dolne gniazdko oznaczone F, przeznaczone jest dla włączania lamp błyskowych typu „Vacublitz” i dla tego gniazdko zamknięcie obwodu przez kontakty stykowe następuje natychmiast po zwolnieniu migawki. Dzieje się to tak dlatego, że lampy te wymagają włączenia prądu z pewnym wyprzedzeniem w stosunku do pełnego otwarcia migawki, gdyż najsilniejszy błysk dają dopiero po pewnym ułamku sekundy potrzebnym na rozpalenie się. Ze względu na to, że czas palenia się lampy jest stosunkowo długi (ok. 1/40 sek), przeto przy tym typie lampy można dokonywać zdjęć nawet przy nastawionym czasie ekspozycji 1/500 sek.

Styki kontaktowe połączone z gniazdkiem X zostają zaraz ponownie rozwarne, a to dla umożliwienia ponownego naładowania się lampy, natomiast styki połączone z gniazdkiem F pozostają zwarte aż do chwili ponownego napięcia migawki. Należy pamiętać więc, ażeby przy wykonywaniu zdjęć włączać lampę typu „Vacublitz” tylko przy napiętej migawce.

Do aparatu „Praktica” produkowane są następujące wymienne obiektywy:

Zeiss-Biotar	1 : 2/58 mm
Zeiss-Tessar	1 : 3,5/50 mm
Zeiss-Tessar	1 : 2,8/50 mm
Meyer-Primoplan	1 : 1,9/58 mm
Zeiss-Tessar	1 : 4,5/40 mm
Zeiss-Biotar	1 : 1,5/75 mm
Zeiss-Triotar	1 : 4/135 mm
Meyer-Telemegor	1 : 5,5/180 mm
Zeiss-Sonnar	1 : 4/300 mm
Zeiss-Fernobektiv	1 : 8/500 mm

Contax D, Exakta-Varex, Praktina

Powyższe aparaty, które również ukazały się na naszym rynku, opisywaliśmy już szczegółowo w numerach 4, 5 i 6 „Fotografii” z roku 1954.

Exa

Ta młodsza siostra znanej już Exacty-Varex ukazała się u nas stosunkowo niedawno.

Jest to również jednoobiektywowa lustrzanka. Różnica między „Exą”, a „Exactą-Varex” polega przede wszystkim na ogromnie uproszczonej konstrukcji migawki w tej pierwszej, a co z tym jest związane — znacznie mniejszych jej wymiarach zewnętrznych. Poza tym, zewnętrznie Exa bardzo przypomina Exactę.

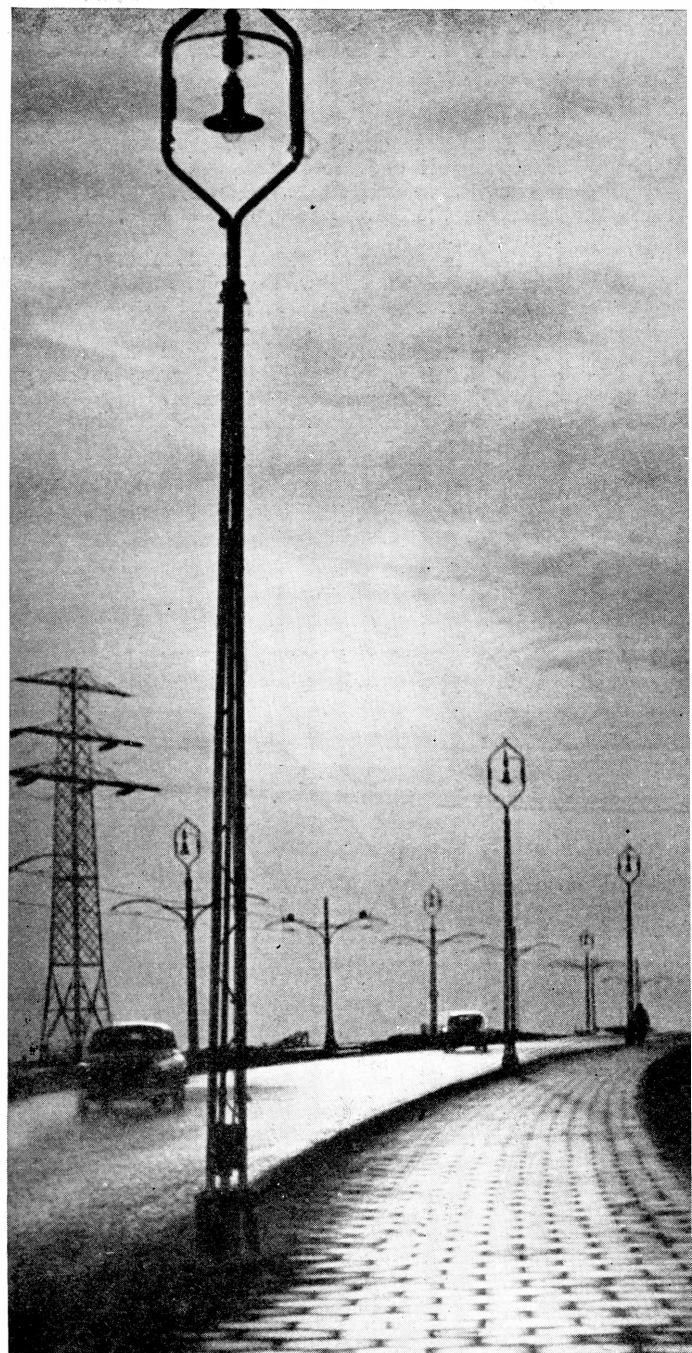
Wziernik z matówką-lupą jest podobnie jak w Exakcie całkowicie wymienny i może być zastąpiony przez wziernik z pryzmatem dla zdjęć z wysokości oka. Poza tym mogą być stosowane wszystkie te same wyposażenia dodatkowe co w Exakcie: lupa niematowana, lupa z dalmierzem ogniskowym itp.

Do Exy mogą być stosowane te same obiektywy co do Exacty — w oprawie z mocowaniem bagnetowym, jednakże ze względu na specjalną konstrukcję migawki nie można stosować obiektywów o dłuższych ogniskowych niż 100 mm, gdyż występuje winietowanie. Również pierścieni pośredniczących dla zdjęć z bliska nie można używać dłuższych niż 50 mm z tych samych powodów.

Jako standartowe obiektywy do Exy przewidziano: Ludwig-Meritar 1 : 2,9/50 mm i Zeiss-Tessar 1 : 3,5/50 mm.

Exa posiada migawkę oryginalnej konstrukcji, gdyż nie można jej zaliczyć ściśle ani do migawek centralnych, ani też do szczelinowych, jest ona bowiem umieszczona mniej więcej w połowie drogi między obiektywem a filmem.

Migawka ta jest o tyle ciekawa, że zasadniczą jej część stanowi samo lusterko, które służy do rzucania obrazu na matówkę. Lusterko to mianowicie w położeniu roboczym dla nastawiania ostrości obrazu zakrywa całkowicie wnętrze kamery, chroniąc film przed zaświeceniem.



RYTM

Andrzej Millak

Po przyciśnięciu guzika spustowego lusterko podnosi się, pozwalając na naświetlenie filmu, poczym z opóźnieniem odpowiadającym nastawionemu czasowi ekspozycji uruchomiona zostaje zasłonka umieszczona zawiasowo, podobnie jak lusterko wewnątrz aparatu, która z kolei znów zasłania film.

Przy naciąganiu migawki lusterko i zasłonka zostają opuszczone w swe pierwotne położenie, przy czym przez cały czas ściśle do siebie przylegają dla zabezpieczenia filmu.

Migawka posiada nastawiane czasy ekspozycji: B, 1/25, 1/50, 1/100 i 1/150 sek. Ten niewielki zakres regulacji uwarunkowany jest przyjął konstrukcją migawki. Mianowicie krótsze czasy naświetlania wymagały bardzo wąskiej szczeliny między zasłonkami, co ze względu na ugięcie światła spowodowałoby przy dużej odległości filmu od szczeliny migawki nieostrość obrazu na zdjęciu.

Nastawianie czasów ekspozycji migawki odbywa się przy pomocy małej dźwigni umieszczonej na wierzchu aparatu obok wziernika. Naciąganie migawki jest sprzężone z przesuwem filmu. Film może być przewijany z kasety do kasety dzięki czemu odpada konieczność przewijania go z powrotem po naświetleniu, a także umożliwia wymianę częściowo naświetlonego filmu na film o innej czułości wzgl. na film barwny itp.

Migawka posiada urządzenie synchronizujące dla zdjęć przy użyciu lamp błyskowych zarówno typu „Vacublitz”, jak też i dla lamp elektronowych. Gniazdko wtykowe są tego samego rodzaju co w Exakcie. Obwód synchronizacyjny pozostaje zwarty przez cały czas aż do ponownego naciągnięcia migawki, o czym trzeba pamiętać przy wykonywaniu zdjęć tzn. natychmiast po dokonaniu zdjęcia od razu należy napiąć ponownie migawkę.

Do Exy można stosować również inne wyposażenie od Exacty jak np. nasadkę do zdjęć stereoskopowych.

Stanisław Mierzejewski
Janusz Jirowiec

(c.d.n.)

Jak fotografować dziecko

Częstym powodem kupna aparatu fotograficznego jest chęć fotografowania własnej rodziny, własnych dzieci. Niestety, wyniki są często niezadowalające, a zdarza się to tym częściej, im aparat lepszy. Dobry aparat jest trudny w obsłudze, a dodatkowy sprzęt w postaci filtrów, nasadek, reflektorów stwarza amatorowi jeszcze więcej trudności.

Możemy wszakże osiągnąć zupełnie dobre efekty, jeżeli na początek ograniczymy się do zadań bardzo prostych i stopniowo przechodzić będziemy do zadań trudniejszych, tak, jak w każdej nauce.

Tym najprostszym zadaniem jest fotografowanie dziecka w słońcu, to znaczy w warunkach, w których wystarcza nam nawet

światłotłumienie. Mamy z tego podwójną korzyść — zmniejszamy możliwość zdjęć poruszonych i zwiększamy czytelność zdjęcia przez zagubienie szczegółów w drugim planie.

Oczywiście przy zdjęciach w ruchu, w których nie możemy określić dokładnie odległości modelu od obiektywu, musimy mieć pewną głębię ostrości.

W tych wypadkach musimy zmniejszyć przysłonę. Fotografując pełną przysłoną musimy bardzo starannie nastawiać na ostrość. W strefie największej ostrości w portrecie powinny znaleźć się oczy modelu. Przy długiej ogniskowej kontur głowy mamy już wtedy lekko nieostry, co daje doskonałą plastykę. Fotografując dziecko idące lub

wą co najmniej 2 razy dłuższą aniżeli dłuższy bok formatu zdjęcia. Na przykład dla formatu 24×36 mm (Leica) za ogniskową długą możemy uważać obiektyw o długości ogniskowej co najmniej 72 mm, dla formatu $6,5 \times 9$ cm ogniskową 18 cm.

