

FOTOGRAFIA

NR 10 (28) PAŹDZIERNIK 1955

POLITECHNIKA WROCLAWSKA

Katedra Fototechniki

ul. Łukasiewicza 2 590



Międzynarodowy Konkurs Fotografii Artystycznej V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów

Marian Szulc

W dniach 25 i 26 lipca oraz 1 sierpnia 1955 r. odbyły się w Warszawie kolejne posiedzenia Jury Międzynarodowego Konkursu Fotografii Artystycznej V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Do Jury weszli: delegat Czechosłowacji, pra-

cownik „Rude Pravo” w Pradze Josef Prošek, delegat Niemieckiej Republiki Demokratycznej, profesor Wyższej Szkoły Graficznej i Fotograficznej w Lipsku, Johannes Widmann i delegat Polski Jan Sunderland. Jako przedstawiciele Sekcji w Komitecie Festiwalowym wystąpili: Hazime Fukuda i Zygmunt Chrzanowski, sekretarzem Jury był niżej podpisany. Przewodniczącym Jury wybrany został Johannes Widmann.

Na konkurs wpłynęło łącznie 351 fotogramów z następujących krajów: Anglia, Austria, Bułgaria, Czechosłowacja, Dania, Finlandia, Francja, Indie, Indonezja, Izrael, Japonia, Korea, Liban, Nepal, Niemiecka Republika Demokratyczna, Niemiecka Republika Federalna, Norwegia, Polska, Rumunia, Szwajcaria, Trynidad, Wenezuela, Węgry, Wietnam (łącznie 24 kraje). Z tej liczby odrzucono 31 fotogramów z 5 krajów, ponieważ nie odpowiadały warunkom Konkursu. Po zamknięciu obrad Jury wpłynęło jeszcze 61 fotogramów z Austrii, Belgii, Egiptu, Finlandii, Francji, Japonii, Jugosławii i Niemieckiej Republiki Federalnej. Były to prace fotograficzne studentów wyższych uczelni wystawione na Międzynarodowej Wystawie w Kolonii (NRF), która zorganizowana została przez Stowarzyszenie Fotografików przy Uniwersytecie w Kolonii w okresie 3.VI—3.VII 1955 r.

Po rozpatrzeniu nadesłanych fotogramów Jury przyznało tytuł Laureata Konkursu p. B. C. Dhabal (Indie) za fotogram „Wierna para”. Pierwsze nagrody otrzymali: Czón Sok Jon (Korea) za fotogram „Nadzieja”, Ferenc Palvögyi (Węgry) za fotogram „Uczniowie u lekarza”, Franciszek Myszkowski (Polska) za fotogram „Oszczepnik” i Fernando Bučina (Czechosłowacja) za fotogram „Bukiet”. Drugie nagrody otrzymali: Hilde Wensche (NRD) za fotogram „Portret robotnika”, Pak Ki Son (Korea) za fotogram „Członkowie Związku Demokratycznej Młodzieży Korei”, Kenji Sakai (Ja-

DWIE DZIEWCZYNY

Bogumil Straha



na okładce:

NADZIEJA

Czón Sok Jon

Spis treści:

Międzynarodowy Konkurs Fotografii Artystycznej V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów — Marian Szulc	2
O metodach pracy z młodzieżą — Bogdan Brycki	4
VII Ogólnopolska Wystawa Fotografii Amatorskiej — Alfred Ligocki	6
Kilka uwag o fotografii kolorowej — Stanisław Sommer	8
Fotomontaż — Zbigniew Pękosławski	10
Fotografia pomocnikiem archeologa — Włodzimierz Bernat	12
Z techniki fotografowania. Jedwab — Stanisław Zieliński	16

ponia) za fotogram „Pan A na zebraniu robotników”, Andrzej Siudowski (Polska) za fotogram „Na Radostowej”, J. Šmok (Czechosłowacja) za fotogram „Folklor” i Josef Ehm (Czechosłowacja) za fotogram „Praga”. Trzecie nagrody otrzymali: Jäger Volkmar (NRD) za fotogram „Studium rąk”, Maurice Massat (Francja) za fotogram „Ostatnie wiadomości”, Stanisław Arczyński (Polska) za fotogram „Dolina Pięciu Stawów”, Fortunata Obrąpalska (Polska) za fotogram „Portret B. S.”, K. A. Hruby (Czechosłowacja) za fotogram „Gorący dzień” i E. Lederer (Czechosłowacja) za fotogram „Terminator”. Dyplomy otrzymali: T. J. Illberg (Finlandia) za fotogram „Dziecko”, Panna Sen (Indie) za fotogram „W żelaznych kleszczach” i Fouand Salem (Izrael) za fotogram „Młody chłopiec”. Nagrodę Pokoju otrzymał B. Straha (Czechosłowacja) za fotogram „Przyjaźń”. Nagrodę „Jedności” otrzymała Krystyna Małek (Polska) za fotogram „Młodzi idą”. Nagrodę „Pracy” otrzymał Walter Saller (NRD) za fotogram „Na przodku”. Nagrodę „Przyjaźni” otrzymał B. Straha za fotogram „Dwie dziewczyny”.

W okresie od 9 do 14 sierpnia zorganizowany został w salonach Zachęty w Warszawie pokaz najlepszych prac Konkursu w ramach Międzynarodowej Wystawy Sztuki Młodych, zawierający 169 fotogramów 107 amatorów, reprezentujących 18 państw oraz wybór prac wyżej wspomnianych a nadesłanych po zamknięciu obrad Jury (dodatkowo 3 kraje). Pokaz ten cieszył się liczną frekwencją publiczności zagranicznej i polskiej. Wydany też został w języku francuskim i polskim szczegółowy katalog całej wystawy z wstępem Uno Vollmana (Szwecja), przewodniczącego Jury plastyki. * Założeniem Konkursu było pokazanie fotogramów o tematyce dowolnej, lecz stanowiącej odbicie kultury narodowej i życia danego kraju, wykonanych w dowolnej technice. Piękna ta myśl znalazła swój wyraz w wielu nadesłanych pracach. Jeśli chodzi o udział Polski, to był on ilościowo największy — wydaje się jednak, że jakościowo mógł stać na wyższym poziomie, dysponujemy bowiem lepszymi fotogramami. Uzyskaliśmy wprawdzie dobre lokaty, lecz nie wykorzystaliśmy wyjątkowej sposobności zaprezentowania pełni naszych możliwości. Błąd tkwił w założeniach organizacyjnych. Należało bowiem zawczasu centralnie wybrać odpowiedni ilościowo niewielki zestaw fotogramów, nie ograniczając się wyłącznie do prac nadesłanych przez autorów, które należało traktować jako ewentualne uzupełnienie zestawu już przygotowanego. W zaistniałej sytuacji — gdy tylko kilka państw (np. Czechosłowacja, Korea, NRD) przesała prace uprzednio preselekcjonowane i dobrane — mieliśmy szanse uzyskania pierwszych nagród. Wielu zagranicznych uczestników Konkursu nadsyłało fotogramy jedynie indywidualnie, natrafiając na trudności w samej przesyłce. Gdyby jednak więcej państw przesało fotogramy uprzednio centralnie selekcjonowane, wówczas rywalizacja byłaby większa i uzyskanie pierwszych miejsc byłoby trudniejsze. Poruszona sprawa jest wskazówką na przyszłość, tym bardziej że — jak wykazuje doświadczenie — jeste-

my w posiadaniu takich fotogramów, które pozwoliłyby sprostać w silniejszej rywalizacji. Poza tym nadesłanie zestawu fotogramów specjalnie dobranych byłoby celowe z uwagi na pokaz prac pozakonkursowych, który był przecież wyjątkową sposobnością wykazania naszego poziomu szerokim rzeszom gości zagranicznych, którzy pilnie i bacznie fotogramy oglądali i z pewnością referować będą w swoim kraju wrażenia z wystawy. W zasadzie wystawa pozakonkursowa różniła się od organizowanych międzynarodowych wystaw fotograficznych jedynie uwarunkowanym założeniem tematycznym, co dla wielu nadsyłających jest nawet dodatkową atrakcją. Poza Konkursem członkowie Jury, podejmowani jako goście honorowi Festiwalu, zwiedzili ważniejsze obiekty w kraju, a z odcinka fotografii — Stację Mikrofilmową Biblioteki Narodowej i Pracownię Fotograficzną Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie. Ich pobyt stworzył okazję do wstępnych rozmów, w których wziął również udział Prezes ZPAF, Leonard Sempoliński. Rozmo-

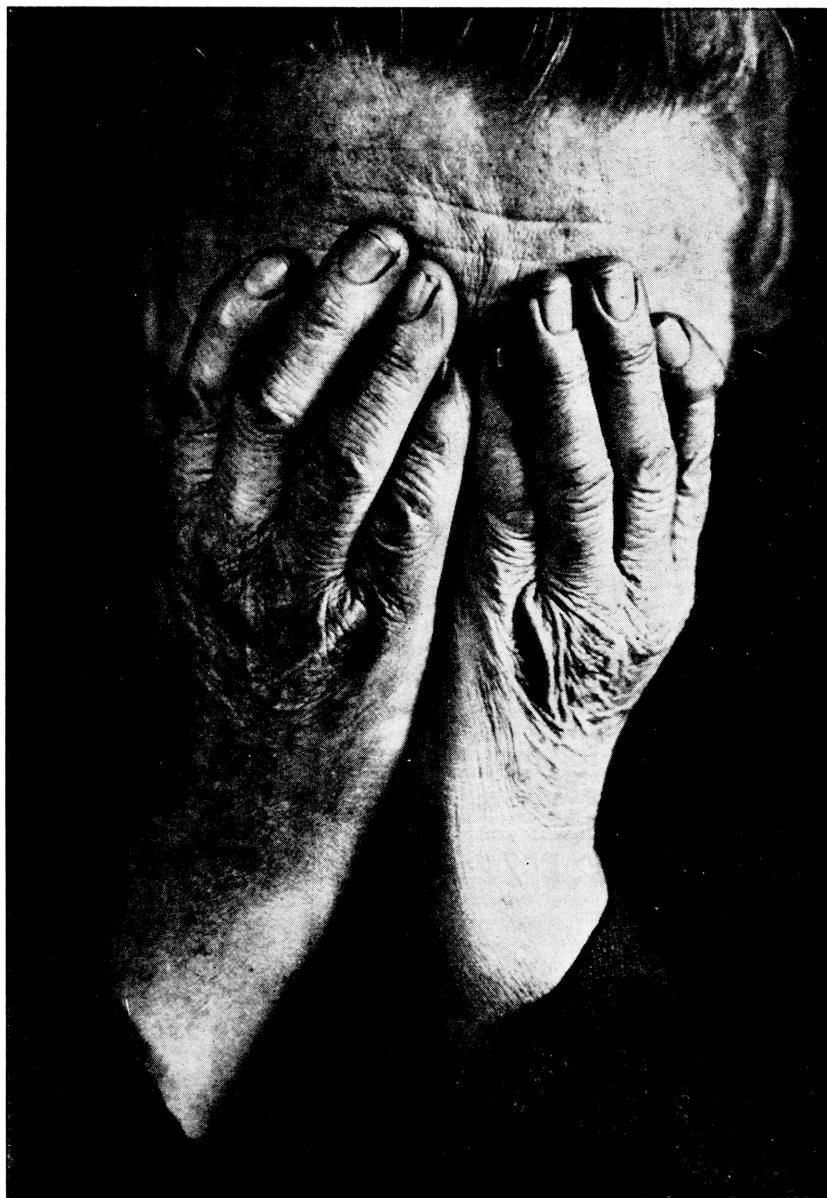
wy te doprowadziły do ustalenia na przyszłość odpowiednich form współpracy z Czechosłowacją i NRD, a ich treścią były aktualne sprawy organizacyjne i wymiana wystaw, publikacji i delegatów. Zarówno ze strony Czechosłowacji i NRD jak i naszej nastąpi wymiana kulturalna po odpowiednim uzgodnieniu z właściwymi władzami.

Piękna i sprzyjająca atmosfera Festiwalu zbliżyła zainteresowanych i można żywić nadzieję, że zbliżenie to jest zapoczątkowaniem przyszłej konkretnej współpracy. Na tle Festiwalu, Konkursu i pokazu pozakonkursowego wyraźnie rysuje się potrzeba zorganizowania u nas wystawy międzynarodowej z udziałem fotografików różnych krajów, celem umożliwienia wymiany poglądów i doświadczeń. Nie jesteśmy w stopniu dostatecznym znani za granicą, gdy tymczasem zarówno pod względem osiągnięć praktycznych jak i teoretycznych mamy niejedno do powiedzenia.