Ponieważ amator rzadko posiada aparat z wymienną optyką, powinien albo zrezygnować z fotografowania samych głów, ograniczając się do całych figur lub też nie wykorzystywać pełnego formatu zdjęcia i tylko powiększać wycinki.

Trzecia możliwość stosowania nasadek zdłużających ogniskową jest raczej niepraktyczna w zastosowaniu do portretu.

Po tych paru uwagach technicznych przejdziemy do kompozycji.

Komponując zdjęcie dziecka stosujemy oczywiście te same zasady kompozycyjne co do każdej innej tematyki.

Motyw główny musi być wyraźnie zaznaczony. Powinien on być umieszczony nie na brzegach zdjęcia, lecz w punktach mocnych lub też na liniach mocnych (patrz „Gawędy o kompozycji”). Walorowo powinien odciąć się od otoczenia. Jasny przedmiot na ciemnym tle, ciemny na jasnym. Motywem głównym w portrecie jest twarz dziecka, a nie jego ubranie. Wobec tego do jasnego ubrania dobieramy jasne tło, do ciemnego ciemne, starając się, aby twarz była kontrastowa w stosunku do otoczenia. Nie zapominajmy również o dobraniu odpowiedniej formy do treści. Tępy jasny będzie odpowiednio w wypadku, kiedy chcemy oddać nastrój radości, pogody, co ma najczęściej miejsce przy fotografowaniu dzieci. Przeważą wtedy walorowo ciemnemu, kiedy będziemy fotografować dziecko smutne, nad wiek poważne. Ograniczymy się do małych kontrastów, kiedy będziemy fotografować dziecko o buzi delikatnej. Kontrasty zwiększymy, kiedy będziemy fotografować dziecko pełne temperamentu. Tak samo w zależności od naszych zamierzeń damy przewagę liniom poziomym, skośnym lub pionowym. Tematu „dziecko” nie możemy upraszczać. W tym temacie jest wiele różnorodnej treści, a formę musimy zawsze dostosować do naszej interpretacji tematu.

Tło w portrecie powinno być spokojne, ale niezupełnie gładkie. Na przykład niebo z chmurami, mur o grubym tynku, delikatne cienie liści na murze, zieleń niekontrastowo oświetlona.

Unikać należy również kontrastów w **ubiorze** modelu. Ubranie dziecka powinno być jak najbardziej bezpretensjonalne. Fotogeniczne są materiały jasne, matowe, gładkie lub w paseczki, kropeczki i krataczki. Niefotogeniczne jednakże, wielkie kwiaty, jasne ozdoby przy ciemnym ubraniu i odwrotnie. Dziecko pozuje tym lepiej, im mniej jest ubrane, bo ma wtedy większą swobodę ruchów. Wszelkie przebieranie dziecka (np. w strój krakowski) i strojenie jest pretensjonalne, a więc niewskazane. Zamierzeniem naszym jest zawsze stworzenie prawdziwego obrazu dziecka. Niestety realizacja zdjęcia „prawdziwego” okazuje się często trudna. Praktyka przekonuje nas, że często na gorąco złapana scenka wygląda na zdjęciu o wiele mniej prawdziwie aniżeli scena świadomie wyreżyserowana. Wynika to z różnicy widzenia obiektywu fotograficznego i oka ludzkiego. Obraz rzeczywistości odbieramy wszystkimi zmysłami. Dziecko widzimy, słyszymy jego śmiech, czujemy ciepło słońca, wachamy zapach kwiatów i nie zdajemy sobie sprawy, że wszystkie te wrażenia składają się na charakter naszego doznania. Obiektyw tylko widzi i to widzi niekolorowo, nieruchomo i nieplastycznie. Te braki musimy skompensować wzmoczoną siłą działania środków plastycznych. Odpowiednio ułożoną linią i plamą, odpowiednio dobranym walorem. Jeżeli chcemy mieć prawdziwie dobre zdjęcie nie możemy zadowolić się tym co przypadek nam stwarza. Przypadek daje temat, formę musimy stworzyć sami. Tematu zdjęcia nie należy brać z fantazji, bo będzie ono zawsze sztuczne. Najlepiej obserwować dziecko, które mamy fotografować i następ-



Janina Mokrzycka

najprostszym aparatem skrzynkowym. Oczywiście i w tych warunkach mamy zdjęcia łatwiejsze i trudniejsze.

Dziecko śpiące, dziecko siedzące czy stojące przy zabawie, dziecko idące, biegające lub w innym szybkim ruchu (huśtawka) oto kolejność zadań coraz trudniejszych.

Wachlarz tematyczny poszerzać będziemy w zależności od możliwości aparatu i oczywiście naszych umiejętności. Zdjęcia dziecka nie w ruchu (np. śpiące lub czytające) lub w powolnym ruchu (np. zabawy w pozycji siedzącej, w której dziecko ma ograniczoną swobodę poruszania się) możemy wykonywać najprymitywniejszymi aparatami. Do takich zdjęć wystarczająca jest migawka $1/50$ sek. przy sile światła obiektywu $1:8$.

Większe możliwości daje nam obiektyw o większej sile światła. Na przykład przy obiektywie $1:4$ możemy wykonać zdjęcie w słońcu, na filmie średniej czułości, na migawkę $1/250$ sek. lub przy $1:2,8$ na $1/500$ sek. Takie migawki są wystarczające do fotografowania dzieci w szybkim ruchu. Czas naświetlania regulujemy migawką i przysłoną. W zdjęciach dzieci, jak zawsze w portrecie, staramy się zastosować jak największą przysłonę i jak najkrótszy czas na-

biegające, nastawiamy na ostrość jakiś punkt w terenie (np. kamień znajdujący się w odległości 3 m od aparatu) i wykonujemy zdjęcie w momencie kiedy model znajdzie się w tym punkcie.

Najodpowiedniejszym materiałem do fotografowania dzieci jest film panchromatyczny, o średniej czułości $17/10$ lub $19/10$ DIN. Tylko w wyjątkowych wypadkach (bardzo szybki ruch) używamy błon o większej czułości, które do portretu są nieodpowiednie, bo zbyt mocno rozjaśniają tony ciepłe (wargi, skóra).

Filtr żółty lub żółtozielony stosujemy tak, jak i w innej tematyce, przy zdjęciach, na których występuje niebo i zieleń.

Portretu nie należy nigdy wykonywać z odległości mniejszej aniżeli 2 m. Z tej odległości będziemy na zdjęciu otrzymywać, w zależności od długości ogniskowej, całą postać lub jej część. Im mniejszy wycinek oglądanej rzeczywistości chcemy sfotografować, tym dłuższą musimy zastosować ogniskową. Jeżeli np. chcemy sfotografować samą głowę, ogniskowa musi być bardzo duża. Podejście do modelu na odległość mniejszą aniżeli 2 m, spowoduje skróty perspektywiczne zniekształcające modela. Obiektyw portretowy powinien posiadać ognisko-

nie momenty, które nam się podobają przenieść w odpowiednie warunki.

Na przykład dziewczynka siedzi w pokoju na podłodze i usypia lalkę. Ma na sobie ciemną sukienkę z jasnym kołnierzykiem, we włosach dużą kokardę, wokół niej i za nią widać najrozmaitsze przedmioty: meble, wzorzysty dywan, rozrzucone zabawki. Rezultat zdjęcia? Zdjęcie chaotyczne, nieczytelne. Tę samą czynność możemy przenieść w inne, bardziej nam odpowiadające warunki. Zdjęcie można zrobić w słońcu, na spokojnym tle, uspokajając również walor i formę ubrania. Dziewczynkę sadzamy wysoko np. na stole lub schodach tarasu, tak abyśmy mogli zrobić wygodnie zdjęcie z poziomu oczu dziecka, bez konieczności kładzenia się na podłodze.

Przy ustawianiu pamiętać musimy, że skróty perspektywiczne, które dzięki plastycznemu widzeniu nie rażą nas w rzeczywistości będą się wydawały karykaturalne na zdjęciu. Toteż musimy upozować modela w ten sposób, aby był jak najbardziej „płaski”. Wy-sunięte do przodu ręce lub nogi będą za duże w stosunku do całego ciała, a dysproporcje te będą tym bardziej rażące, im bliżej podejdziemy z aparatem do modela.

Nie obawiamy się, że zdjęcia pozowane będą nienaturalne. Będą na pewno naturalne jeżeli przez słowo „pozowanie” będziemy rozumieli „reżyserowanie”. Nie będziemy nigdy fotografować dziecka bezczynnego. Jeżeli to będzie cała postać, to dziecko może się bawić piłką, biegać, wsiadać na rower. Jeżeli fotografujemy samą głowę, to wyraz twarzy dziecka musi zastąpić akcję. Dziecko może mieć wyraz zasluchania, zainteresowania, rozbawienia. Jeżeli będzie to przysłowiowy wyraz „do fotografii” — zdjęcie będzie bez treści.

Portret dziecka jest w tej samej mierze dziełem fotografa, co i osoby, która dziecko zabawia. Bo w zdjęciu dziecka, jak w filmie, potrzebny jest zarówno operator zajęty całkowicie kamerą i problemami technicznymi, jak i reżyser współpracujący z operatorem i rozumiejący jego intencje.

Nie liczymy na dobry rezultat jeżeli przy zdjęciu będzie asystowało 5 członków rodziny, a każdy z nich będzie żądał od dziecka czegoś innego. „Uśmiechnij się”, „pokaż jak beczy krówka”, „pokaż jak się złości

Janina Mokrzycka



mamusia”. Takie żądania tylko dezorientują dziecko lub też doprowadzają do popisywania się, co oczywiście nie może dać w rezultacie zdjęcia naturalnego.

Przy zdjęciu dziecka, poza fotografującym powinna być tylko jedna osoba. Celem jej działania jest oderwanie uwagi dziecka od aparatu i wywołanie odpowiedniego ruchu i wyrazu. Dziecku nie można narzucać sposobu wykonania akcji, np. nie wolno mówić „połóż rączkę w ten sposób, a główkę pochyl tak i uśmiechnij się”.

Dziecku trzeba stworzyć nastrój, wprowadzić je w rolę i pozostawić mu swobodę

interpretacji. Na przykład osoba zabawiająca mówi „popatrz, twoja laleczka jest bardzo śpiąca, o zamykają się jej już oczka, weź ją na kolana i uśpij, ale nie huśtaj jej tak mocno, bo ją zbudzisz”. Musi to być powiedziane sugestywnie, tak aby dziecko uwierzyło w prawdziwość sytuacji, bo tylko wtedy rolę przeżyje i da nam obraz prawdziwy.