*) Relacje z wystawy nagrano na taśmy magnetofonowe dla zagranicznego serwisu radiowego.

STUDIUM RĄK

Jäger Volkmar



O metodach pracy z młodzieżą

Bogdan Brycki



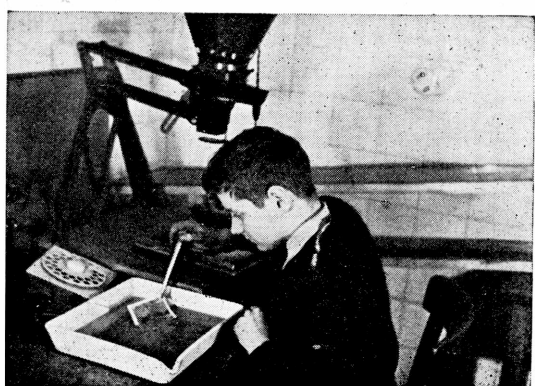
W TRUDNYCH WARUNKACH

Bogdan Brycki



PRZY MIKROSKOPIE

Bogdan Brycki



W PRACOWNI

Bogdan Brycki

Nowy rok szkolny daje podstawy do poruszenia stale aktualnego zagadnienia: fotografii wśród młodzieży. Kształcenie fotograficzne jako jeden ze środków wychowania młodzieży ma duże znaczenie, które, w miarę rozwoju możliwości technicznych, będzie stale wzrastało. Uprawianie fotografii daje nowe środki wychowania młodzieży, możliwość prowadzenia zajęć w zespole, pozwala prowadzącemu zajęcia realizować postulaty wychowania socjalistycznego pod warunkiem, że zajęcia będą odpowiednio przygotowane i należycie prze-myślane.

Obecnie na szerszą skalę kształcenie fotograficzne młodzieży prowadzą placówki wychowania pozaszkolnego. Prócz tego fotografia stanowi tematykę zajęć pozalekcyjnych szkolnych kółek zainteresowań. Jeśli chodzi o zaopatrzenie tych placówek i ich przepustowość, to stwierdzić można, że stan ten nie jest zadowalający i nie odpowiada bardzo często wymaganiom. Pracownie urządzone są zbyt często na modłę amatorskich, a zresztą warunki lokalowe nie wszędzie odpowiadają istotnym potrzebom. Placówki te na ogół w zakresie fotografii nie stwarzają pod względem technicznym dla bardziej przedsiębiorczej młodzieży klas starszych warunków lepszych, niż ta młodzież może sobie sama stworzyć sposobem amatorskim. Jeśli dodamy do tego wymagania wyników na pokaz, przerażających rzeczywiste możliwości młodzieży oraz nie zawsze odpowiednie ustalenie zajęć ze strony metodycznej, to otrzymamy obraz rzeczywistego stanu tego zagadnienia.

Pominąwszy na razie sprawę wyposażenia pracowni fotograficznych, zwraca uwagę w pierwszym rzędzie problem programów młodzieżowych kół fotograficznych oraz sprawa zainteresowania młodzieży fotografią w ogóle.

Powstające z początkiem roku szkolnego zespoły fotograficzne, które mają naprawdę szczere zainteresowania fotografią, a nawet choćby tylko pośrednio związane z fotografią, dla których fotografia jest narzędziem w pracy a nie celem bezpośrednim — stanowią łatwe i wdzięczne pole pracy dla instruktora.

Natomiast wiele trudności sprawiają zespoły, stanowiące zresztą większość, w których znaleźli się uczestnicy o zainteresowaniach fotografią powierzchownych, przypadkowych, formalnie ograniczających się do chęci posiadania zdjęć swoich kolegów czy koleżanek i to dużo i prędko; słowem młodzież bez pasji i zainteresowań.

Stan ten, dający się wytłumaczyć u młodzieży młodszej, która poznaje dopiero nowe dla niej zagadnienia, nie jest jeszcze taki groźny. Niemniej jednak praca z takimi zespołami nasyca sporo trudności natury pedagogicznej, bo wymaga rozbudzenia zainteresowania fotografią. Warunkiem powodzenia pracy w takich zespołach jest znalezienie jednostek wykazujących większe zainteresowania, umiejętne ich przeciwstawianie pozostałym uczestnikom i wytworzenie współzawodnictwa przez właściwe oddziaływanie na ambicję uczestników.

Bogate możliwości form i metod pracy przy prowadzeniu zajęć fotograficznych z młodzieżą dają szerokie pole działania dla wychowawcy. Tworzywo fotograficzne i sam proces wymagają starannej i przemyślanej pracy, wszystkie błędy wychodzą na jaw i mszczą się później w obrazie; wyniki pracy wykazują aż nazbyt wyraźnie, że od sumienności, staranności i znajomości przedmiotu — jego pogłębiania — zależą coraz lepsze wyniki.

Obok reprodukowujemy kilka zdjęć otrzymanych z MDK w Krakowie.

Rozpoczynając zajęcia fotograficzne z młodzieżą należy pamiętać, że wszystkie teoretyczne wykłady wstępne młodzież znudzą. Zajęcia trzeba zacząć od ćwiczeń praktycznych, najlepiej z aparatem kliszowym w rękę, objaśnić jego budowę i obsługę, wspomnieć przy tym o zasadach działania, biorąc pod uwagę przygotowanie młodzieży. Pierwszym pojęciem łatwym do demonstracji jest ostrość, potem przysłona i czas naświetlania, dalej należy omówić i pokazać materiał światłoczuły (najlepiej początkowo tylko ortochromatyczny) sposób zakładania i — robimy pierwsze zdjęcie. Następnie od razu proces negatywowy w oparciu o chemikalia dozowane lub uprzednio przygotowane i już na pierwszych zajęciach powinniśmy otrzymać gotowy negatyw. Zajęcia (nie tylko pierwsze) trzeba prowadzić żywo, nie dopuścić, aby kiedykolwiek zapanowała nuda. Dobrze jest tak rozłożyć czas, by po zakończonych czynnościach można było jeszcze swobodnie z młodzieżą porozmawiać o tym, co się robiło i dlaczego tak a nie inaczej oraz o fotografii w ogóle. W miarę możliwości należy stosować zasadę: najpierw ćwiczenia praktyczne, potem wyjaśnienia teoretyczne, przy czym wyjaśnień tych nie powinno nigdy braknąć.

W miarę postępu zajęć i wzrostu zainteresowania przychodzi czas na pogłębianie podstaw fotografii. Punktem wyjścia dla przypomnienia, czy też podania wiadomości o świetle, mogą być doświadczenia z aparatem otworkowym lub określanie czasu naświetlania przy sztucznym świetle w zależności od odległości źródła światła. Wiadomości o soczewkach i obiekttywach będzie można rozszerzać przy okazji budowy powiększalnika, a w ciemni znajdzie się niejedna okazja do omówienia materiałoznawstwa fotograficznego.

Zapotrzebowanie na popularną fotografię jako dokument, zapis mijającej chwili, jest wielokrotnie większe niż na fotogram jako obraz artystyczny. Na razie ten fakt ułatwia pracę bowiem z niego wypływa tematyka zespołów fotoreporterskich, które należy uważać chyba za najlepszą formę rozpoczęcia pracy z młodzieżą w dziedzinie fotografii. Tematów dostarczą wycieczki, zawody, różne zajęcia i prace młodzieży. Opracowane zdjęcia reporterskie do kronik czy gazetek ściennych dają autorom rozgłos, a praca ich zaspokaja zapotrzebowanie społeczne, co ma również znaczenie wychowawcze.

Na terenie kół reporterskich młodzież wzbogaca podstawowy zasób swoich wiadomości technicznych i przyzwyczajają się do starannej pracy laboratoryjnej. W miarę nabywania wprawy przez młodzież zajęcia trzeba urozmaicać i rozszerzać, wzbogacając je o reprodukcje, fotomontaż i makrofotografię.

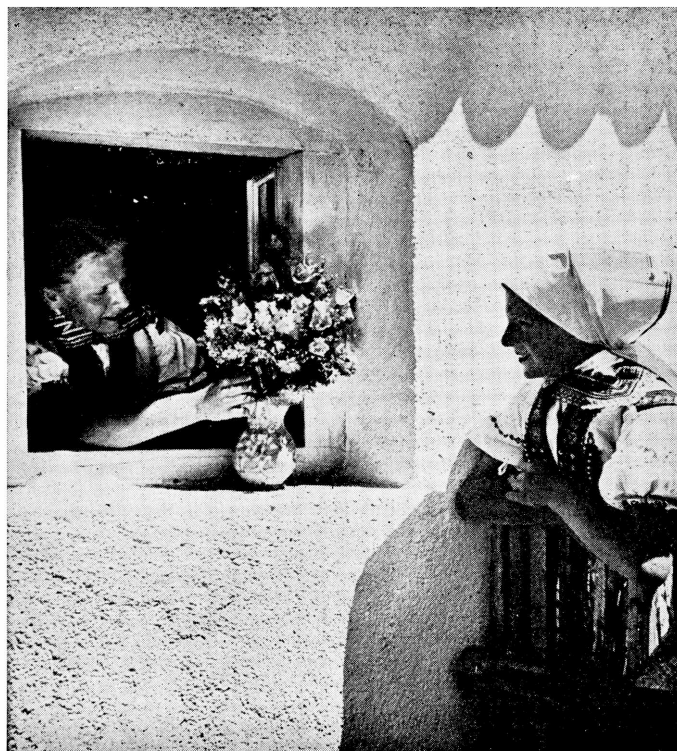
Końcowym efektem pracy na tym szczeblu powinno być wpojenie młodzieży przekonania, że to co Bułhak nazwał inwentaryzowaniem rzeczywistości, a co młodzi adepci fotografii w większości uprawiają, jeszcze nie jest fotografią w pełni.

Okres pracy nad młodzieżą w kołach reporterskich, pomyślanych jak opisano wyżej, trwać może w zależności od wieku i szybkości rozwoju młodzieży od roku do dwu lat. Jest rzeczą bardzo ważną, aby w tym okresie, to jest w czasie zajęć fotograficznych, stworzyć u młodzieży podstawy kultury fotograficznej poprzez zwiedzanie wystaw artystycznych, rozwijanie zainteresowań i kształtowanie zamiłowań. Drugim etapem pracy z młodzieżą w dziedzinie fotografii może być stworzenie zespołów fotografii krajoznawczej. Wytyczne może tu dać książka J. Bułhaka „Fotografia ojczysta”. Tu już trzeba przed młodzieżą postawić zagadnienie obrazu artystycznego, położyć nacisk na wymagania kompozycji i światłocienia. Bardzo celowa byłaby tu współpraca placówek prowadzących zajęcia fotograficzne z młodzieżą z oddziałami PTF celem wciągnięcia młodzieży w nurt życia fotograficznego.



WIERNA PARA

B. C. Dhabal



BUKIET

Fernando Bućina



NARADA NA ŻULAWACH

Tadeusz Sobol

VII Ogólnopolska Wystawa Fotografii Amatorskiej

Alfred Ligocki

Poziom tej wystawy jest na tyle wysoki, że przy jej ocenie nie potrzeba stosować taryfy ulgowej. Jeśli się ją porówna z niedawną V Ogólnopolską Wystawą ZPAF, to trudno tu zauważyć poważniejsze różnice w poziomie dzieł i w dojrzałości artystycznej twórców. Nawet klimat obu wystaw jest podobny i podobne są ich wady i zalety.

Pod pewnym względem obecna wystawa dystansuje swą świetną poprzedniczkę, a mianowicie większa tu panuje odważa poszukiwań formalnych, choć nie zawsze uwieńczonych sukcesem, oraz większa wszechstronność tematyczna i warsztatowa u poszczególnych fotografów.

Pierwsza z tych właściwości uwidacznia się szczególnie dobitnie w wyzyskiwaniu przez fotografików możliwości, jakie stwarza ruchliwość kamery wobec odtwarzanego przedmiotu. Niektóre z fotogramów wychodzą znacznie poza nieśmiałe jeszcze próby z V OWF. Typowymi przykładami są tu „Cienie” Zbigniewa Kapuściaka i „Po wodę” Wacława Nowaka. (patrz. nr 9/27 „Fotografii”).

Pierwszy z tych fotogramów doprowadza kompozycję wielopostaciową do granic abstrakcji. Przedstawia on szereg postaci zdjętych prostopadłe z góry w silnym oświetleniu bocznym, dzięki czemu postacie te rzucają długie cienie. Podstawą kompozycji jest abstrakcyjna gra plam i linii, z której wynurzają się miejscami konkretne, w silnym skrócie ujęte postacie ludzkie i to przeplatanie elementów realnych z dekoracyjną arabeską sprawia oryginalne wrażenie.