Jeżeli osoba zabawiająca zna i rozumie dzieci, to bez trudu wywoła odpowiedni wyraz. Na przykład zabawa w „a kuku” wywołuje zawsze śmiech u małego dziecka. Starsze dzieci są oczywiście trudniejsze do zabawienia. Robią miny, pozują i uważają za punkt honoru nie poddawanie się woli starszych. Ale wreszcie jakieś opowiadanie, żywy piesek czy też śmieszne ruchy kukielki poruszanej przez „reżysera” oderwą jego uwagę od aparatu i umożliwią złapanie naturalnego wyrazu.

Niesłuchanie ważnym czynnikiem w portrecie dziecięcym jest oświetlenie. Mówimy wprawdzie dzisiaj tylko o zdjęciach w plenerze, ale i w tych warunkach mamy bardzo duże możliwości operowania światłem. Zdjęcia w słońcu należy robić do 10 rano i po 3 popołudniu. Oświetlenie nie jest wtedy tak kontrastowe, żółty kolor światła zastępuje filtr, a skośnie podające promienie dają o wiele lepszy rysunek formy, aniżeli górne oświetlenie w porze południowej.

Słońce nie powinno świecić wprost w twarz modela, lecz nieco z boku. Zupełnie boczne światło, pozostawiające połowę twarzy w cieniu, nie jest korzystne. Bardzo efektowne są zdjęcia pod światło. W wypadku takiego oświetlenia należy pozostawiać w cieniu twarz oświetlić światłem odbitym np. od białego papieru, muru itp. (np. na zdjęciu jedzącego dziecka, od białego talerza). Światłem odbitym należy operować ostrożnie, aby nie stworzyć wrażenia dwu źródeł światła, co wygląda zawsze nienaturalnie.

Zdjęcia portretowe, a zwłaszcza ujęcia pod światło należy naświetlać obficie i wywoływać miękko. Jeżeli siła światła obiektywu na to pozwala, można robić zdjęcia w plenerze, lecz nie w słońcu. Jest to oświetlenie ładne, choć nie zawsze odpowiednie do portretu dziecka, bo oczywiście nie oddające tak dobrze nastroju pogody jak słońce. O zdjęciach w mieszkaniu i przy świetle sztucznym pomówimy w jesieni, a teraz mamy przed sobą parę miesięcy doskonałych warunków w plenerze.

Janina Mokrzycka



Janina Mokrzycka



W SZKOLE BALETOWEJ

Edward Hartwig

Z zagranicy

Jeżeli stosujemy lampę błyskową lub elektroniczną dla rozjaśnienia cieni przy zdjęciach w dziennym świetle, bardzo często trudno jest ocenić czas naświetlania przy tym kombinowanym oświetleniu, bo światłomierz da nam jedynie odczyt światła dziennego (to samo dotyczy zdjęć przy reflektorach i świetle elektrycznym kombinowanym z błyskiem). Możemy w przybliżeniu ustalić potrzebny czas naświetlania jeżeli zmniejszymy odczytany na światłomierzu czas naświetlania o 25%, stosując przysłone bliższą o połowę lub zwiększając odległość lampy od obiektu dwukrotnie. Otrzymamy wówczas jedynie rozjaśnienie cieni przez błysk bez zmiany ogólnej tonacji zależnej od źródła stałego światła.

Granice powiększania zależą od rodzaju filmu, sposobu wywoływania, rodzaju motywu, rodzaju papieru i techniki pracy. Ale na ogół, przyjąwszy motyw średnich kontrastów, wywoływanie drobnoziarniste typu D 23 lub D 76 i papier błyszczący, można powiedzieć, że dla filmu 17 DIN (Agfa Isopan F, filmy krajowe) granica bezziarnistego powiększenia leży w około 12-krotnym zwiększeniu linearnym przy nie-nagannej technice negatywowej i pozytywowej. Powyżej tej granicy ziarno już musi występować; jednak oglądamy taki duży obraz z większej odległości. Dla filmów o czułości 21 DIN granica ta obniża się do 6-krotnego zwiększenia.

Tak więc przy poprawnej robocie powiększenie 18×24 cm z filmu 24×36 na błyszczącym papierze po-

winno być zupełnie bezziarniste, jeżeli używamy filmu o czułości 17 DIN i wywołujemy w drobnoziarnistym wywoływaczu typu D 76, a motyw nie posiada szerokich jednostajnych płaszczyzn, przechodzących stopniowo jedna w drugą.

Pismo „Photo Amateur” zaleca, by w wypadkach, gdy po powrocie z wycieczki mamy na końcu taśmy filmu jeszcze kilka wolnych klatek nie zużywać ich bez zastanowienia, lecz zachować dla prób i doświadczeń, jak np. kontrola dokładności dalmierza (można ją przeprowadzić przez zdjęcie tablicy z afiszami przy dokładnym zmierzeniu odległości itp.), kontrola precyzji działania światłomierza (zdjęcie z bardzo dokładnym odczytem światłomierza), kontrola współczynnika zwiększenia naświetlania filmu (zdjęcie bez filtru dokładnie ustalone światłomierzem, następnie zdjęcie z filtrem przy dwu- i trzykrotnym czasie naświetlania itd.).

Takie wykorzystanie wolnych klatek da więcej pożytku niż bezmyślne ich zużycie.

„Fotopost” zwraca uwagę, że pierścienie Newtona przy powiększaniu z reguły powstają wówczas, gdy film suszony jest przy użyciu ciepłego powietrza i gdy jest zbyt „przesuszony”. Aby temu zapobiec, należy suszyć bez zbytniego przyspieszania czasu suszenia, nie wysuszać zbyt emulsji i po wysuszeniu zwinąć taśmę emulsją na zewnątrz, owinąć kawałkiem papieru i pozostawić na 24 godziny. Po tym czasie film nie tylko będzie leżał płasko, ale będzie wolny od pierścieni Newtona. Gdyby zaś mimo wszystko wystąpiły, należy film umieścić na 24 godziny w lekko wilgotnym pomieszczeniu, by stał się mniej sztywny i nabrał minimalnej ilości wilgoci z powietrza.

Stosowanie zwyczajnych filtrów do obiektów z warstwą przeciwoodblaskową pozbawia te obiektywa zalet związanych z tą warstwą, bo refleksy od obu powierzchni filtru przechodzą swobodnie przez obiektyw, powodując zbędne efekty na filmie. Dlatego przystąpiono już do wyrobu filtrów z warstwą

przeciwoodblaskową; jako pierwsza na kontynencie Europy produkuje je znana fabryka filtrów „Lifa” w Augsburgu.

Hałas dokoła specjalnych wywoływaczy lub wywoływania „dogłębnego” trwającego nieraz godzinami i rzekomo dającego zwiększenie czułości filmu nawet dziesięciokrotnie zwolna uci-cha w wyniku szczegółowych badań podjętych przez fotochemików.

Okazuje się, że owe rzekomo cudowne wyniki przypisać należy zbiegowi czynników nie mających nic wspólnego z cudownością. Otóż najpierw sprawa światłomierza. Światłomierze kalibrowane są bez wyjątku z dużym „marginesem bezpieczeństwa”. Kto miał w ręku znany światłomierz amerykański Westona, zauważył, że można nim nastawiać „optymalny” czas naświetlania i „minimalny”, dający jeszcze zaczerwienie w cieniach. Czasy te różnią się bardzo znacznie między sobą.

Jeżeli więc sejdiemy z optymalnego do minimalnego czasu naświetlania, uzyskamy już przeszło czterokrotne „zwiększenie czułości” filmu, oczywiście zwiększenie pozorne, odbywające się kosztem jakości modulacji negatywu.

Drugi czynnik to rodzaj motywu. Motywy o słabych kontrastach naturalnych znoszą znacznie dłuższe wywoływanie (i co za tym idzie zwiększenie kontrastów) niż motywy kontrastowe i jeżeli uczynimy tematem naszej próby motyw o małych kontrastach, przez przedłużenie wywoływania i zwiększenie „gamma” uzyskamy również pozornie zwiększoną czułość filmu.

Jeżeli dodamy te oba czynniki, zastosujemy odpowiednio „elastyczny” wywoływacz i zmniejszymy wymagania pod adresem negatywu (który „daje się jeszcze kopiować”), otrzymamy owe dziesięciokrotne zwiększenie czułości filmu tak hałaśliwie reklamowane. (Photo-Digest, 1954).

T. C.

Koronki

Fotografia koronki winna dawać zupełnie złudzenie nie tylko białego deseni na czarnym tle, (trzeba pamiętać, że koronki najlepiej fotografować na czarnych tłach), lecz zarazem pokazywać wszystkie sploty, powiązania itp.

Oczywiście trudno nieraz na względnie małej fotografii, nawet w takim popularnym wymiarze jak 13×18 cm przy zdjęciu dużej koronki, pokazać te wszystkie subtelności, które by można było dostrzec stosując lupę — lecz nie zwalnia nas to od obowiązku otrzymywania takich negatywów, z których powiększając do naturalnego wymiaru całość lub też tylko fragmenty zobaczymy dokładnie jak dana koronka została wykonana. Przykładem służą fot. 1 i 2. Pierwsza jest zdjęciem całej góry czepka kobiecego. Oczywiście, daje to nam tylko ogólne pojęcie o wzorze koronki — haftu. Dopiero, gdy zrobimy powiększenie, dosyć duże, większe nawet niż oryginał, możemy dokładnie zobaczyć wszelkie właściwości techniczne danego przedmiotu.

Jeżeli była mowa o konieczności używania czarnego tła, to jest to zupełnie zrozumiałe. Drobne niteczki, leżąc na białym tle dadzą zawsze jakieś cienie, które zawsze będą widoczne (fot. 1) i zagmatwają rysunek wzoru. Natomiast czarne tło da nam możliwość dostrzeżenia dokładnie wzoru (fot. 3). Musimy też pamiętać, że koronka nie jest dwuwymiarowym przedmiotem, a znajdują się na niej różne zgrubienia, które trzeba uwidocznic — i znów jak przy tkaninach musimy używać światła nie tylko rozproszonego, ale też i bocznego (fot. 4).

Nie należy drapować dużych koronek, np. firanek w ten sposób, by nakrywały się jedna na drugą, gdyż daje to fałszywe wyobrażenie o wzorze, może wytworzyć się także zupełnie inny wzór, najczęściej w postaci mory (fot. 5).

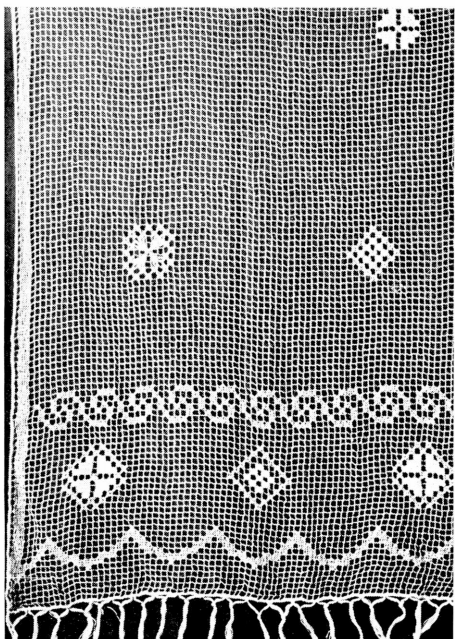
Bardzo efektownym sposobem fotografowania serwet i serwetek koronkowych, gdy trzeba je pokazać w całej okazałości, jest ułożenie ich na stole nakrytym czarnym sukniem w ten sposób by pokazać wyraźnie ich wzory. Oświetlamy z daleka rozproszonym światłem stół z ułożonymi serwetkami, wszystkie inne jasne przedmioty usuwamy lub też nakładamy na nie czarne materię. Mierzmy światło tylko odbite od koronek i eksponujemy — koronki będą na negatywie czarne, a otoczenie szare i częściowo uwidocznione, ale przy powiększeniu na papierze o gradacji normalnej i odpowiednim naświetleniu zbędne przedmioty zginą, a pozostanie tylko na czarnym tle biała koronka (fot. 6).

Istotne dla wszystkich wyżej opisanych zdjęć jest używanie światła rozproszonego, materiału niekontrastowego i oczywiście wywołania nie tylko drobnoziarnistego, lecz i o miękiej gradacji — by nie zgubić różnych półtonów. Niekiedy mamy do czynienia ze starymi koronkami, które są w niektórych miejscach zażółcone — w takich przypadkach nie zawsze wystarczy użycie materiału panchromatycznego. Musimy zastosować filtry: żółty, pomarańczowy, a nawet może czasem i czerwony.

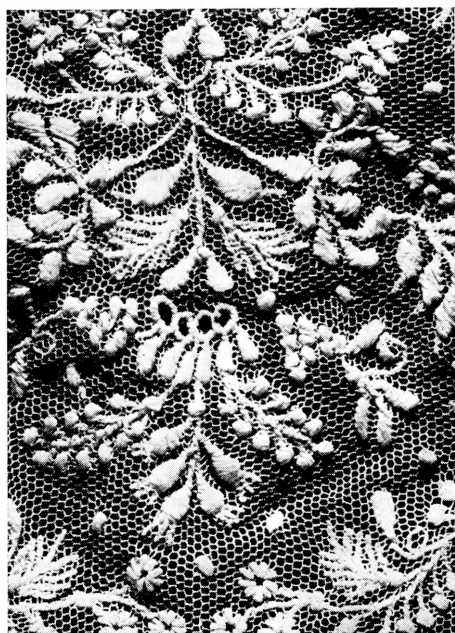
Stanisław Zieliński



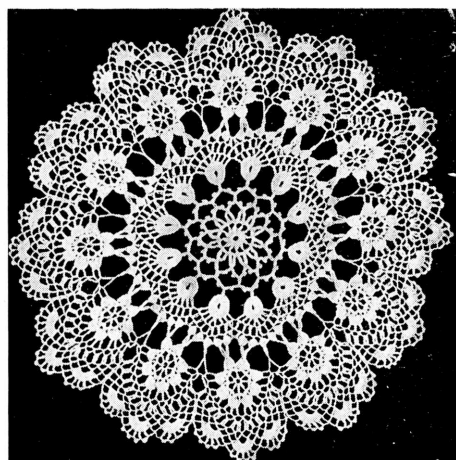
1



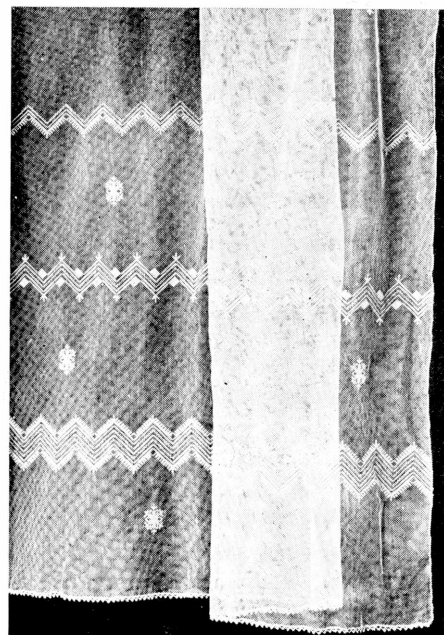
2



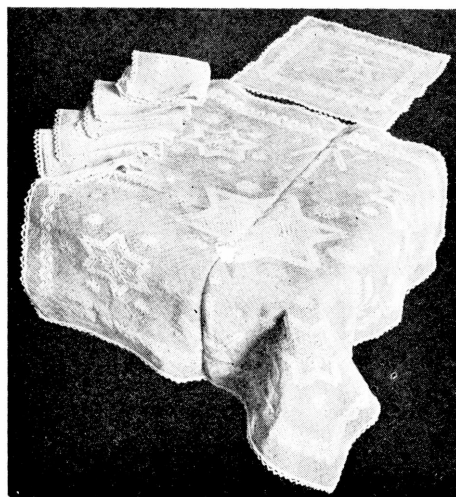
3



4



5

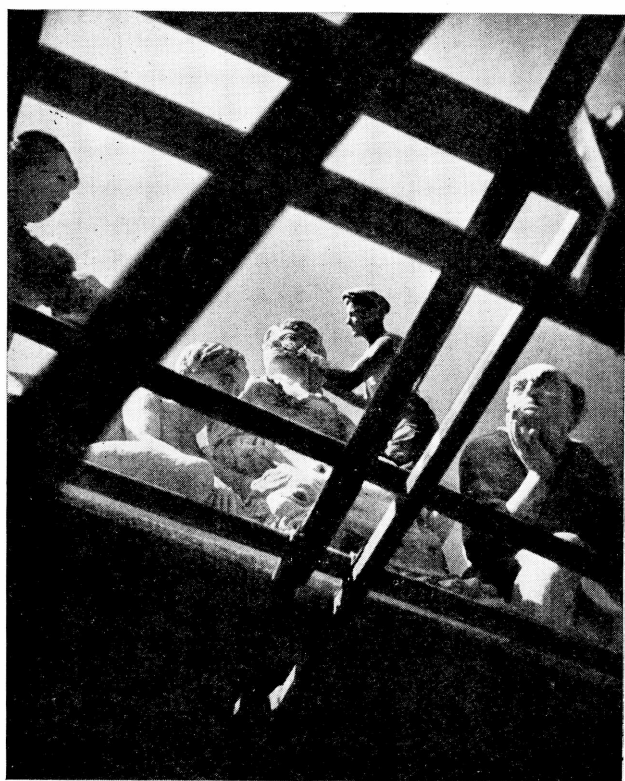


6



ZACHÓD NAD BAŁTYKIEM

Matuszkiewicz



RZEŻBY NA MDM

Adam Kaczkowski

KOMINY HUTY

Leonard Idziak



Gawędy o kompozycji

Każdy, oglądający uważnie większą ilość obrazów, czy to malarskich, czy fotograficznych, stwierdzi z łatwością, że można je podzielić na dwie grupy: takie, które swym układem sprawiają wrażenie spokoju i takie, w których wyczuwa się jak gdyby ładunek ruchu, zatrzymanego i utrwalonego na nieruchomym obrazie, niezależnie od tego czy przedstawia przedmiot ruchomy, czy nieruchomy. Pierwszą grupę układu nazywamy statyczną, drugą — dynamiczną. Układy te zależne są od wielu czynników, o których mówiliśmy poprzednio, uwarunkowane są również położeniem poszczególnych elementów obrazu względem ramki.

Jeżeli widzimy na obrazie linię lub plamę odpowiedniej długości, dłuższą od innych linii czy plam, stanowi ona element kompozycyjnie ważki, przyciąga wzrok. Wrażenie to potęguje się, gdy mamy do czynienia z dwiema lub więcej liniami równoległymi. Linie równoległe przyciągają wzrok podobnie jak linie zbieżne, które skierowują go na punkt węzłowy. Linie równoległe, tworzące pewien zwarty układ podkreślają wartość przedstawianego przez nie elementu.

Dwie równoległe mogą stworzyć temat główny obrazu, względnie pokrywać się z nim częściowo.

Najważniejszą rzeczą jest jednak położenie linii równoległych w stosunku do krawędzi obrazu. Mogą one być poziome (np. horyzont) lub pionowe (kolumny, pnie drzew) tj. równoległe do boków obrazu oraz skośne.

Układy równoległe do boków obrazu mają charakter statyczny. Obraz taki odznacza się zazwyczaj spokojem, nie wywołuje wrażenia ruchu. Układy skośne natomiast mają tendencję wyrażania ruchu.

Przypomnijmy sobie zasadę kierunku („Gawędy o kompozycji” „Fotografia” nr 12/18, grudzień 1954); wzrok nasz przy oglądaniu obrazu ma skłonność posuwania się od lewej do prawej strony. W związku z tym linia skośna, biegnąca od dołu z lewej strony do góry z prawej daje wrażenie „wstępującej”, odwrotnie linia biegnąca od lewej strony u góry — w dół na prawo — wrażenie zstępującej.

Należy tu stwierdzić, że układy na przekątnej pola obrazu usprawiedliwione są m.in. ich dynamicznym charakterem, gdyż przekątna jest linią skośną.

Oczywiście, tak układ pionowy czy poziomy, jak i skośny podkreślony jest wprowadzeniem równoległych.

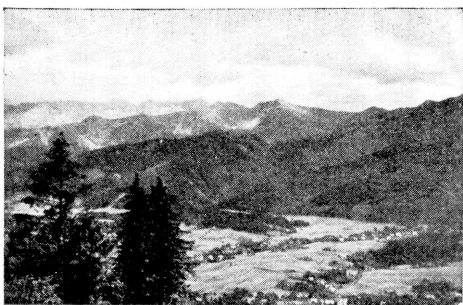
Wiązanie obrazu równoległymi porządkuje układ elementów obrazu, wprowadzając ich czytelność.

Należy jednak zaznaczyć, że układy równoległe powinny być wzbogacone elementami dodatkowymi, gdyż same przez się często tworzą obrazy konwencjonalne, a konwencjonalizm jest największym wrogiem kompozycji plastycznej.

Wnioski, nasuwające się po przeczytaniu dzisiejszej gawędy:

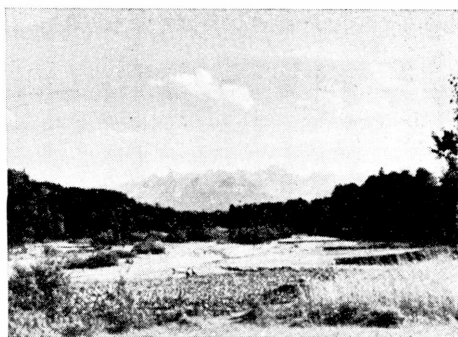
- 1) Układy linii równoległych upraszczają kompozycję.
- 2) Linie pionowe i poziome dają wrażenie statyczne, linie skośne — dynamiczne.