Niestety, z obrazu nie bardzo wynika, jakie treści, po za czystą grą formalną i „udziwianiem” świata, zamierzał artysta wyrazić za pomocą tych interesujących środków. Sam jednak kierunek poszukiwań jest słuszny. Przykładem, jak przez tego rodzaju koncepcję formalną wyrazić można realistyczną wizję, jest opublikowana w zeszytach 16/50 „Świata Fotografii” praca Leonarda Sempolińskiego pt. „Fragment pochodu.”

Zużytkowanie podobnych środków formalnych do wyrażania realistycznych treści znajdziemy również w drugim z wymienionych fotogramów. I tutaj mamy zdjęcie dokonane niemal prostopadłe z góry, którego przedmiotem jest bruk uliczny, zajmujący całą powierzchnię obrazu i tworzący jak gdyby abstrakcyjny deseń, w który wkomponowana została w górnej części drobna, pozornie zagubiona postać kobiety niosącej wiadra z wodą. Mamy tu przykład celnej plastycznej metafory charakteryzującej wysiłek dźwignięcia ciężaru po bruku, który zdaje się dla utrudzonego człowieka rozrastać w nieskończoność.

Pokrewne tym koncepcjom są fotogramy „Na kominie” Jerzego Lewczyńskiego i „Po szkole” Wojciecha Plewińskiego.

Drugą z poważnych zalet wystawy jest wielostronność twórczych poszukiwań u poszczególnych fotografików — cecha niestety dość rzadka u znakomitych nawet członków ZPAF, którzy aż nadto często skłonni są do zamykania się w wąskich granicach tematyki i środków formalnych wypróbowanych przez siebie i uznanych za charak-

terystyczne dla nich przez opinię. Ta wielokierunkowość ma w sobie coś świeżego, choć często staje się dla twórców źródłem dotkliwych niepowodzeń. Wystarczy tu wymienić jako przykład Henryka Nowaka, który obok doskonałych reliefów, z których wyróżnia się zwłaszcza „Błysk” (nr 9/27 „Fotografii”), przedstawiający rentgenowskie zdjęcie ręki trzymającej fleszt, daje wylizane i banalne akty.

Najbardziej wyrównany poziom zachowuje w tych poszukiwaniach Wojciech Plewiński. Różnorodność problematyki plastycznej i bogactwo rozwiązań w jego fotogramach pozwala żywić optymistyczne nadzieje dla dalszego rozwoju jego twórczości. Daje on zarówno przykład bardzo „fotograficznie” ujętego pejzażu w swej „Przystani”, jak i dobrze skomponowanej sceny rodzajowej „Przed kolacją” (nr 9/27 „Fotografii”), jak wreszcie interesującego ujęcia perspektywistycznej kompozycji wielopostaciowej w wspomnianym już pełnym ruchu fotogramie „Po szkole”. Wspomnieć tu należy również jego portrety, z których każdy ujęty jest odmiennie i zawsze oryginalnie. Pełen aksamitnych czerni „Portret” jest bardzo malarski i ma, niestety, trochę zbyt wiele pokrewieństwa z Żmurką, natomiast „Autoportret Magdaleny” jest świetnym żartem plastycznym. Niestety, prace jego nie zawsze są dostatecznie wykończone pod względem technicznym. Na przykład w obrazie „Po szkole” rażą niewytłumaczone miejsca nieostre, a w „Autoportrecie Magdaleny” wadliwe przycięcie lewej strony

fotogramu psuje dobrą w założeniu kompozycję.

Interesującą indywidualnością jest również Piotr Janik. I on próbuje swych sił na różnych terenach, choć rozpiętość jest tu mniejsza niż u Plewińskiego. Stosuje z powodzeniem zmniejszanie rysunku w pracy „Z okna mojej pracowni” nie wpadając w tanią nastrojowość, i komponuje zarazem bardzo drobiazgowy pejzaż „Na zakręcie” bez popadania w plastyczną gadatliwość. Niestety, zapatruje się również niekiedy na żalosne przykłady biedermeyerańskiego malarstwa niemieckiego, jak np. w bardzo słabej „Cygance”.

Dużą różnorodnością odznaczają się dalej prace Jerzego Lewczyńskiego. Obok interesującego, wymienionego już dzieła „Na kominie” dowcipne zdjęcie w typie reportażowym „Wyścig trwa” (nr 9/27 „Fotografii”) przedstawiające chłopca czytającego na rowerze gazetę sportową, oraz dobry, linearnie potraktowany pejzaż „Szary dzień”.

Tadeusz Szpak próbuje techniki gumy i chyba jego właśnie dzieła przypominają nam najdobitniej, że znajdujemy się na wystawie amatorów. Są one na ogół bardzo jeszcze nieporadne, niektóre nawet zdecydowanie złe („Gdańsk — orzeł przy studni Neptuna”). Jednakże niezłe „Wakacje na wsi” budzą nadzieję, że Szpak osiągnie jeszcze godne uwagi rezultaty w tej trudnej technice.

Przechodząc do oceny poszczególnych grup tematycznych stwierdzić należy z satysfakcją, że i tutaj podobnie jak na V OWF następuje odwrót od taniej nastrojowości w pejzażu ku bardziej odkrywczemu jego ujęciu. Odwrót ten jest tu mniej wyraźny, jednakże niektóre pejzaże jak, oprócz już wymienionych poprzednio, „Jezioro we mgle” Bolesława Dziudzi i „Jesień w Piecinach” Bertolda Freya (nr 9/27 „Fotografii”) pozwalają przypuszczać, że renesans krajobrazu fotograficznego obejmie również twórczość amatorską.

Chciałbym również zwrócić uwagę na dość rzadko obecnie stosowany przez fotogra-

fików środek ekspresji, jakim jest skrót plastyczny. Środek ten, który wyraża skomplikowaną czynność lub zjawisko przez odpowiednie zestawienie kilku zwią-

zanych z nimi akcesoriów, może oddać szczególnie usługi tam, gdzie fotografik współpracuje z grafikiem, jak na przykład w plakacie lub planszach wystawowych. Reprezentuje go na wystawie „Korekta” Anny Chojnackiej. Pomysł charakteryzowania czynności korektora przez zestawienie ręki trzymającej ołówek z szpalta odbitki szczotkowej nie jest wprawdzie nowy, jednakże został w fotogramie wyrażony z dużą kulturą plastyczną. Na uwagę zasługuje dobry modelunek światłocieniowy i przejrzysta kompozycja.

Z tematyki „przyrodniczej” zasługuje na uwagę świetna plastycznie „Mucha-Łasucha” Tercjana Multaniaka, przedstawiająca muchę na kostce cukru. Dla większej przejrzystości kompozycji przydałoby się tylko „zcentrowanie” tej kostki przez obcięcie dołu obrazu.

Wpominając o podobieństwie wad omawianej wystawy i V OWF miałem przede wszystkim na myśli brak dzieł o wyraźnej ideologicznej problematyce. Pewnym wyjątkiem jest tu praca Tadeusza Sobola „Narada na Żuławach”, zgrzebna i nieco monotonna plastycznie, o sztywnej hierarchicznej kompozycji, przypominającej sceny chłopskie Ludwika Le Nain. Autor scharakteryzował tu trafnie tę mieszaninę pewnej nieporadności i sztywności oraz nieco uroczystej godności tak często spotykaną na robotniczych naradach produkcyjnych.

Tematyka pracy ludzkiej reprezentowana była nielicznie i poza wymienionymi już fotogramami Jerzego Lewczyńskiego i Wacława Nowaka — bardzo słabo.

Tematykę dziecięcą poruszają w sposób nie pozbawiony wdzięku fotogramy Karola Kaspra.

W konkluzji stwierdzić można, że amatorski ruch fotograficzny w Polsce posiada obiecującą czołówkę. Niepokój natomiast budzi niezwykle skromna liczba dzieł (130) i autorów (62), nie stojąca w żadnym stosunku do masowości amatorskiego ruchu fotograficznego. Należy żałować, że tak interesująca wystawa trwała zaledwie dwa-
naście dni.



CIENIE

Zbigniew Kapusiak



AUTOPORTRET MAGDALENKI

Wojciech Plewiński

Kilka uwag o fotografii kolorowej

Stanisław Sommer

Fotografia kolorowa jest w Polsce owiana jak gdyby nimbem tajemnicy — uprawiana jest bowiem jedynie przez nielicznych; zdjęcia w barwach naturalnych są bardzo rzadko zgłaszane na wystawy i jeszcze rzadziej wystawiane. Na temat techniki fotografowania w barwach naturalnych oraz chemicznej obróbki kursują wśród interesujących się tym zagadnieniem prawdziwe legendy, mówiące o tajemniczych przepisach znanych tylko nielicznym, o niedostępnych chemikaliach i innych akcesoriach dostępnych jedynie dla wtajemniczonych.

Co złożyło się na ten stan, bynajmniej nie sprzyjający popularyzacji fotografii w barwach naturalnych wśród najszerszych rzesz interesujących się fotografią? Mam wrażenie, że spośród wielu przyczyn najistotniejsze są dwie: pierwszą z nich jest nie regularne i bardzo słabe zaopatrzenie rynku w konieczne materiały i sprzęt, drugą — przemilczanie problemów związanych z fotografią kolorową w polskiej prasie fotograficznej.

W „Fotografii”, ukazującej się od połowy 1953 roku, jest to pierwszy artykuł na ten temat. W „Świecie fotografii”, czasopiśmie wychodzącym w latach 1945—1952, temat ten był poruszany również jedynie marginesowo. Nie wiem, jakie przyczyny złożyły się na małe zainteresowanie się fotografią w barwach naturalnych w „Świecie fotografii”, ale znane mi są przyczyny tego stanu rzeczy w „Fotografii”. Cały zespół redakcyjny stał zgodnie na stanowisku, że ze względu na bardzo słabe zaopatrzenie rynku w materiały do fotografii barwnej lepiej jest nie poruszać tego zagadnienia. Po co robić apetyt. Ci nieliczni, którzy potrafili zdobyć potrzebne materiały, zdani byli jedynie na własne siły — a na skutek nie trzeba było długo czekać. O katastrofalnym stanie fotografii w barwach naturalnych mogą świadczyć dwa przykłady: Ogólnopolska Wystawa Fotografii Amatorskiej w Warszawie w roku 1954 i książeczka Andrzeja Voellnagla „A teraz barwnie”. Poziom fotografii kolorowych wystawionych na tej wystawie był więcej niż bardzo słaby. To samo można powiedzieć o fotografiach umieszczonych w bardzo zresztą interesującej książeczce Voellnagla. *Nota bene* są to pierwsze fotografie w barwach naturalnych reprodukowane w polskim piśmiennictwie fotograficznym. Fakt ten pozostawia również dużo do myślenia — mamy przecież rok 1955.

Mam wrażenie, że w chwili obecnej wśród zajmujących się fotografią kolorową kryterium artystycznej wartości fotogramu nie jest brane pod uwagę. Otrzymanie odbitki lub przeźrocza, przedstawiającego jaki taki poziom techniczny, już jest uważane za sukces. A tak nie powinno być. W fotografii w barwach naturalnych o wierności obrazu nie może decydować jedynie jego poprawność techniczna — powinien on posiadać również pełną wartość artystyczną, dopiero wtedy będzie dziełem sztuki. O tym, że możliwe jest otrzymanie fotogramów w barwach naturalnych, będących prawdziwymi dziełami sztuki, można się przekonać przeglądając zagraniczne wydawnictwa fotograficzne. Mocno ugruntowany w Polsce

pogląd, że fotografia w barwach naturalnych może służyć celom jedynie dokumentalnym a nie artystycznym, jest z gruntu błędny. Do zagadnienia tego jeszcze powrócimy.

Na razie zatrzymajmy się nad przyczynami niskiego poziomu fotografii kolorowej w Polsce. Słabe i nieregularne zaopatrzenie rynku (w tym roku jest już wybitna poprawa) oraz przemilczanie dotychczas tematów związanych z fotografią kolorową w polskim piśmiennictwie fotograficznym są przyczynami ważnymi, ale nie jedynymi. Na marginesie można dodać, że dwa wydawnictwa książkowe poświęcone fotografii kolorowej, które ukazały się po wojnie w Polsce, niewiele pomogą amatorom fotografii barwnej. Tłumaczenie polskie książki Kiriłowa i Antonowa „Metody barwnej fotografii” jest pracą w minimalnym stopniu poruszającą zagadnienia artystyczne. Omawia ona przede wszystkim problemy chemicznej obróbki. Książka Voellnagla z racji swojej niewielkiej objętości może być traktowana jedynie jako wstęp, jako wprowadzenie w zagadnienia fotografii kolorowej.

Trudności w uzyskaniu fotogramów kolorowych o pełnych walorach artystycznych leżą przede wszystkim w specjalnych właściwościach materiałów światłoczułych stosowanych w tej dziedzinie fotografii. Przezwyciężenie tych trudności możliwe jest przez udostępnienie fotoamatorom dostatecznych ilości materiałów światłoczułych i potrzebnych akcesoriów. W fotografii kolorowej, jak i wszędzie, potrzebna jest wprawa, konieczne jest doświadczenie, które można zdobyć jedynie przez częste fotografowanie i własnoręczną obróbkę. Nie można oczekiwać zdjęć artystycznych od fotografa, który w ciągu roku wykona kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt zdjęć kolorowych borykając się przy tym z trudnościami wynikającymi z braku koniecznego sprzętu pomocniczego. Usunięcie tej pierwszej trudności zależne jest od czynników odpowiedzialnych za import do Polski materiałów światłoczułych.

Dalszym sposobem podniesienia poziomu fotografii kolorowej w Polsce jest wyjaśnienie istotnych i zasadniczych różnic pomiędzy fotografowaniem na materiałach czarno-białych i wywołujących się w barwach naturalnych.

Na czym polegają te różnice? Zanim przejdę do tego zagadnienia, chciałbym zwrócić uwagę na zasadniczą i bardzo ważną zmianę, jaka w ciągu ostatnich kilku lat nastąpiła w technice fotografii w barwach naturalnych. Do niedawna fotogramy w barwach naturalnych były otrzymywane metodą odwracalną. Film naświetlony w kamery wywoływany był odwracalnie na barwny diapozytyw. Otrzymywano unikat, który można było oglądać jedynie w przeźroczu.

Sposób ten był mało atrakcyjny i kłopotliwy. Pełny efekt obrazu można było ocenić jedynie w przypadku dysponowania rzutnikiem. Ujemną stroną tej metody były również trudności w otrzymywaniu dodatkowych kopii. Nie są to jednak najważniejsze braki metody odwracalnej. Najbardziej punktem metody odwracalnej po-

zostaje przypadkowość ostatecznego efektu artystycznego. W metodzie tej możliwości ingerencji fotografa na ostateczny wygląd obrazu są minimalne. Zaczniemy od ekspozycji. Materiały odwracalne wyrabiane są w dwóch gatunkach. Jeden przeznaczony jest do fotografowania w świetle dziennym, drugi do fotografowania w świetle sztucznym. Światło dzienne i sztuczne różnią się pomiędzy sobą składem. W świetle sztucznym przeważają promienie czerwone i pomarańczowe, w świetle dziennym niebieskie. Film wywołujący się w barwach naturalnych reaguje bardzo wyraźnie na drobne odchylenia w składzie światła w porównaniu ze składem światła odpowiadającym uczuleniu emulsji. A przecież pomiędzy światłem dziennym i sztucznym istnieje światła o składzie, można powiedzieć, pośrednim. Również istnieje bardzo wyraźna różnica w składzie spektralnym światła dziennego w południe czy na przykład wieczorem. Wszelkie te drobne nawet odchylenia od właściwego składu światła powodują powstanie na filmie nienaturalnych, dominujących odcieni barwnych, niemożliwych w tej technice do usunięcia. Jedyną możliwość uniknięcia powstawania tego rodzaju błędów to użycie filtrów sprowadzających barwę światła do barwy odpowiadającej uczuleniu emulsji. Filtrów przeznaczonych do korekcji barwy światła podczas ekspozycji jest kilkanaście. Są to filtry, które np. należy używać przy stosowaniu lamp błyskowych, podczas fotografowania w świetle słonecznym na materiale przeznaczonym do światła sztucznego itp. Użycie filtrów mogłoby zmniejszyć możliwość popełniania błędów, wynikających z różnej barwy stosowanych w fotografii źródeł światła, gdyby fotograf miał możliwość zmierzenia składu spektralnego światła i gdyby była mu znana przepuszczalność filtru. Niestety, przyrządy do pomiaru barwy światła są w Polsce prawie nieznanne, tak że i regulacja barwy światła przez użycie filtrów jest praktycznie biorąc zupełnie przypadkowa. Jeśli dodamy do tego, że nieznaczące nawet odchylenia od czasu naświetlania odbiegającego od prawidłowego powodują powstanie na materiałach kolorowych dominujących i przypadkowych odcieni barwnych, to słuszne może wydać się twierdzenie, że naturalne i nie rażące odcienie barwne można uzyskać na filmie odwracalnym jedynie bardzo rzadko.

Wielka wrażliwość filmu barwnego na nieprawidłowe naświetlenie, niemożność korekcji barwnej oraz pewne organiczne wady materiału (na materiałach odwracalnych niemożliwe jest wierne oddanie intensywnego błękitu i głębokiej purpury) sprawiły, że przez dłuższy czas wątpliwość w możliwość osiągnięcia efektów artystycznych w fotografii barwnej. Inna rzecz, że prawdopodobnie również trudno byłoby otrzymać artystyczny fotogram w fotografii czarno-białej, opracowywany w sposób analogiczny jak odwracalny film barwny, a więc, po naświetleniu w kamerze, wywołowany od razu na pozytyw. Zasadnicza zmiana nastąpiła po wyprodukowaniu filmów wywoływanych na negatyw o barwach dopełniających do oryginału.

Fotograf otrzymał daleko idącą możliwość ingerencji w ostateczny ton i barwy obrazu. Ingerencja ta jest możliwa podczas kopiowania negatywu na pozytyw przez dobór odpowiednich filtrów korekcyjnych, pozwalających na daleko idące, a zarazem subtelne zmiany odcieni barwnych pozytywu. W metodzie tej możliwe jest otrzymywanie dowolnej ilości kopii pozytywowych na papierze, a zatem możliwości przeprowadzania prób i eksperymentów. W technice tej przed fotografem otwarła się możliwość kompozycji barw obrazu. Negatyw stał się jedynie punktem wyjściowym dla otrzymania właściwego obrazu, a cały ciężar opracowania przeniósł się, podobnie jak w fotografii czarno-białej, na pozytyw. Jaskrawym dowodem słuszności tezy, że w fotografii negatywowo-pozytywowej w barwach naturalnych najważniejszą rolę odgrywa opracowanie pozytywu, jest fakt całkowitej eliminacji filtrów barwnych podczas dokonywania zdjęcia. Fotograf przestał obawiać się warunków świetlnych nie odpowiadających uczuleniemu emulsji — nienaturalne, dominujące odcienie barwne może usunąć podczas kopiowania pozytywu. Jeśli dodamy do tego, że nowoczesne materiały, np. Agfa Kolor Ultra odznaczają się znacznie większą tolerancją na nieprawidłowe naświetlenie niż dotychczasowe wyroby, można dojść do wniosku, że fotografowanie na materiałach kolorowych nie jest trudniejsze niż na czarno-białych. Jednakże wniosek taki byłby całkowicie błędny. Fotografowanie na materiałach kolorowych jest bez porównania trudniejsze. Pomijam tu całkowicie aspekty natury artystycznej, zagadnienia kompozycji barwnej, konieczność stosowania zupełnie innego rodzaju oświetlenia niż w fotografii czarno-białej i tym podobne.

Zatrzymam się jedynie nad zagadnieniami natury technicznej, zresztą całkiem ogólnymi. Praca na materiałach do fotografii barwnej wymaga znacznie bogatszego i bardziej precyzyjnego wyposażenia laboratorium niż to jest stosowane podczas pracy na materiałach czarno-białych. Jednym z najważniejszych tego powodów jest fakt, że ostateczny wygląd odbitki w barwach naturalnych można ocenić dopiero po skończonej pracy, to jest dopiero po wysuszeniu. Chcąc powtórzyć odbitkę, względnie wprowadzić do nowej odbitki pewne po-

prawki należy zachowywać niezmiennie warunki pracy, identyczne jak w poprzednim cyklu. Chcąc np. złagodzić jakiś do-

minujący odcień barwny kopiujemy przez odpowiedni filtr, natomiast pozostałe warunki obróbki powinny być takie same jak podczas opracowywania próbki. Te niezmiennie warunki — to przede wszystkim konieczność utrzymywania temperatury wszystkich kąpiel, włącznie z wodą do płukania, na tym samym poziomie. Konieczne jest również zachowanie niezmiennego napięcia na sieci elektrycznej zasilającej powiększalnik czy kopiarke. Wahań napięcia występują stale i muszą być wyrównywane stabilizatorem napięć. Konieczne jest również dysponowanie świeżymi i nie zleżałymi chemikaliami, nie zawsze łatwo dostępnymi. Nie dotrzymanie niezmiennych warunków podczas obróbki pozytywów barwnych wprowadza czynnik przypadkowości, eliminujący w zasadzie możliwość wypowiedzi artystycznej.

Na początku artykułu wspomniałem, że utarło się w Polsce przekonanie, iż fotografia kolorowa może mieć znaczenie jedynie dokumentalne, a nie artystyczne. Mam wrażenie, że jest przeciwnie. Znaczenie dokumentalne fotografia kolorowa może mieć jedynie wtedy, gdy potrafi wiernie oddać kolory fotografowanego obiektu. Z przyczyn, które uprzednio podałem, jest to niemożliwe, a w każdym razie bardzo trudne, natomiast możliwości otrzymania obrazów o pełnych walorach artystycznych są zwłaszcza w fotografii negatywowo-pozytywowej bardzo duże.

Artykuł ten nie wyczerpuje oczywiście wszystkich problemów związanych z fotografią kolorową. Starałem się w tym miejscu jedynie podkreślić pewne zagadnienia, mam wrażenie, istotne dla popularyzacji fotografii kolorowej i sprowokować wszystkich zajmujących się tą dziedziną fotografii do wymiany doświadczeń i poglądów.



PRZYJAŹŃ

Bogumil Straha

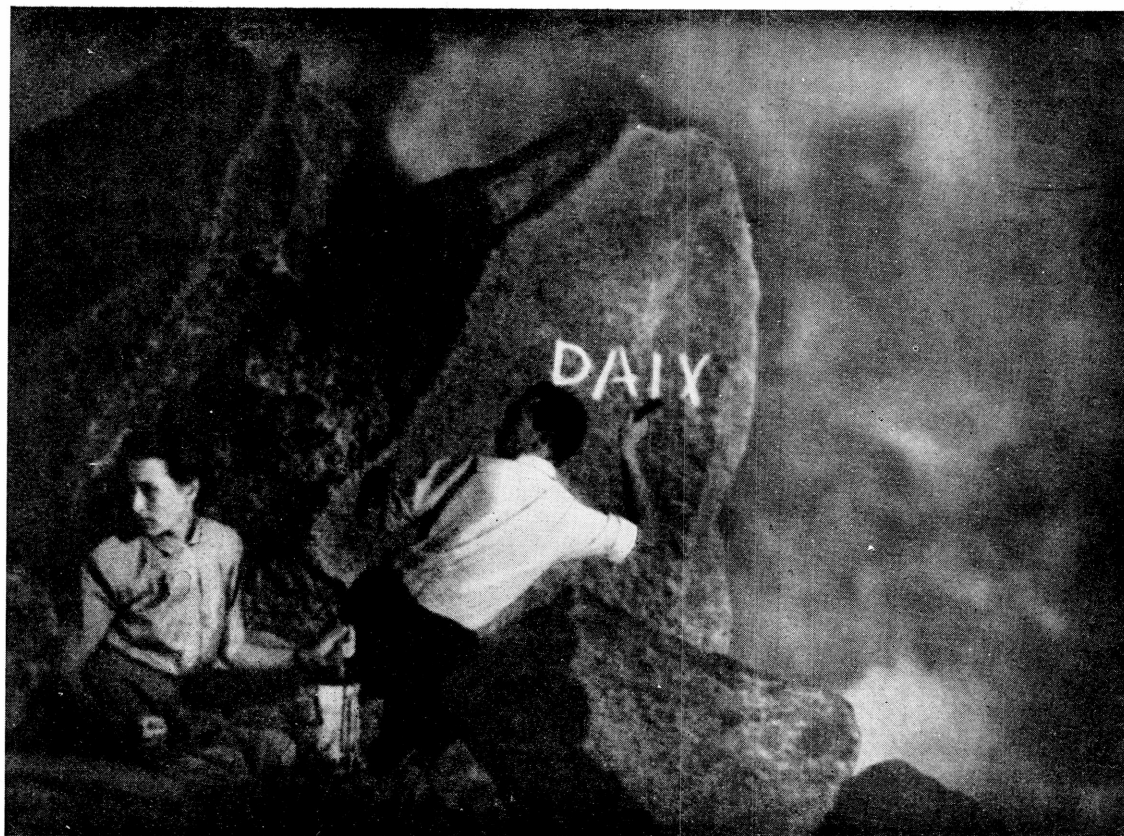
GORĄCY DZIEŃ

K. A. Hruby



W
KAMIENIOŁOMACH
FRANCJI

Adam Johann



FOTOMONTAŻ

Zbigniew Pękośławski

Fotomontażem nazywamy obraz uzyskany przez połączenie w całość tematyczną poszczególnych elementów kilku (zwykle dwóch-trzech) zdjęć fotograficznych. Uzyskane tą drogą efekty artystyczne zaskakują niekiedy ciekawym powiązaniem poszczególnych fotogramów, drogą bliższych lub dalszych nasuwających się twórcy skojarzeń, pozwalając w sposób sugestywny, nieosiągalny innymi sposobami, oddać środkami czysto fotograficznymi najsłabsze zamierzenia artysty. Hasła, myśli, problemy, idee w transkrypcji fotomontażu znajdują, poprzez atrakcyjność zestawień, bezpośrednią drogę do odbiorcy.