W. Dederko



WIDOK Z GUBAŁÓWKI

Józef Granecki

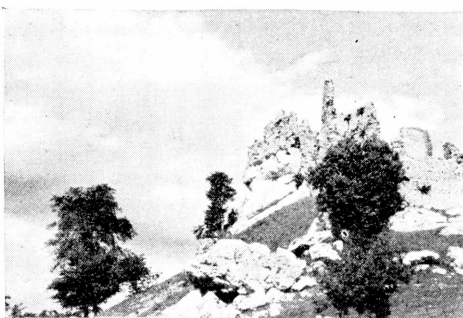


DOLINA BIAŁKI

Józef Granecki

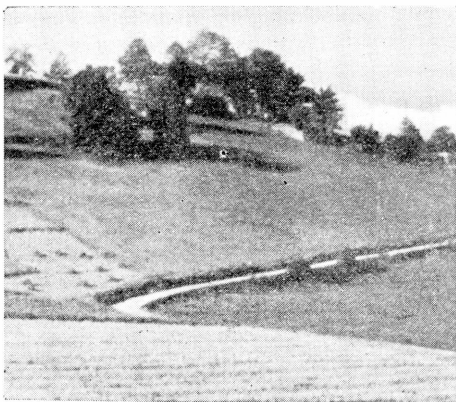


Stanisław Dziube



ORLE GNIAZDO

R. Dadlez



KRAJOBRAZ

Roman Michnowski

Góry są tematem wybitnie atrakcyjnym. Rokrocznie tysiące turystów, wczasowiczów wyjeżdża na tereny górskie. Wielu z nich ma ze sobą aparaty fotograficzne. Jednakże fotografowanie gór nie jest rzeczą łatwą. Góry są „niedostępne” dla aparatu fotograficznego i nie dają się bez trudności fotografować. Dlatego tak wiele zdjęć amatorskich, przedstawiających góry jest nieciekawych. Najczęściej góry na nich wychodzą „za małe”, nie widać ich imponującego ogromu. Przyczyna tych niepowodzeń leży w nieświadomości fotografa. Podajemy tu kilka rad praktycznych, jak postępować przy fotografowaniu gór, aby uniknąć niepowodzeń.

1. Zastosowanie motywu pierwszoplanowego stwarza wrażenie przestrzeni, a więc urozmaica linię grani, która staje się tym jednostajniejsza, im dalej od nich znajduje się aparat fotograficzny.

2. Należy wprowadzać na dalszy plan „przedmioty porównawcze”, np. sylwetkę ludzką, budynek. Przedmioty te, jako drobne, widziane przy masywach gór pozwalają ocenić ich wielkość. Nie mogą się one jednak znajdować zbyt daleko, gdyż będą wówczas niedostrzegalne na obrazie.

3. Należy unikać stosowania zbyt ciemnych filtrów, gdyż gubią one perspektywę powietrzną.

4. Niejednokrotnie zdjęcie fragmentu, np. ułamka skały daje lepsze wrażenie wielkości niż obraz całej góry.

5. Pamiętajmy, że urok gór zwiększa się, gdy widzimy na zdjęciu las czy wodę, a więc strumienie i wodospady.

6. Zdjęcia panoramiczne, obejmujące całe zespoły szczytów rzadko wychodzą dobrze na fotogramie.

Przystąpmy zatem do oceny nadesłanych zdjęć.

„Widok z Gubałówki na Tatry” kol. **Józefa Graneckiego** z Krakowa przedstawia typowy górski krajobraz panoramowy. Granica szczytów na tle nieba jest prawie jednostajna. Gdyby na pierwszym planie nie było drzew, obraz byłby monotony i płaski. Wprowadzenie elementu pierwszoplanowego pogłębia perspektywę, a zatem daje w pewnym stopniu wrażenie wysokich gór. Za mało zróżnicowana tonalność perspektywy nie wydziela poszczególnych planów zboczy górskich.

Natomiast „Białka Tatrzańska — Dolina Białki” tego samego autora jest zdjęciem, na którym uniknięto niedociągnięć widocznych na poprzednim. Rolę pierwszego planu gra tu Białka (u dołu) i pierścień zadrzewienia. Tatry, widoczne w głębi są właściwym tematem głównym zdjęcia. Różnica tonalna pomiędzy planem pierwszym i odległym jest wystarczająca. Jest to kompozycja oparta na elementach łukowych.

Kol. **Stanisław Dziube** z Żyrardowa nadesłał udane zdjęcie tatrzańskie. Główną jego zaletą jest dobrze oddana perspektywa powietrzna dzięki zróżnicowaniu wartości tonalnych zboczy górskich i pierwszego planu, za który uważamy drzewa i poletka. Obraz jest skomponowany na liniach prawie prostych, poziomych. Przydałoby się wprowadzenie jakiegoś elementu pionowego, np. sylwetki świerka na bliskim pierwszym planie celem urozmaicenia układu.

„Orle gniazdo” kol. **R. Dadleza** z Warszawy reprezentuje inny typ zdjęcia, charakterystycznego dla naszego krajobrazu górskiego niektórych okolic, przedstawiającego ruiny zamku. Kompozycja zdjęcia jest poprawna. Obraz jest zbudowany na przekątnej. Tematem głównym są ruiny, odpowiednikiem — drzewo z lewej strony. Punkt węzłowy, stworzony przez linie obłoków leży w prawym dolnym rogu obrazu, a więc trochę za nisko. Ponieważ jednak linie te są słabo zaznaczone, nie psuje to układu kompozycyjnego.

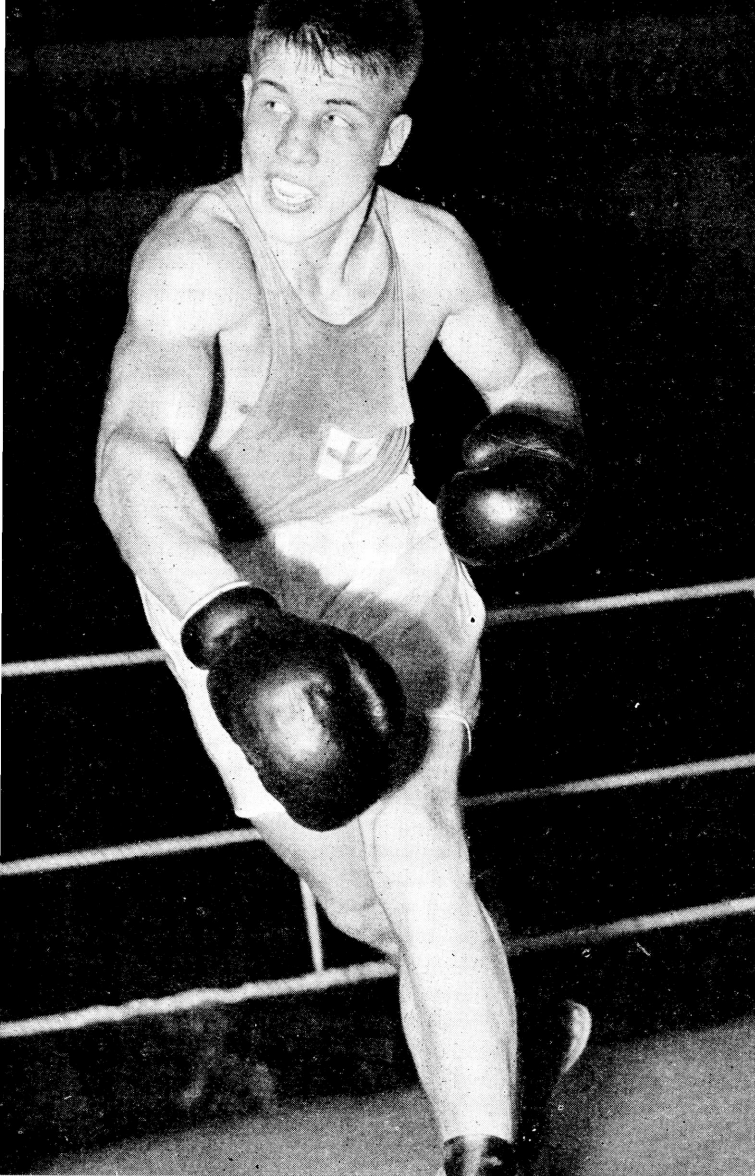
„Krajobraz” kol. **R. Michnowskiego** z Warszawy nie jest już właściwym krajobrazem górskim, przedstawia bowiem teren falisty (pagórkowaty). Kompozycja obrazu jest interesująca z uwagi na osiągnięcia jego statyczności przy pomocy dwóch elementów dynamicznych, znoszących się wzajemnie. Punkt węzłowy obrazu stworzony przez linie zbieżne prowadzi nasz wzrok od prawej do lewej. Natomiast droga w myśl zasady kierunku „prostego”, czyli od lewej do prawej — w przeciwnym kierunku. Stąd brak dynamiki i nastrój pogodnego dnia letniego. Jasna plama rżyska u dołu koresponduje z niebem, tonalizując układ na lekko skośnym pasie łąki.

W.

SPROSTOWANIE

W numerze 3 (marcowym) „Fotografii” w Dziale „Ocena Nadesłanych Zdjęć” w tekście oraz pod zdjęciem pt. „Najlepsza zabawa” mylnie podano nazwisko autora. Autorem zdjęcia jest **Z. Boczkowski**.

Ocena nadesłanych zdjęć



BOKSER

Władysław Prażuch

Jak wykonać miech

Niektórzy fotoamatorzy, pragnąc zbudować aparat fotograficzny, powiększalnik lub aparat do reprodukcji napotykają na trudności przy wykonaniu miecha. Poniżej podajemy sposób jego wykonania.

Do wykonania miecha potrzebne jest cienkie, lecz gęste płótno, najlepiej czarne lub brązowe i cienki czarny papier w dobrym gatunku (bezdrewny). Płótno podklejamy papierem przy pomocy krochmalu lub kleju z mąki pszennej (inny klej nie nadaje się). Klej nakładamy przy pomocy grubego pędzla na papier (nie na płótno) tak długo, aż papier zupełnie zwiótnieje. Następnie rozciągamy papier na płótnie, pocieramy przez podkładkę papierową, nakrywamy tekturą i przyciskamy deską do wyschnięcia.

Wycinamy z kartonu szablon w kształcie trapezu lub prostokąta, zależnie od tego jaki kształt ma mieć miech — harmonijki stożkowej czy prostej. Miech o przekroju prostokątnym wymaga dwóch szablonów, jednego dla ścianek bocznych, drugiego dla ścianki górnej i dolnej. Przy pomocy szablonów rysujemy na przygotowanym płótnie siatkę miecha. Siatkę rysujemy na lewej stronie, tj. pokrytej papierem.