Niezależnie od wyżej nakreślonych celów estetycznych, fotomontaż jest szeroko stosowany w fotografii reklamowej i prasowej (sensacyjnej), zwykle uzupełniony obfitym retuszem przetwarzającym. Ten rodzaj fotomontażu użytkowego, pozbawiony zwykle aspektów twórczych, wkracza wyłącznie w dziedzinę techniki, a z uwagi na daleko posuniętą ingerencję mechaniczną (operowanie środkami obcymi fotografii — farbą, tuszem, materiałami ściernymi) właściwie nie jest fotografią, choć posługuje się podłożem światłoczułym.

Jeśli chodzi o fotomontaż artystyczny, stosunkowo niewielu fotografików polskich stosuje go jako formę wypowiedzi z powodu rzekomej „niższości” tej odmiany fotografii na skutek daleko posuniętej ingerencji technicznej ze strony fotografującego-

go. Osobiście przyczyn tej niechęci dopatruję się w czym innym: w słabym opanowaniu techniki łączenia obrazów oraz w specyfice fotomontażu, który nie znosi przypadkowości, banału, demaskując bezlitośnie wszelkie próby umownych, mechanicznych skojarzeń, sprowadzając aż nazbyt często „genialne” pomysły do zwykłego kabotyństwa. Jest więc rodzajem trudnym, wymagającym poważnego wysiłku twórczego i eksperymentu. Warunkiem nieodzownym, jeśli chodzi o wykonawstwo fotomontażu, jest obok świadomości celu, jaki przez tę formę obrazu artysta chce osiągnąć, doskonałe opanowanie techniki obróbki negatywu i pozytywu, wytrwałe ćwiczenia i poszukiwania ciągle nowych, śmiałych zestawień, jednak bez przegięć formalistycznych — zaniedbywania treści dla efektów wyłącznie wizualnych. Trzeba pamiętać zawsze, iż nie ma celu uciekać się do fotomontażu, gdy przez pojedyncze zdjęcie udało się nam wyrazić przekonująco to, co nas jako twórców pasjonowało. Próbę fotomontażu podejmujemy tylko wtedy, gdy jesteśmy przekonani, iż właściwe zestawienie w jeden obraz kilku zdjęć da efekt ideowo i artystycznie silniejszy, przemówi dosadniej, pozostawi u odbiorcy trwalsze wrażenie estetyczne. Uzyskiwanie efektów pseudo-fotomontażowych drogą dorysowywania na zdjęciu (przy pomocy ołówka, kredki lub farby) tego, co fantazja nasza chce przydać obrazowi, jest zupełnym za-

przepaszczeniem znamion fotografii. Fotografia uzupełniona w ten sposób nie jest już fotografią, nie stała się jednocześnie rysunkiem czy akwarelą; w nomenklaturze rodzajów plastycznych nie znajduje żadnego odpowiednika — zawisa w estetycznej próżni. Dlatego wprowadzony w swoim czasie jako rewelacja tzw. fotonit, polegający na „twórczym” uzupełnianiu pozytywu węglem i kredą i powtórnym odfotografowaniu tak spreparowanego obrazu dla uzyskania ostatecznego negatywu powiększonego, z którego można już odbijać mechanicznie niezliczoną ilość kopii, zakończył szybko swój niesławny żywot. Fakt ten dowodzi raz jeszcze, iż mimo ingerencji ze strony twórcy już po wykonaniu zdjęcia w sensie łączenia kilku negatywów w jeden pozytywu-fotomontaż nie przestaje być fotografią, bo nie traci nic ze specyfiki fotografii, nie stroi się w fałszywą poślotę obcych fotografii faktur graficznych czy malarskich.

Niektóre formy fotomontażu znalazły również zastosowanie w filmie, gdzie np. tak zwane „przenikanie” obrazu, nakładanie jednego obrazu na drugi dla osiągnięcia określonych celów (np. markowanie snu, przypomnienia itp.) znajduje swe uzasadnienie, dając przy dobrej technice operatorskiej ciekawe efekty wizualne. Jedną z najczęściej stosowanych metod fotomontażu jest łączenie elementów kilku negatywów w procesie powiększania obrazu na rzutniku. Negatywy, zakwalifikowane

uprzednio, jako składowe fotomontażu, wkładamy wspólnie do ramki powiększalnika (emulsjami do siebie lub warstwą emulsji do celulozoidu drugiego negatywu — zależnie od koncepcji) i wspólnie wyświetlamy po uprzednim określeniu najwłaściwszego czasu ekspozycji drogą progresywnego naświetlenia skrawka papieru.

Częściej, zamiast łącznego kopiowania dwóch negatywów, wyświetlamy w powiększalniku każdy obraz oddzielnie — obraz na obraz, uwzględniając czas naświetlenia obliczony dla każdego negatywu indywidualnie z tym, iż motyw zasadniczy powinien być tonalnie silniej wypracowany. W sposobie tym partie jasne drugiego negatywu rzutują dodatkowy obraz w miejscach ciemnych negatywu pierwotnego. Przydatne okazują się tu motywy, których pierwszy i trzeci plan mają dużo partii ciemnych. Niezależnie od tego zachodzi zwykle konieczność, w toku powiększania zarówno pierwszego jak drugiego negatywu, przesłaniania pewnych partii obrazu, w które wprowadzamy uzupełniające elementy składowe. Kontury poszczególnych obrazów nie muszą przy tym ściśle pasować — przez przenikanie, wzajemne nakładanie się składowych obrazu uzyskujemy czasem efekty szczególnie ciekawe.

Niekiedy powiększania dwóch czy trzech negatywów na wspólne podłoże dokonujemy w odmienniejszej skali, tzn. przy różnej wysokości kopuły rzutnika (odległości obiektywu). Dla ułatwienia pracy korygowania ostrości drugiego obrazu (po naświetleniu pierwszego) nakrywamy papier światłoczuły

na desce powiększalnika kawałkiem jasnego kartonu, na którym ustalamy rozmiar i ostrość obrazu rzutowanego z drugiego negatywu. Oczywiście, w czasie naświetlenia karton usuwamy.

Posługiwanie się zamiast kartonu czerwonym filtrem powiększalnika zwykle zawodzi na skutek malej z konieczności przenikliwości czerwonej szybki.

Trudność komponowania fotomontażu z kilku negatywów drogą ich wspólnego rzutowania polega przede wszystkim na celowym doborze uzupełniających się wzajem obrazów i to takich, aby ciemne partie jednego z nich, które na pozytywie wypadną jasno, znalazły dopełnienie w jasnych partiach drugiego negatywu, który nałoży swój rysunek w tych miejscach. Zaskakujące i niekiedy artystyczne efekty uzyskujemy rzutując wspólnie negatyw i pozytyw (przeźroczę) tego samego motywu, ale w różnej skali. Przykład takiego ujęcia tematu oglądaliśmy na ostatniej Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Warszawie. W eksperymentach tych trzeba jednak zachować umiar, bo łatwo o dziwactwa z pogranicza formalizmu.

Jeśli w razie konieczności powielenia fotomontażu (sporządzenia kopii) nie chcemy powtarzać skomplikowanych czynności łączenia w całość poszczególnych negatywów — możemy wykonać fotomontaż rzutując obrazy nie na papier światłoczuły, lecz w niewielkim powiększeniu na płytę niskiej czułości, uzyskując diapozytyw, z którego z kolei wykonujemy negatyw drogą

stykową. Z tego negatywu bez zbytnich kłopotów sporządzamy dowolną ilość powiększeń. Do podobnych wyników można dojść poprzez reprodukcję fotomontażu już bezbłędnie wykonanego, uzyskując negatyw roboczy, z którego dalsze kopie otrzymujemy przez rzutowanie na powiększalniku. Przy metodzie reprodukcji należy się jednak liczyć z utratą szczegółów obrazu i wzrostem kontrastów w stosunku do oryginału. Fotomontaż można również sporządzić metodą tzw. wycinanki, polegającej na łączeniu poszczególnych składowych kilku zdjęć (powiększeń na papierze) zestawionych w całość przez naklejenie na arkuszu papieru i zreprodukowanie, gdy układ nas zadowala. Ślady połączeń (konturów) poszczególnych składowych obrazu usuwamy starannie farbą lub kredką, których odcień winien być ściśle dobrany do tonu (szarości) poszczególnych zdjęć. Niekiedy udaje się — przez ścięcie żyłką konturów obrazków wchodzących w skład montażu lub przy pewnej wprawie przez przedarcie papieru w ten sposób, aby brzegi były cieńsze — zamaskować po sklejeniu miejsca spojeń tak dalece, iż odpada konieczność tuszowania ich farbą lub kredką.

Opisane metody fotomontażu nie wyczerpują wszystkich możliwości w tym zakresie. W toku pracy zdobędziemy niejedno cenne, własne doświadczenie. Pierwsze nieudane próby niech nas nie zrażają. Fotomontaż jest ciekawą dziedziną fotografii, wartą eksperymentowania.



SONATA D-dur

Steef Zoetmulder

Fotografia pomocnikiem archeologa

Włodzimierz Bernat



1.

W artykule pt. „Fotografika na usługach ludoznawstwa polskiego”, zamieszczonym w numerze 4 (kwiecień 1954 r.) „Fotografii” autor podkreśla wielkie znaczenie fotografii w pracy historyka sztuki i etnografa. Jest jeszcze w grupie humanistycznych jedna dyscyplina, dla której fotografika jest pierwszym, niezbędnym pomocnikiem. Tą dyscypliną jest archeologia.

Przed archeologami polskimi w okresie powojennym stało trudne zadanie odczytania z ukrytych często w ziemi świadectw przeszłości — prawdy o sposobach i stosunkach produkcji, o początkach państwa polskiego, o kształtowaniu się społeczeństwa klasowego.

Liczne systematyczne i planowe prace wykopaliskowe, prowadzone na terenie całej Polski, dają obfitość różnorodnego materiału zabytkowego. W czasie trwania każdego sezonu wykopaliskowego na terenie wszystkich placówek archeologicznych wykonuje się tysiące zdjęć fotograficznych. W okresie mniej więcej od października do końca kwietnia, a więc w okresie kiedy to podsumowuje się i opracowuje dorobek sezonu wiosennego i letniego, liczba zdjęć fotograficznych wcale się nie zmniejsza.

Na pewno wielu czytelników, którzy nigdy nie widzieli „z bliska” pracy archeologów, zapyta — co oni właściwie fotografują? Otóż zdjęcie fotograficzne wchodzi nieodłącznie w skład dokumentacji naukowej każdego badanego stanowiska. Jest dokumentem, utrwalającym „na gorąco” pojawiającą się nową warstwę czy warstewkę ziemi zawierającą treść zabytkową, utrwalającym odkryte w pokładach ziemi szczątki zabytkowej chaty mieszkalnej, ślady pierwotnych „kuchni”-palenisk, czy też pojawiający się na powierzchni maleńki paciorek bursztynowy. Tak więc fotografia jest dla archeologa koniecznym uzupełnieniem dokumentacji rysunkowej i opisowej.