Załączony rysunek przedstawia szablon i siatkę miecha stożkowego o przekroju kwadratowym. Wymiary szablonu, a więc i siatki trzeba dostosować do przyrządu, któremu miech ma służyć. Przy ustalaniu wymiarów należy pamiętać, że długość ścianek siatki powinna być o połowę dłuższa od wymaganego wyciągu miecha. Trzeba też wiedzieć, że po uformowaniu miecha jego światło maleje o szerokość karbu.

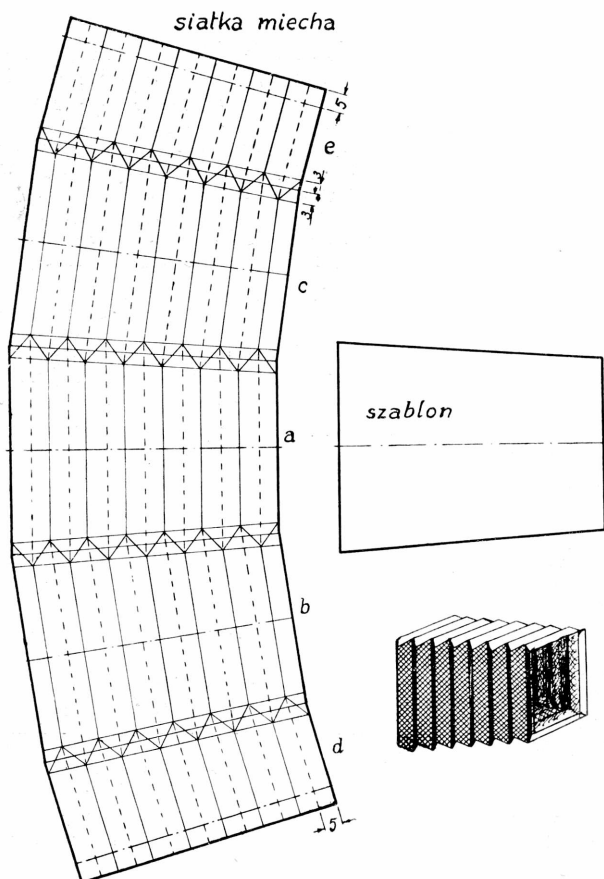
Jak widać z rysunku, siatka składa się z trzech całych ścianek i z dwóch połówek. Połówki posiadają zakładki o szerokości 5 mm potrzebne do sklejenia końców. Rysowanie konturów siatki najlepiej rozpocząć od części środkowej **a**, potem narysować ścianki **b** i **c**, a na końcu połówki.

Kontury pokrywamy siatką karbów. Zaczynamy od ścianki środkowej **a**, którą pokrywamy szeregiem linii równoległych, rozmieszczonych w odstępach 10 mm, počawszy od końca. To samo robimy na połówkach **d** i **e**. W końcu rysujemy takie same linie na ściankach **b** i **c**, z tą jednak różnicą, że pierwszą linię na tych ściankach rysujemy w odległości 5 mm od brzegu, a następne już normalnie co 10 mm. To przesunięcie linii o połowę odstępów między nimi warunkuje uzyskanie harmonijki. Na pograniczu ścianek rysujemy po dwie dodatkowe linie pomocnicze w odstępach 3 mm od linii stykowej ścianek, a punkty przecięcia tych linii z liniami karbów łączymy linią zygzakowatą.

Zewnętrzne kontury siatki wycinamy nożem, a następnie — przy pomocy kostki introligatorskiej i linii — wytłaczamy wszystkie narysowane linie i zygzaki karbów. Wygnatać najlepiej na podkładce tekturowej. Wytłoczenie karbów ułatwi nam później ich załamanie. Odwracamy następnie siatkę na drugą stronę, tzn. płótnem do góry i znowu od tej strony wytłaczamy linie równoległe pomiędzy poprzednio wytłoczonymi (na rysunku oznaczone liniami przerywanymi). W ten sposób przygotowaliśmy siatkę do załamania karbów.

Karby załamujemy w palcach, pomagając sobie kostką introligatorską, w następującej kolejności: najpierw załamujemy linie równoległe jednej z połówek, potem karby sąsiedniej ścianki, a w końcu wspólny ich zygzak. W drugim etapie formujemy karby następnej ścianki i wspólny zygzak, w trzecim znowu ściankę i zygzak itd. Po załamaniu wszystkich karbów i zygzaków siatka przybierze kształt miecha. Zgniatamy go zupełnie i wyklepujemy karby młotkiem celem lepszego ich załamania. Po sklejeniu końców krochmalą miech jest gotów. Dobrze jest zagięcia karbów napuścić lekko oliwą; uzyskuje się w ten sposób lepszą ich elastyczność. Ścianki karbów natomiast, o ile są zbyt wiotkie, można usztywnić przy pomocy żelatyny. Żelatynę rozpuszcza się w wodzie, zabarwia farbą w proszku, a potem pokrywa się miech od zewnątrz (po naoliwieniu załamań).

Edward Franus



Centralny Zarząd informuje

Ostatnio przeprowadzona została poważna obniżka ceny na lampy błyskowe produkcji krajowej z 455.— zł do 290.— zł za sztukę. Popularyzacja lamp błyskowych WZK zależna była od żarówek błyskowych, których z importu otrzymano w ubiegłym roku stosunkowo niewielką ilość. Znacznie lepiej przedstawiają się możliwości importowe w roku bieżącym, gdyż część dostaw nadeszła już do kraju, a spodziewane dalsze transporty powinny w znacznej części pokryć zapotrzebowanie rynku.

Przed kilku dniami nastąpiło uzgodnienie dostaw na III kwartał br. artykułów fotochemicznych przeznaczonych na rynek wewnętrzny. Sytuacja na rynku powinna przedstawiać się następująco:

Negatywy

Z uwagi na trudności w produkcji błon małoobrazkowych w kasetach na rynku w dalszym ciągu nie będzie ładunków dziennych produkcji krajowej. Znajdą się natomiast w sprzedaży poza ładunkami ciemnicowymi produkcji Warszawskich Zakładów Fotochemicznych pewne ilości ładunków ciemnicowych „Agfa” — cięte i pakowane przez Warszawskie Zakłady Fotochemiczne. Prócz tego Centralny Zarząd „Foto-Optyka” czyni usilne starania o sprowadzenie z importu możliwie jak największych ilości błon

ZMUDNA DROGA

Tadeusz Wański



w kasetach. Spodziewane są dostawy błon małoobrazkowych „Agfa” i „Kodak” oraz błon 6×9 cm ze Związku Radzieckiego i Austrii.

Pozytywy

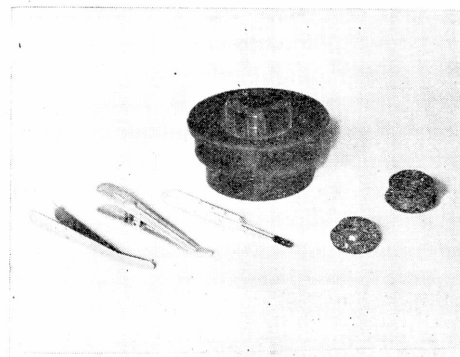
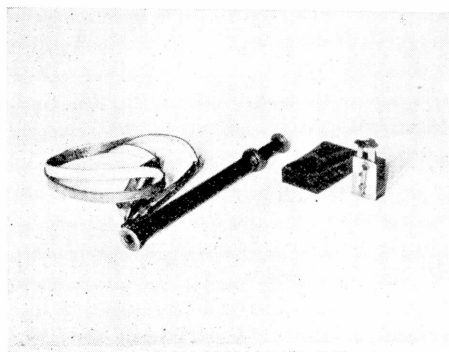
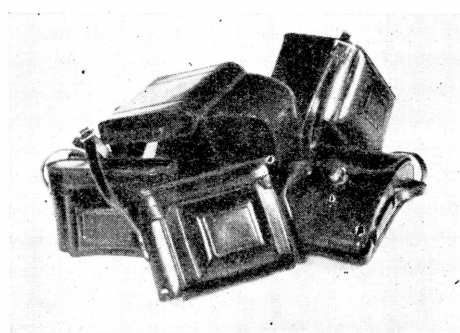
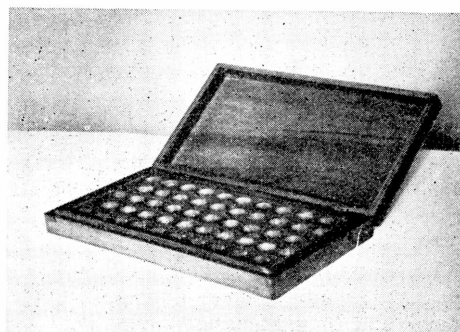
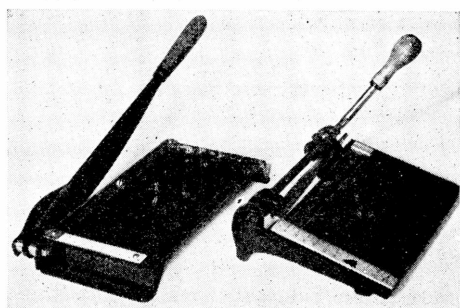
Prócz papierów fotograficznych krajowych, podobnie jak w drugim kwartale br. znajdują się na rynku w szerszym asortymencie papiery produkcji węgierskiej i austriackiej. Papiery te zmniejszą istniejący deficyt. Papiery produkcji krajowej pakowane będą w nowe estetyczne opakowania z marką fabryczną „Foton”.

Chemikalia

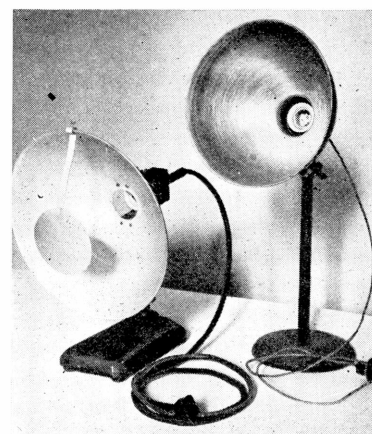
W okresie III kwartału w dalszym ciągu odczuwać będziemy poważny brak chemikaliów. Wyczerpanie rezerw doprowadziło do ostrego deficytu jaki obserwujemy już od kilku miesięcy. Nic dziwnego, że brak podstawowych składników zmusza wszystkich trudniących się zawodowo fotografią do wykupywania gotowych zestawów chemikaliów i stąd ciągły ich brak na rynku. Spodziewamy się, że zapowiadana od dłuższego czasu dostawa metolu nadejdzie wreszcie i pozwoli zmniejszyć istniejący deficyt.

Krajowa produkcja sprzętu fotograficznego

Krajowa produkcja sprzętu fotograficznego rozwija się bardzo szybko. Wystawy sklepów zapełniają się aparatami i przyborami wyrabianymi w Polsce. Ponieważ amatorzy zamieszkujący z dala od miejscowości, w których znajdują się sklepy ze sprzętem fotograficznym, nie zawsze dowiadują się o nowościach krajowej produkcji sprzętu — będziemy zamieszczać w naszym piśmie zdjęcia przyborów, znajdujących się w sprzedaży.