W fotografii archeologicznej można wyróżnić trzy zasadnicze grupy tematów zdjęć:

- 1) fotografia terenowa stałych obiektów archeologicznych i krajobrazu,
- 2) fotografia terenowa, wchodząca w skład dokumentacji badanego stanowiska,
- 3) fotografia kameralna.

Postaram się, oczywiście, w wielkim skrócie, uprzęstnić czytelnikom każdy z podanych wyżej tematów.

1) W pierwszym przypadku obiektami fotografowanymi będą warowne grodziska, wały ziemne, pierwotne mogiły o kształcie kopców ziemnych (kurhany), wydmy piaszczyste oraz elementy otaczającego krajobrazu. Są to obiekty, których wierne odwzorzenie przy pomocy ołówka czy tuszu jest trudne lub wręcz niemożliwe. Doświadczenie wykazało, że każdy tego rodzaju rysunek jest albo przejawiskawiony, albo potraktowany zbyt malarsko, w każdym razie mało dokładny. Oczywiście, nie mam tu na myśli technicznych rysunków pomiarowych, które w tej grupie stanowią zupełnie osobne zagadnienie.

Archeolog fotografujący na przykład grodzisko zabiera się do pracy najczęściej o świcie. Ustawia zwykle kamerę w dość dużej odległości „polując” na cienie, ażeby na zdjęciu jak najdokładniej i jak najplastyczniej wyszły wszystkie nierów-

ności obiektu, jak linie wałów, zagłębienia fos itd. Oczywiście, w tej sytuacji fotografujący może sobie pozwolić na ładne tło, „złapanie” obłoczków itd.

2) Zupełnie inny charakter mają zdjęcia wchodzące w skład bezpośredniej dokumentacji systematycznie badanego stanowiska. Będzie tu przede wszystkim chodziło o jak najdalej posuniętą precyzję zdjęcia. W tym wypadku fotograf-spezjalista stara się tak ustawić kamerę, ażeby fotografia była niemal że w każdym szczególe czytelna i dokładna. Tego rodzaju fotografie wykonuje się zwykle z odległości od 0,50 m do kilku metrów, przeważnie z mocnego statywu, najczęściej i najlepiej przy pomocy kamery płytowej o podwójnym wyciągu, zaopatrzonej w obiektyw szerokokątny.

Obiekt fotografowany jest bardzo trudny i niewdzięczny. Będą to często fragmenty zbutwiałych i przepalonych konstrukcji drewnianych, skupiska przepalonych kamieni (paleniska), kopuły pieców glinianych itd. Nieocenione usługi mogłaby tu oddać fotografia barwna, szeroko już stosowana przez archeologów w Czechosłowacji. Z chwilą jej zastosowania odpadłaby konieczność żmudnej pracy przy sporządzaniu dokładnych skalowych rysunków barwnych uzupełniających fotografię czarno-białą.

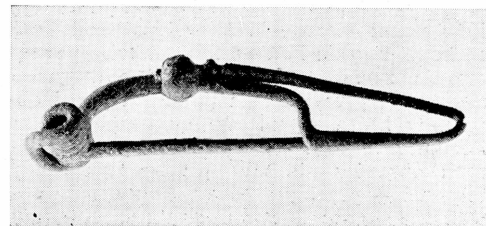
3) Wreszcie fotografia o charakterze kameralnym. Tego typu zdjęcia wykonywane są z bliska, nieraz z odległości kilku centymetrów, przy specjalnym sztucznym oświetleniu.

Tu fotograf musi być nie byle jakim fachowcem, musi wysilić cały swój kunszt, ażeby fotogram odpowiadał wymogom badacza. Tematem zdjęć w tej grupie będą niemal że wszystkie mniejsze i większe przedmioty zabytkowe, wydobyte z pokładów „warstwy kulturowej”. A więc fragmenty ceramiki zabytkowej lub naczyńa gliniane wydobyte w całości, a pokryte często drobną siatką nacięć, nakłuc i wgłębień, tworzących ornament. Oczywiście, fotografia takiego przedmiotu nie tylko musi wiernie oddawać kształt przedmiotu, lecz także wszystkie subtelności ornamentu, fakturę przedmiotu, chropowatość lub gładkość materiału (gliny w tym wypadku) itd. Innym razem przedmiotem fotografowanym będzie fibula (zapinka) brązowa lub żelazna dobrze już przez kilku lub kilkunastu wiekowe spoczywanie w ziemi „nadgryzioną”. Tu fotografia musi pokazać wszystkie tajniki konstrukcyjne zapinki, a także misternie ryte lub nakładane maleńkie ozdoby, którymi często fibula jest pokryta.

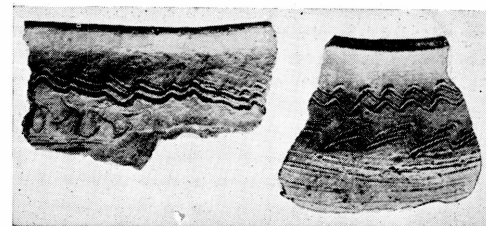
I tak można by wymieniać jeszcze mnóstwo innych przedmiotów zabytkowych, wydartych ziemi przez archeologów, a tworzących wielki wachlarz rzeczowy i chronologiczny.

Archiwa fotograficzne instytucji muzealnych czy konserwatorskich, prowadzących terenowe badania archeologiczne można obliczać na dziesiątki tysięcy zdjęć, które z całą pieczołowitością przechowuje się jako jedno z najważniejszych elementów dokumentacji naukowej.

Na zakończenie jeszcze kilka słów o zastosowaniu fotografii barwnej w archeologii i jej przydatności dla tej dyscypliny. Za-



2.



3.

1. Biskupin — Sporządzanie dokumentacji rysunkowej.
2. Żelazna zapinka (fibula) z okresu żelaznego-późnego.
3. Fragmenty wczesnośredniowiecznych naczyń glinianych.

stosowanie fotografii barwnej przy badaniach archeologicznych miałoby znaczenie pierwszorzędne. Przede wszystkim wesłaby tu w grę olbrzymia oszczędność czasu. Jak już zaznaczyłem, w dokumentacji naukowej odpadłaby konieczność uzupełniania fotografii biało-czarnej rysunkiem kolorowym. Ażeby dać czytelnikowi pojęcie o niewątpliwie oszczędności czasu, która by miała miejsce w takim wypadku, podam kilka szczegółów, dotyczących rysunku i fotografii sporządzanych przez archeologa. Otóż sporządzenie rysunku barwnego, skalowego jakiegos fragmentu odkrytej powierzchni zabytkowej trwa średnio od jednej do dwóch i pół godziny. Do tego dochodzi jeszcze niezbędna fotografia biało-czarna, na której dobre wykonanie dajemy 15 minut. A teraz, gdy przyjmujemy, że na sporządzenie idealnej fotografii barwnej przez fachowca należy poświęcić 30 minut, oszczędność na czasie wyniesie blisko 2 godziny. Lecz, niestety, i tu istnieje — „ale”. Polega ono na tym, iż dla potrzeby archeologii konieczny jest film barwny, ale taki, który by w jak najwiedzielszych, nieprzesadzonych i nieprzejaskrawionych barwach mógł oddać przedmiot fotografowany, a o to przy: dzisiejszym stanie fotografii barwnej — jeszcze dość trudno.

Przed kilkoma laty w Czechosłowacji zastosowano na próbę taśmę barwną dla potrzeb archeologii. Obecnie jest ona tam nieodłącznym pomocnikiem archeologa w jego żmudnej, „benedyktyńskiej” pracy.



FOLKLOR

Józef Šmok

NA PRZODKU

Walter Saller



Gawędy o kompozycji

Jeśli chcemy sfotografować jakikolwiek przedmiot, musimy go oświetlić, a od rodzaju oświetlenia zależny będzie wygląd naszego zdjęcia. Światło warunkuje obraz przedmiotu fotografowanego. Pojedyncze źródło światła posiada następujące cechy:

1. Jasność.
2. Kierunek.
3. Rozproszenie.
4. Barwę.

Jasność światła wpływa na czas naświetlania, jednakże przy prawidłowym naświetleniu nie ma żadnego wpływu na obraz. Po prostu, jeśli światło jest ciemniejsze, zdjęcie naświetlamy dłużej. Dla zdjęcia najważniejszą bodaj cechą światła jest kierunek jego padania. Kierunek ten ustalamy w stosunku do dwóch punktów: fotografowanego przedmiotu i punktu widzenia aparatu czyli do miejsca, w którym znajduje się nasz obiektyw.

Kierunek światła w stosunku do przedmiotu warunkuje typ układu świetlnego na powierzchni przedmiotu. W związku z tym typ oświetlenia określamy najogólniej kątem zawartym pomiędzy źródłem światła, przedmiotem i aparatem fotograficznym.

Kierunek padania światła powoduje powstanie na przedmiocie „światel”, czyli miejsc oświetlonych, cieni i półcieni. Przesunięcie źródła światła w stosunku do przedmiotu i aparatu, a więc zmiana kąta — zmienia ten układ, co pociąga za sobą zmianę wyglądu zdjęcia.

Rozproszenie światła nie powoduje zasadniczych zmian typu oświetlenia, zmienia jedynie jego charakter i wpływa na nastrój obrazu, na jego „atmosferę” plastyczną.

O rozproszeniu światła i jego naturze pisaaliśmy w numerach 8(14) i 9 (15) „Fotografii”. Barwa światła jest dla fotografii jednobarwnej (czarno-białej) zagadnieniem technicznym i ma wpływ na tonalność obrazu w zależności od barwoczułości negatywu, względnie barwy zastosowanego filtru; olbrzymią

OSTATNIE WIADOMOŚCI

Maurice Massat



natomiast rolę odgrywa przy fotografii barwnej.

Sprawa oświetlenia komplikuje się, gdy operujemy kilkoma źródłami oświetlenia, tym bardziej że cechy fizyczne poszczególnych źródeł światła są różne. W praktyce mamy do czynienia z dwoma typami światła: słonecznym i sztucznym, przy czym każde z nich może posiadać różne cechy — słoneczne w zależności od pory dnia i charakteru zachmurzenia nieba, sztuczne — w zależności od źródła światła, jak elektryczność, światło błyskowe itd. Należy podkreślić, że łączenie dla jednego zdjęcia źródeł światła różnych typów tak komplikuje zagadnienie, że niejednokrotnie nie można

z góry przewidzieć, jaki będzie wynik ostateczny.

Charakter oświetlenia wpływa na nastrój zdjęcia. Trudno byłoby tu wyliczać wszystkie możliwe kombinacje oświetleń. Ogólnie można powiedzieć, że oświetlenie musi być dostosowane nie tylko do przedmiotów fotografowanych i ich kształtów, ale i do treści obrazu.

Zasady oświetlenia zostały opracowane dla portretu; nic w tym dziwnego, gdyż w fotografii portretowej odgrywa ono szczególnie ważną rolę.



PAN A NA ZEBRANIU ROBOTNIKÓW

Kenji Sakai

Oświetlenie może podkreślić charakterystyczne cechy psychiki fotografowanego człowieka, może jednak zmienić, zniekształcić twarz całkowicie.

Mniemanie, jakoby oświetlenie płaskie nie fałszowało nigdy prawdy w portrecie jest błędem, choćby dlatego, że w rzeczywistości w życiu bardzo rzadko twarz ludzka jest w ten sposób oświetlona. Oświetlenie płaskie nie podkreśla brylowatości twarzy i gubi szereg jej szczegółów, charakterystycznych dla fotografowanej osoby.

Nie należy jednakże sądzić, że światło kontrastowe zawsze daje dobry wynik. W oświetleniu tym twarz może ulec deformacji w tak znacznym stopniu, że nie tylko zostaną zagubione cechy charakterystyczne, ale i podobieństwo.

Należy założyć, że przy fotografowaniu portretu **typ oświetlenia trzeba dostosować do twarzy fotografowanego człowieka**. Należy unikać efekciarstwa oświetleniowego, wielkiej ilości źródeł światła, gdyż sposoby te w rezultacie prowadzą do kontemplacji powierzchniowej kształtów, a nie do plastycznego zrozumienia psychiki fotografowanego człowieka. Wszelkie „filmowe” efekty, rozjaśnianie włosów, oświetlenie tzw. „rembrandtowskie” nigdy prawie nie dają w rezultacie dzieła sztuki. Nie znaczy to jednak, że w pewnych specjalnych i uzasadnionych wypadkach, nie mogą być z powodzeniem przez artystę-fotografa stosowane.

Oświetlenie większych przestrzeni i większych obiektów nie jest tak starannie opracowane, jak oświetlenie portretu, a to prawdopodobnie dlatego, że operuje się wówczas większą rozmaitością kształtów, przy której stworzenie reguł jest niemożliwe. Należy stwierdzić, że najlepszy efekt otrzymuje się za pomocą najprostszych środków. Oświetlenie musi być proste i zdecydowane, aby oglądając obraz od razu można było stwierdzić skąd pada światło.

Amatorom znana jest zasada, że fotogramy, wykonane w dzień pochmurny są mdłe, nieciekawe. Dzieje się tak dlatego, że własne wartości tonalne przedmiotów fotografowanych są dużo mniejsze od wartości tonalnych, uzyskanych przez światłocien. Oczywiście istnieje wiele dzieł fotograficznych, wykonanych w dni bezsłoneczne, wymagają one jednak od fotografa doskonałego opanowania strony warsztatowej fotografii i pełnej świadomości, co chce wyrazić przy pomocy fotogramu. Zrozumiałe jest, że większość zdjęć mgły wykonuje się w dni bezsłoneczne, to jest takie, gdy mgła ta rzeczywiście istnieje; trzeba jednakże umieć tę mgłę prawidłowo odtworzyć na obrazie. Często stosuje się przy zdjęciach na wolnym powietrzu oświetlenie „pod słońce”. Oświetlenie to bardzo plastyczne i bogate tonalnie musi być stosowane rozsądnie, bowiem nie w każdym wypadku daje dobre wyniki. Z uwagi na kontrast, jaki się przy ich pomocy uzyskuje, stosujemy je dla osiągnięcia „słoneczności” atmosfery obrazu.

Zdjęcia architektury muszą posiadać odpowiednie oświetlenie, mające na celu podkreślenie brylowatości. Architekt bierze pod uwagę kierunki światła, z których budowany przezeń dom będzie oświetlony, komponuje budowę i światło w jedną całość.

Fotograf chcąc **prawdziwie** odtworzyć budynek na obrazie, powinien wziąć również pod uwagę koncepcję architekta. Na ścianach domu układają się światła i cienie, tworząc wraz z elewacją całość artystyczną.

Oświetlenie wnętrza jest zagadnieniem wyjątkowo trudnym z uwagi na niebezpieczeństwo sfalszowania rzeczywistości. Wnętrze oświetlone światłem dziennym ma układ światłocienia ściśle związany z architekturą. Światło przy oświetleniu dziennym wpada

do wnętrza zwykle przez otwory okienne. Układ tonalny wnętrza posiada zazwyczaj bardzo duży kontrast. Różnica tonalna pomiędzy widokiem za oknem i ciemnym kątem pokoju dochodzi do 1 : 100.000. Oczywiście, rozpiętość taka nie może się pomieścić w obrazie o największym możliwym kontraście (przeciętny pozytywny na podłożu papierowym 1 : 30). Dlatego fotograf zmuszony jest wybierać dla aparatu odpowiedni punkt widzenia i posługiwać się specjalnymi technikami, aby osiągnąć wynik zadowalający. Założeniem dobrego wyniku jest taka selekcja wartości tonalnych, aby na zdjęciu były widoczne szczegóły istotne dla fotografowanego przedmiotu.

Stosowanie dodatkowych źródeł światła zmniejsza co prawda techniczne trudności, jednakże charakter oświetlenia wnętrza ulega zniekształceniu, czego powodem jest światło, biegnące z kierunku niewłaściwego, przypadkowego, nie przewidzianego przez architekta.

Możemy fotografować promienie świetlne, pozornie nie oświetlające przedmiotów. Są to smugi światła, „promienie”, biegnące w powietrzu zakurzonego czy mglistym. Widzimy je dlatego, że ciałami oświetlonymi są drobinki kurzu czy mgły.

Zdjęcia z takimi smugami świetlnymi mają wyjątkowy urok, nastrój, gdyż smugi te doskonale podkreślają fotografowaną przestrzeń. Strumień świetlny, wpadający przez okno, czy przesiewający się przez gałęzie drzew, prawie zawsze daje obraz nastrojowy, jeśli przy tym pozostałe elementy obrazu są dobrze skomponowane.

Witold Dederko

Cień, rzucony przez przedmiot na powierzchnię innego przedmiotu, może być dla fotografa tematem jego zdjęcia. Pamiętajmy, że ani malarz, ani rysownik, ani grafik nie potrafi tak prawdziwie odtworzyć na obrazie cienia, jak to z łatwością zrobi fotograf przy pomocy swego aparatu. Cienie fotografujemy stale. Są one nieodłączne od przedmiotu i występują, choć słabo, nawet przy pogodzie pochmurnej. Natomiast w dzień słoneczny są one widoczne doskonale, zaś na zdjęciu mogą silniej rzucać się w oczy niż przedmioty, od których padają. Bez cienia przedmiot fotografowany robiłby wrażenie bezcielesnego i oderwanego od samego otoczenia. Zdarza się niejednokrotnie, że fotograf fo-

Ocena nadesłanych zdjęć

tografuje cień przedmiotu, niewidocznego na polu obrazu. Cień taki wówczas zastępuje przedmiot, mówi o jego bliskiej obecności.

* * *

Zdjęcie kol. **T. Rozłuckiej** pt. „Stara brama” jest przykładem wprowadzenia do obrazu elementu cienia. Na zdjęciu tym cień z punktu widzenia plastycznego spełnia nie mniejsze zadanie niż brama. Cień widoczny jest jedynie w zestawieniu ze światłem. Na omawianym zdjęciu przede wszystkim rzuca się w oczy jasna smuga światła u dołu. Taki układ tonalny nie podkreśla bramy,

lecz raczej drogę, która przez tę bramę prowadzi. Nie należy tego uważać za najszcześniejsze rozwiązanie kompozycyjne. Zdjęcie wykonane było pod słońce i dlatego temat — zdawałoby się główny — brama jest pograżony w cieniu. Gdyby zdjęcie było wykonane o 30—45 minut później, słońce przesunęłoby się na prawo i oświetliłoby lewą krawędź wneki bramy. Również i krata byłaby lepiej oświetlona i wystąpiłaby wyraźniej z czarnego tła.

Technicznie zdjęcie to byłoby całkowicie poprawne, gdyby widoczne były szczegóły w najjaśniejszych jego miejscach.

Zupełnie inaczej potraktowany jest cień na zdjęciu kol. **Zygmunta Lewandowskiego** z Krakowa pt. „Sylwetki”. Cienie są tu tematem głównym zdjęcia, rzucają się bowiem silniej w oczy niż postacie.

Zdjęcie jest typowym przykładem kompozycji skośnej, przekątniowej. Trudno zorientować się, na czym stoją ludzie, czy jest to glina, czy asfalt, czy mokry piasek. Jest to jedyne, niezbyt zresztą poważne niedociągnięcie omawianego fotogramu.

W.



STARA BRAMA

T. Rozłucka

SYLWETKI

Zygmunt Lewandowski



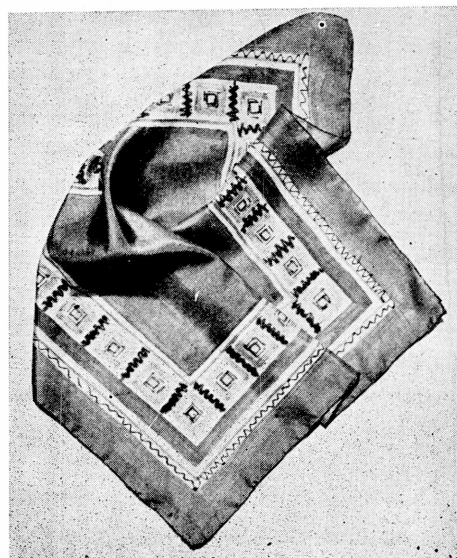
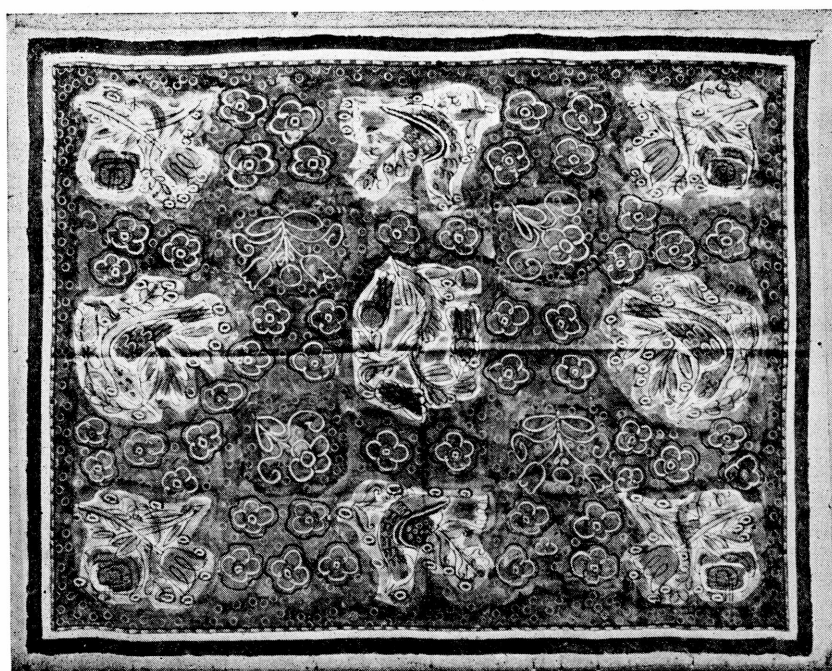
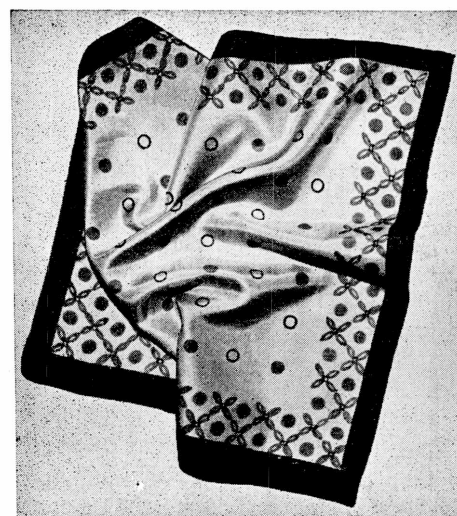
Jedwab

Jedynym sposobem na uwidocznienie w pełni charakteru jedwabiu, jego połyskliwości i miękkiej płynności jest układanie go w fałdy, oczywiście o ile nie stoi to w sprzeczności z założeniem (na przykład w wypadku konieczności pokazania wzoru malowanego lub drukowanego, gdzie układ w jakieś fałdy może zagubić wzór). Na zdjęciu malowanej tkaniny jedwabnej ślady złożenia, których celowo nie rozprasowano, są jedynym elementem, który wywołuje wrażenie, że fotografowana jest jakaś cienka, gładka tkanina. Jeżeli jednak mamy możliwość dowolnego ułożenia fotografowanego jedwabiu, możemy dać pełne wrażenie jego połysku i miękkości.

Przy fotografowaniu chustki jedwabnej kładziemy ją lekko na płaską powierzchnię. Musimy to zrobić naprawdę w sposób jak najbardziej naturalny, typowy dla jedwabiu, wyzyskując wszystkie cechy tego materiału. Fotografujemy z góry, by płaszczyzna leżącego jedwabiu była równoległa do powierzchni negatywu. Oświetlamy bardzo ostrym światłem możliwie jak najbardziej prostopadłym do powierzchni fotografowanego przedmiotu i wówczas szczyt każdej fałdy czy zakładki na jedwabiu, będąc najbardziej wystającym, będzie miał najwięcej światła i odda na zdjęciu silny połysk stopniowo łagodnie zanikający.

Różnica między bluzeczką lalki z połyskliwego jedwabiu i spódniczką z matowego jest zupełnie czytelna w tym oświetleniu.

Stanisław Zieliński



Skrzynka techniczna

Czytelnicy „Fotografii” zwracają się do nas często z zapytaniami, które można sprowadzić do następujących punktów.

1. Na korpusie kamer posiadających sprzężenie (synchronizację) migawki z zapłonem lamp błyskowych znajdują się gniazdka oznaczane symbolami F, X, M i L. Jaka jest pomiędzy nimi różnica?
2. Czy do poszczególnych systemów synchronizacji można stosować dowolne lampy błyskowe?
3. Jak długo trwa błysk lamp błyskowych znajdujących się w handlu?
4. W jaki sposób można je wykorzystywać do fotografowania szybko poruszających się obiektów?

Zanim po kolei odpowiemy na te pytania przypomnijmy sobie cechy charakteryzujące poszczególne typy i rodzaje lamp błyskowych.