1. Obcinarki
2. Pudełko do przechowywania filmów małoobrazkowych
3. Futerały do aparatów importowanych
4. Statyw piersiowy i samowyzwalacz
5. Reflektory małe
6. Szczypce metalowe laboratoryjne, koreks i termometr oraz obiektywy do powiększalników.





CZYTELNICY PISZA

Niemal w każdej odpowiedzi na naszą ankietę ogłoszoną w nrze 1/19 „Fotografii” najobszerniejsze wypowiedzi dotyczą działów „Gawędy o kompozycji”, „Oceny nadesłanych zdjęć”, a często również i działu „Z techniki fotografowania”. W liście Ob. **B. Bromboszcza z Mikołowa** np. znajdujemy taką wypowiedź: „...szczególnym powodzeniem cieszą się moim zdaniem dwa cykle artykułów: Witolda Dederki „Gawędy o kompozycji” i Stanisława Zielińskiego „Z techniki fotografowania”. Pierwszy z tych cykli cieszy się poczytnością i uznaniem przede wszystkim dlatego, że zagadnienie kompozycji omawiane jest właśnie w formie gawędy, a nie suchej teorii i dlatego, że jest bogato ilustrowany zdjęciami i rysunkami. Drugi cykl artykułów — „Z techniki fotografowania” — wydawałoby się, że jest mniej potrzebny. W praktyce bowiem rzadko fotografujemy obuwie, tkaniny itp. Uwzględnam jednak, że umieszczenie tego cyklu jest w pełni uzasadnione. Przeczytałem już bardzo dużo książek i czasopism fotograficznych w różnych językach i w żadnym nie spotkałem jeszcze właśnie takich zagadnień, jak fotografowanie tkanin, przedmiotów ze szkła, ceramiki i to takie fotografowanie, by na pierwszy rzut oka można było poznać strukturę, a nawet barwę materiału, z którego dany przedmiot został sporządzony”.

Ob. **B. Laub z Tych** wysuwa postulat poważniejszego potraktowania i rozszerzenia działu dotyczącego kompozycji. Piszcie on m.in. „...kładę osobiście największy nacisk na wszelkie artykuły o kompozycji, opracowywane jeszcze ciągle raczej dorywczo, ubocznie, nie w tak poważnie szerokim zakresie, jak tego wymaga bezwzględnie poprowadzenie świata amatorskiego na drogę choć przybliżonej pracy artystycznej. Najwyższy czas skończyć z „Gawędami” a wejść na drogę poważnych, wyczerpujących „artykułów” o kompozycji. Ogólnie bowiem poziom pracy amatorskiej jest jeszcze zbyt słaby, by „Gawędy” mogły sprostać zadaniu... Prawie cały świat amatorski ograni-

cza się w mniejszej lub większej mierze do „pstrykania”. Równocześnie jednak prawie u wszystkich można zauważyć chęć wyjścia poza te ciasne granice w kierunku krajobrazu, zabytków, a nawet tak aktualnej turystyki. Kto jednak z tych wszystkich amatorów... wie, jakie są najprymitywniejsze zasady kompozycji? Kto z nich słyszał w ogóle o jakichś tam „mocnych” punktach obrazu? Czy o symetrycznym rozmieszczeniu plam, a równocześnie o zasadniczo niedopuszczalnym środkowym przecięciu obrazu linią horyzontu? Na nieszczęście cała nasza dotychczasowa literatura ogranicza się do chemikaliów i opisów aparatów fotograficznych... Cóż z tego, że technicznie zaawansowany amator dobrze obraz naświetli, jeszcze lepiej film wywoła, a już najlepiej zrobi powiększenie... jeżeli sam obraz będzie z punktu widzenia kompozycji zły lub nawet beznadziejny? Coraz częściej mówi się o „artystycznej” fotografii amatorskiej, lecz brak do tego bardzo potrzebnej literatury.

O książkę, nie broszurę aż się prosi, jak również o planowe, kolejne, wyczerpujące artykuły w miesięczniku. Bez takich podstaw nie ma mowy o podniesieniu poziomu fotografii amatorskiej, same zaś chemikalia choćby najdoskonalsze na pewno nie pomogą”.

O dziale „Ocena nadesłanych zdjęć” kilku Czytelników wypowiedziało się krytycznie: Ob. **H. Badura ze Stalinogrodu** pisze: „...W „Ocenie nadesłanych zdjęć” chciałbym widzieć więcej tekstu, szerzej o kryteriach oceny”.

Ob. **L. Pommersbach z Warszawy** ujmując zagadnienie oceny od innej strony: „...Dział „Ocena nadesłanych zdjęć” jest pożyteczny, ale nie można ciągle zajmować się zdjęciami osób, które stawiają pierwsze kroki w fotografii. Ocena tego rodzaju zdjęć od czasu do czasu jest potrzebna, ale należy pamiętać i o zaawansowanych, o tych, którzy mają aspiracje artystyczne. Dział ten zajmował często za dużo miejsca w piśmie, które można było wykorzystać dla innych zainteresowań. Zdjęcia nie zawsze były właściwie dobrane i nie wykazywały typowych błędów, popełnianych przez amatorów. Krytyka była na ogół zbyt słaba, zbyt po-
błażliwa, a często niepełna”.

Z listu Ob. **P. Tolińskiego z Warszawy**: „...Ocena nadesłanych zdjęć” (a raczej „Pochwała nadesłanych zdjęć”). Recenzent obawia się najwidoczniej urazić autorów i dlatego wychwala jednakowo wszystkich... Jeśli nawet coś skrytykuje, to tak oględnie, że skrytykowany autor może sobie nadal uważać za geniusza lub przynajmniej za zwykłego Missone’a. Taka „krytyka” przynosi więcej szkody niż pożytku, zachęca do spoczywania na laurach zamiast do podnoszenia poziomu artystycznego i technicznego”.

Należy zaznaczyć, że głosy te są raczej odosobnione. W przygniatącej większości odpowiedzi na ankietę Czytelnicy podkreślają niewątpliwą korzyść, jaką wnoszą z działów: „Gawędy” i „Ocena”.

Oto kilka typowych wypowiedzi: Ob. **H. Drobczyński z Nakła** pisze: „...szczególnie podoba mi się dział „Ocena nadesłanych zdjęć”, który umożliwia mi wyrobienie sobie poglądu na to, co w danym zdjęciu jest dobre, a co złe i pomaga w unikaniu podobnych błędów w przyszłości”.

Ob. **R. Michnowski z Warszawy** twierdzi, że „...działy znajdujące się na ostatnich stronach numeru spełniają doskonale swoje zadanie”.

Ob. **P. Trambowicz z Człuchowa** pisze: „...Ocena nadesłanych zdjęć” jest bardzo pożyteczna, gdyż uczy amatora wykonywania lepszych zdjęć”.

W liście Ob. **T. Komendery z Nowych Tych** czytamy: „...Ocena zdjęć przyczynia się niewątpliwie do podniesienia poziomu wśród najszerzszych rzesz fotografujących”.

I wreszcie list Ob. **L. Pytki z Warszawy**: „Jestem systematycznym czytelnikiem „Fotografii”. Szczególnie wartościowe dla amatorów według mego zdania są „Gawędy o kompozycji” i wnikliwe „Oceny nadesłanych zdjęć”. Te działy pomogły mi bardzo w lepszym zrozumieniu zasad kompozycji obrazów i wpłynęły na poprawę jakości wykonywanych przeze mnie zdjęć za co, przynajmniej w tej formie chcę wyrazić swoje uznanie dla celowości pracy i wysiłków kolektywu redakcyjnego „Fotografii”. Oczekujemy na ten temat wypowiedzi licznych rzesz naszych Czytelników, którzy nadsyłają setki swych zdjęć do oceny i otrzymują listowne odpowiedzi z wyczerpującym omówieniem ich prac.



KSIĄŻKI

Marian Szulca, *FOTOGRAFIA NA USŁUGACH ETNOGRAFII*, „Materiały do bibliografii fotografii polskiej”, Ossolineum, Wrocław 1955, s. 268.

Książka Mariana Szulca składa się z dwóch zupełnie odrębnych części, pierwsza z nich dotyczy fotografii etnograficznej, stanowiąc zwięzły podręcznik dla etnografów, posługujących się przy swej pracy aparatem fotograficznym, druga zaś stanowi pierwszą w Polsce, wyczerpującą bibliografię książek, broszur i czasopism fotograficznych od zarania dziejów fotografii polskiej aż do chwili obecnej.

Nie będę zatrzymywał się dłużej nad pierwszą częścią książki Szulca. Omówienie jej byłoby właściwsze na łamach pisma, poświęconego etnografii, choć oczywiście z uwagi na temat fotograficzny może mieć to miejsce również i w piśmie fotograficznym; i znajdzie tu wyraz w jednym z najbliższych zeszytów naszego pisma.

Tu chciałbym zająć się drugą częścią książki — bibliografią fotograficzną. Opracowanie takiej bibliografii w naszych warunkach było dziełem istotnie benedyktyńskiej cierpliwości, wieloletniej pracy, i poszukiwań we wszystkich bibliotekach publicznych i prywatnych w całej Polsce.

Wojna i okupacja zniszczyły wszystkie biblioteki fotograficzne i rozproszyły zbiory prywatne, tak, że nierzadko rocznik pisma fotograficznego z okresu międzywojennego należy do białych kruków, a sporo jest książek fotograficznych znanych już dziś tylko z tytułów.

W dziejach naszej fotografii w ciągu stu lat nie było żadnej próby opracowania bibliografii, bo za taką nie można uważać spisu książek fotograficznych, sporządzonego przez Jana Bułhaka, gdyż obejmował on dzieła znane autorowi i znajdujące się w jego dyspozycji; zresztą autor nie zamierzał opracować wyczerpującej bibliografii.

Tak więc książka Szulca jest pierwszą tego rodzaju; opracowana wedle zasad naukowej bibliografii obejmuje chyba wszystko, co się w dziedzinie fotografii ukazało w Polsce od czasów Daguerre'a. Dowiadujemy się z niej o dziełach, o których nikt z nas nawet nigdy nie słyszał; dowiadujemy się, że w okresie przed pierwszą wojną światową istniała u nas już bogata literatura fotograficzna i wychodziły piękne czasopisma. Głównymi ośrodkami były: Warszawa, Lwów, Wilno i Kraków, gdzie ukazywało się najwięcej pozycji.

Autor musiał przy zbieraniu informacji polegać nie raz na danych dostarczanych mu przez ludzi, którzy daną książkę widzieli, ale jej już nie mają, musiał podróżować po całej Polsce, by bądź obejrzeć jakąś książkę lub czasopismo, bądź zebrać o nich wiadomości; ten ogromny trud opłacił się jednak sownie. Gdyby nie ta praca, za kilka lub kilkanaście lat pamięć o wielu publikacjach zatarłaby się zupełnie i ślad by o nich zaginął.

Układ książki jest bardzo przejrzysty; odpowiada on przyjętym normalnie zasadom; pozycje są opracowane starannie i wyczerpująco.

Duże trudności sprawiał fakt, że wiele spornych nawet podręczników fotograficznych wydawały fabryki materiałów fotograficznych (np. fabryka Alfa w Bydgoszczy) i trudno nieraz było zdecydować się czy dany druk ma charakter reklamowy, czy też jest podręcznikiem typu ogólnego.

Autor włączył takie druki do bibliografii i moim zdaniem słusznie, bo zawierają one tekst typu podręcznikowego; gdyby postąpił inaczej, zginęłyby z bibliografii podręczniki wydawane nieraz w nakładzie dziesiątków tysięcy egzemplarzy.

Przy wielu pozycjach książkowych autor powoływał nawet recenzje o nich, co świadczy o niezmiernie dokładności pracy.

Powoływanie tych recenzji ułatwi niepomniernie orientację co do charakteru tych pozycji.

Bardzo dobrze opracowana jest charakterystyka piśmiennictwa polskiego związanego z bibliografią, przypisy i dokumentacja są bardzo staranne, dając pogląd na wypowiedzi autorów fachowych na sprawę piśmiennictwa polskiego w tej dziedzinie.

Bibliografia czasopism jest również staranna jak bibliografia książek; podaje ona nazwiska redaktorów kolejnych wszystkich czasopism, ilości wydanych w danym roku zeszytów pisma i ich objętość. Dopiero gdy się ma w ręku tę bibliografię, można zdać sobie sprawę z tego, jak wiele u nas wychodziło czasopism i jak krótki był ich żywot.

Bibliografia Szulca będzie nieocenionym przewodnikiem po polskiej literaturze fotograficznej; zgromadzenie tych setek pozycji książkowych z ich dokładnym opisem pozwoli na uratowanie od zapomnienia całego dorobku naszej literatury fachowej i umożliwi przyszłemu historykowi fotografii polskiej odtworzyć dzieje rozwoju naszej sztuki w okresie stu przeszło lat.

Autor włożył w swą książkę więcej pracy, wysiłku twórczego i uporu w pokonywaniu trudności niż niejeden autor sporego podręcznika; wszak nieraz dla zdobycia notatki o kilku wierszach trzeba było jechać do innego miasta i całymi dniami szperać w bibliotekach. Pracą tą Marian Szulca dobrze zasłużył się na polu naszej fotografii.

Tadeusz Cyprian

Jenő Dulovits, *MEINE TECHNIK — MEINE BILDER*, VEB Wilhelm Knapp Verlag, Halle (Saale) 1954, s. 195.

Autor książki znany jest od kilkunastu lat w świecie fotograficznym, jako jeden z najwybitniejszych fotografików węgierskich i współtwórca znanej nasadki zmniejszającej „Duto” (nazwa „Duto” pochodzi od nazwisk konstruktorów — Dulovits i Toth).

Po wojnie Dulovits dał się poznać jako autor jednej z najpopularniejszych książek o fotografii — „Meine Technik — meine Bilder”. Książka ta zawdzięcza swoją popularność przede wszystkim temu, że autor udostępnił w niej własne doświadczenia, omówił stosowane przez siebie metody i styl pracy. W światowej literaturze fotograficznej mało jest książek o podobnym charakterze. W okresie

zw. „renesansu fotografii” — przed I wojną światową oraz w okresie międzywojennym ukazało się szereg pozycji książkowych, w których wybitni fotograficy dzielili się z czytelnikami swymi doświadczeniami. Z nielicznymi wyjątkami były to jednak książki omawiające jedynie wycinek pracy fotografa — np. obróbkę pozytywu lub poszczególne techniki chromianowe. Istniały również monografie, w których autor opierając się na własnych doświadczeniach, omawiał pewne dziedziny fotografii — np. portret, reportaż lub fotografię mikro skopową.

Dulovits poszedł dalej. W książce jego znajdziemy opis wszystkich czynności potrzebnych do otrzymania fotogramu — od techniki zdjęciowej w różnych warunkach i okolicznościach poprzez proces negatywowy i pozytywowy — do ostatecznych prac nad „wykończeniem obrazu”.

Książka Dulovitsa jest bogato ilustrowana. Zwraca uwagę szeroki zakres tematyczny — nie ma właściwie dziedziny fotografii, w której nie pokazałby on ciekawej i oryginalnej pracy.

Dużą pomocą dla fotoamatorów mogą być dokładne dane techniczne podane przy każdym zdjęciu, dotyczące rodzaju kamery, obiektywu, materiału negatywowego oraz czasu naświetlania, przysłony i szybkości migawki.

„Meine Technik — meine Bilder” jest książką starannie wydaną — skorzystać z niej mogą zarówno fotoamatorzy, jak i fotograficy.

Stanisław Sommer



KRONIKA

ZPAF. Dnia 20 maja otwarta została w salonach warszawskiej „Zachęty” zorganizowana przez ZPAF V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki. Otwarcia wystawy dokonał wiceminister Kultury i Sztuki L. Motyka.

W dniach 21 i 22 maja odbył się Walny Zjazd członków ZPAF (zjazdy takie odbywają się co

3 lata). Na Zjeździe wybrane zostały nowe władze związkowe. Do Zarządu weszli: L. Sempoliński — prezes, J. Mokrzycka i M. Wrocławski — wiceprezesi, T. Bukowski, W. Dederko, A. Roszkowski, J. Siudecki — członkowie.

Na delegatów okręgowych wybrano: Bydgoszcz — J. Dulewicz — delegat i H. Zawadzki — z-ca, Gdańsk — E. Zdanowski — delegat, K. Lelewicz — z-ca, Łódź — I. Płażewski — delegat, E. Haneman — z-ca, Kraków — J. Rosner — delegat, D. Zawadzki — z-ca, Poznań — Z. Maksymowicz — delegat, S. Poradowski — z-ca, Stalinogród — F. Stobik — delegat, M. Cybiński — z-ca, Warszawa — P. Mystkowski — delegat, R. Burzyński — z-ca, Wrocław — H. Derczyński — delegat, S. Arczyński — z-ca.

Do Komisji Artystycznej weszli jako członkowie: H. Hermanowicz, S. Kolowca, J. Sunderland, H. Idziakow, W. Dederko (przewodniczący), jako zastępcy: — H. Lisowski, E. Hartwig, K. Lelewicz.

Wystawa prac członków ZPAF, była eksponowana w Rzymie (listopad 1954 r.) i w Mediolanie (marzec — kwiecień 1955). Wystawę organizowało Towarzystwo Włochy-Polska. Ambasada PRL czyni starania o ponowne eksponowanie tej wystawy w Rzymie za pośrednictwem zainteresowanych Związków Twórczych.

PTF. Dnia 17.V.1955 r. wybrano nowy zarząd Oddziału PTF w Człuchowie w składzie: prezes — P. Trambowicz, wiceprezes — F. Pawłowski, członkowie — W. Hubert, Z. Jackowiak, A. Hermanow, J. Klimkowska, W. Włodarczyk. Oddział zorganizował niewielką wystawę prac swych członków z okazji Święta 1 Maja.

Oddział PTF w Bydgoszczy zorganizował w kwietniu br. wewnętrzny konkurs pod hasłem „Dziecko”. Oddział zaprojektował również wystawę fotografii, która ma być czynna w okresie 3—23.X.1955 r.

Oddziały PTF w Białymstoku i w Krakowie zorganizowały w miesiącu kwietniu i maju kursy dla początkujących.

Oddział PTF w Gliwicach zorganizował w maju br. wystawę fotografii w związku z X-leciem PRL.

W Gdańsku Oddział PTF zorganizował w kwietniu wystawę w ramach 500-lecia Gdańska.

W Poznaniu odbyła się indywidualna wystawa prac A. Smietanińskiego zorganizowana przez Oddział PTF.

Oddział PTF we Wrocławiu przejął instruktaż w Kole Fotograficznym przy Domu Dziecka TPD we Wrocławiu.

INNE ORGANIZACJE

PTTK — Na konkurs fotograficzny pod hasłem „Nasz odpoczynek po nauce i pracy” zorganizowany przez Międzyuczelniany Oddział PTK w Poznaniu, nadeszło 152 prace. W grupie dla zaawansowanych nagrodę zł. 1.000. — otrzymał J. Pocioń (WSI). W grupie dla niezaawansowanych nagrody otrzymali: S. Kabała (WSI), A. Wierzbicki (prac. nauk. WSR). W grupie nagród specjalnych nagrodzono: T. Tyczyńskiego (WSR), mgr B. Drożdża (prac. nauk. WSR). Wyróżniono prace S. Aleksandrowicza. Nagrody pocieszenia otrzymali: mgr Rajkowski, A. Baczynski, H. Blimel, J. Kronel, T. Wojcik.

Komitet dla Spraw Turystyki przy współpracy ZPAF dla uczczenia V Światowego Festiwalu Młodzi i Studentów o Pokój i Przyjaźń organizuje VIII Ogólnopolski Konkurs Fotografii Turystycznej. Prace należy nadsyłać do dnia 15.XI.55. r. pod adresem: Związek Polskich Artystów Fotografików, Warszawa, Śniadeckich 10, z zaznaczeniem: „VIII Konkurs Turystyczny”.

W Stalinogrodzie w maju br. otwarta była wystawa Sekcji Krajoznawczo-Turystycznej Domu Kultury Nauczycieli w Stalinogrodzie.

Na Wydziale Dziennikarskim UW wprowadzono przedmiot „Fotografia prasowa”. Wykładowcą został mgr R. Burzyński.

Redakcja tygodnika „Stolica” ogłosiła konkurs fotograficzny pod hasłem „Warszawa 1955 roku w fotografii”. Termin nadsyłania prac — 30.IX.1955 r. pod adresem: Redakcja Tygodnika „Stolica”, Warszawa, ul. Chocimska 31.

Box

NAGRODY NA V OWF

Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało następujące nagrody na V Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki: I nagroda — Maksymilian Wrocławski — za całość prac, dwie II nagrody — Irena Elgas-Markiewicz za pracę „Nigdy wojny” i Jan Kosidowski za pracę „Murzynek”, cztery III nagrody — Janina Mokrzycka za prace portreto-

we, Leonard Sempoliński za prace krajoznawcze, Jan Styczński za całość prac i Józef Rosner za „Drzewa w śniegu” i „Domek w słońcu”.

Wyróżnione zostały prace Stefana Arczyńskiego, Adama Idziaka, Władysława Strojnego i Franciszka Wencelisa.

Ministerstwo zakupiło poza tym 35 prac.

FOTOGRAFIA



„MAZOWSZE” W TANCU

Jan Kosidowski

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. 3272/c. Podpisano do druku 4.7.55 r. E-6-71180