Lampy błyskowe, ich własności i zastosowanie charakteryzują się następującymi cechami:

1. Napięcie potrzebne do zapłonu lampy. Wynosi ono przeważnie od 3 do 30 woltów, rzadziej od 3 do 220 lub 250 woltów. Jedynie dla niektórych lamp błyskowych „Osram” minimalne napięcie wynosi 4 wolty. (Lampy „Vakublitz” F I i F 2.) Wielkość napięcia potrzebnego do zapłonu nie ma wpływu na wybór sposobu synchronizacji z migawką.
2. Dane dotyczące jasności błysku.
 - a. Wielkość maksymalnego strumienia świetlnego — maksymalna jasność błysku. Wielkość ta podawana jest zazwyczaj w milionach (10⁶) lumenów i przeważnie wynosi od 0,65·10⁶ lumenów do około 6·10⁶ lumenów.
 - b. Całkowita ilość wypromieniowanego światła podawana w lumenosekundach. Wynosi ona od 5 000 do 110 000 lumenosekund. W praktyce fotograficznej niewygodne jest korzystanie z wyżej podanych danych. Bardziej wygodne jest operowanie tzw. liczbą szacunkową (Leitzahl).
3. Liczba szacunkowa jest to iloczyn odległości lampy od obiektu i liczby przesłony. Liczba szacunkowa podawana jest przeważnie dla materiału ortopanchromatycznego o czułości 17/10 DIN. Sposób posługiwania się liczbą szacunkową najlepiej wyjaśnić na przykładzie. Jeśli liczba szacunkowa wynosi np. 80, to znaczy, że fotografując na materiale ortopanchromatycznym o czułości 17/10 DIN przy odległości lampy od modelu wynoszącej 10 metrów powinniśmy obiektyw przysłonić do 8, ponieważ $8 \cdot 10 = 80$. Jeśli odległość wynosi 4 metry, to obiektyw powinniśmy przysłonić do 20, ponieważ $4 \cdot 20 = 80$. Liczba szacunkowa lamp błyskowych spotykanych w Polsce wynosi od 21 do 80.
4. Dane charakteryzujące przebieg spalania się ładunku lampy w czasie. Dane te są bardzo istotne dla wyboru właściwej szybkości migawki w różnych systemach synchronizacji. Ładunek lampy błyskowej nie spala się momentalnie — również od momentu włączenia prądu do lampy do chwili pojawienia się światła upływa pewien okres. W związku z tym charakterystyka lampy zawiera również następujące wielkości:
 - a. Okres czasu jaki upływa od chwili włączenia prądu do chwili osiągnięcia maksymalnej wielkości strumienia światłowego. (Scheitelzeit). Czas ten mierzymy w tysięcznych częściach sekundy — msek.
 - b. Okres czasu, jaki upływa od chwili włączenia prądu do momentu, gdy wielkość strumienia świetlnego osiągnie połowę swojej maksymalnej wielkości. (Zuendzeit). Wielkość ta odgrywa zasadniczą rolę przy wyborze właściwego systemu synchronizacji. Mierzona jest ona również w tysięcznych częściach sekundy.
 - c. Czas trwania błysku — od chwili gdy wielkość strumienia świetlnego osiągnęła połowę maksymalnej wielkości do momentu, gdy wielkość strumienia świetlnego zmniejszyła się do połowy maksymalnej wielkości. (Leuchtzahl).

Zanim przejdziemy do wyjaśnienia związku pomiędzy wymienionymi właściwościami lamp a rodzajem synchronizacji omówimy jeszcze jedną cechę lamp błyskowych, a mianowicie ich temperaturę barwy światła. Nie wchodząc głębiej w to zagadnienie zwrócimy jedynie uwagę, że barwa światła odgrywa doniosłą rolę w fotografii w barwach naturalnych i decyduje o wyborze filmu przeznaczonego do fotografii w świetle słonecznym lub sztucznym. Temperatura barwy światła lamp błyskowych wynosi albo około 3500° Kelvina (3000,3800 i 4000°) albo ponad 5000°. Pierwsze należy używać podczas fotografowania na filmie przeznaczonym do zdjęć w świetle sztucznym, pozostałe, o barwie światła 5800 lub 6000° do zdjęć na filmie przystosowanym do światła słonecznego. W przypadku fotografowania na barwnym filmie odwracalnym konieczne jest jednak użycie odpowiednich filtrów korekcyjnych.

Przejdźmy teraz do omówienia rozmaitych systemów synchronizacji błysku lampy z otwarciem migawki. Rozróżnia się w zasadzie 3 rodzaje synchronizacji — X, F i M. Jaka jest pomiędzy nimi różnica?

W systemie synchronizacji X — określanym niekiedy literą E — włączenie prądu zapalającego lampę następuje nie w chwili naciśnięcia spustu migawki, lecz dopiero w momencie, gdy migawka odsłoniła całą powierzchnię negatywu.

W systemie synchronizacji M — niekiedy nazywanym V — od chwili włączenia prądu do otwarcia migawki upływa 20 tysięcznych sekundy, a w systemie synchronizacji określanym literą F — 5 tysięcznych sekundy.

Poza tymi zasadniczymi systemami synchronizacji istnieją również urządzenia pozwalające na regulację czasu upływającego od chwili włączenia prądu do otwarcia migawki. System taki, nazywany FM, istnieje np. w nowej Exakcie 6×6 cm.

System synchronizacji określanym literą L spotyka się w kamerach wyposażonych w migawkę Priomat. Czas zapłonu zależy w tym systemie od szybkości, na jaką jest nastawiona migawka.

Podamy teraz charakterystykę lamp błyskowych spotykanych w Polsce, a na zakończenie artykułu wskazówki dotyczące ich właściwego użycia.

Nazwa lampy	Czas trwania błysku	Czas od włączenia prądu do osiągnięcia maksimum strumienia	Czas zapłonu. (Od włączenia prądu do osiągnięcia połowy maksymalnego strumienia)
	w tysięcznych częściach sekundy		
RFF „Fotoblitzlampen”			
F 19	5	12	10
F 32	8	16	12
F 40	10	17	12
F 20	18	15	12
DF 40	20	25	15
DF 20	30	17	12
DF 70 N	50	30	20
F 40 g	10	17	12
F 20 g	18	15	12
DF 40 g	20	25	15
DF 70 Ng	30	17	12
F 20 b	18	15	12
DF 20 b	30	17	12
DF 70 Nb	50	30	20
Osram „Vakublitz”			
F 0	4	10	9
F 1	5	16	14
F 2	6	20	17
S 1	18	15	12
S 1 bl	18	15	12
S 2	30	25	14
Phillips „Photoflux”			
PF 14	10	22	16
PF 25	14	22	
PF 38	16	20	
PF 45	50	36	20
PF 56	20	22	13
PF 56 98	20	22	13
PF 56 97	20	22	13
PF 60	17	20	
PF 100	26	30	
PF 110	26	32	20

Rozpatrzmy teraz, jakie lampy, przy jakich szybkościach migawek dadzą się zastosować do poszczególnych systemów synchronizacji. Zaczniemy od systemu synchronizacji X na przykładzie migawki na 1/25 sekundy. W chwili włączenia prądu do lampy migawka otwiera się na 1/25 sekundy — 25 msek. W systemie tym można zastosować tylko takie lampy, w których okres czasu upływającego od włączenia prądu do chwili spadku wielkości strumienia świetlnego do połowy jego maksymalnej wielkości jest krótszy niż 25 msekund. (W celu obliczenia tego okresu należy dodać dane z rubryki 2 i 4 powyższej tablicy). Dane z tablicy wskazują, że w systemie synchronizacji X, przy szybkości migawki 1/25 sekundy można użyć lamp: RFT F 19, F 32, F 40 i F 40 g oraz lampy Osram oznaczonej symbolem F. Żadnej z lamp Phillipsa nie można użyć w tym systemie synchronizacji przy użyciu migawki na 1/25 sekundy. Lampy te, jak również i pozostałe, produkcji RFT i Osram można wykorzystać jedynie przy zastosowaniu dłuższych migawek. Np. lampa RFT oznaczona symbolem DF 70 Nb zbudowana jest w ten sposób, że okres upływający od włączenia prądu do spadku strumienia świetlnego do połowy maksymalnej wielkości wynosi 70 msek. (50 + 20). Chcąc w pełni wykorzystać światło tej lampy należy użyć migawkę odsłaniającą materiał negatywowy na dłużej niż 70 msek (7/100 sek.). Będzie to migawka na 1/10 sekundy. Bardziej skomplikowane obliczenia należy przeprowadzić dla systemów synchronizacji F i M. W systemie M od chwili włączenia prądu do otwarcia migawki upływa 20 msekund. Nieracjonalne w tym systemie jest użycie lamp, w których czas zapłonu jest krótszy od 20 msekund — lampa zaczęłaby się palić przed otwarciem migawki. Lampy specjalnie nadające się do tego systemu są produkcji RFT DF 70 i Philips PF 45 oraz PF 110. Lampy Osram nie są przewidziane do tego systemu synchronizacji. O wyborze szybkości migawki w pełni wykorzystującej światło lampy decyduje znowu czas trwania błysku, który nie może być dłuższy niż okres pełnego odsłonięcia materiału negatywowego.

Znacznie większy asortyment lamp można wykorzystać w systemie synchronizacji F. Z wymienionych w tablicy można zastosować wszystkie — przy wyborze najkrótszej migawki wykorzystującej w pełni światło lampy przeprowadzamy podobne obliczenia.

Na zakończenie należy zwrócić uwagę, że system X przeznaczony jest w zasadzie do lamp elektronowych, w których czas zapłonu jest praktycznie równy zeru. O dalszych zagadnieniach związanych z użyciem lamp błyskowych, a mianowicie o systemie synchronizacji L, liczbie szacunkowej, temperaturze barwy światła oraz o możliwości wykonywania zdjęć przy krótkich migawkach pomówimy w następnej skrzynce.

S. S.



CZYTELNICY PISZA

Ob. Inż. B. S. z Radomia przesyła nam kilka „widokówek” wraz z listem, którego fragmenty przytaczamy: „W związku z 800-leciem miasta Radomia odbyły się tzw. Dni Radomia. Jeszcze przed ich rozpoczęciem prasa miejscowa zapowiedziała, że Spółdzielnia „Stereofilma” wyda piękne pocztówki z widokami miasta i w rzeczywistości można je nabyć w kioskach „Ruchu”... Załączam wydane pocztówki celem... naocznego stwierdzenia ich wartości artystycznej... Autor w. wym. pocztówek Ob. Zb. Siwiński jest, jak mi wiadomo, prezesem wojewódzkiego PTF oraz członkiem ZAIKS, podobna działalność nie wpływa więc dodatnio na popularyzację ruchu fotoamatorskiego na naszym terenie... O ile mi wiadomo wszelkiego rodzaju wy-

dawnictwa fotograficzne muszą być zatwierdzane... Zachodzi więc pytanie, czy Spółdzielnia „Stereofilma” nie obowiązuje § 2 ust. 1 Uchwały nr 706 Rady Ministrów z dnia 26 X 1954 r...” Redakcja „Fotografii” całkowicie zgadza się z autorem powyższego listu. Istotnie, zdjęcia są bezwartościowe pod względem artystycznym, daleko im do jakiejś takiej poprawności kompozycyjnej, a co gorsza, są źle wykonane technicznie, jedno za twarde, inne za szare, przy czym niechlujnie, gdyż wszystkie mają żółte plamy spowodowane złym utrwaleniem. Pismo naszego korespondenta, wraz z załączonymi odbitkami, odsyłamy do Przewodniczącego Komisji do Spraw Pocztówek Fotograficznych — do wykorzystania.

Fotografia polska za granicą

Wielka Brytania

Organizatorzy tegorocznej „Międzynarodowej Wystawy Fotografiki Europejskiej” w Richmond zwrócili się do ZPAF z prośbą o nadesłanie na wystawę prac trzech autorów po cztery sztuki. Komisja Artystyczna ZPAF z uwagi na bardzo trudny wybór postanowiła wysłać prace 8 autorów po 4 sztuki z prośbą o wybranie z nich najlepszych. Wysłano prace następujących fotografików: S. Arczyński, T. Cyprian, E. Hartwig, T. Link, H. Lisowski, J. Rosner, W. Strojny, T. Wański.

Okazało się, że na wystawę przyjęto wszystkie nadesłane prace polskich fotografików. Organizatorzy wystawy w rozmowie z przedstawicielami Ambasady PRL w Londynie wyrazili duże uznanie dla osiągnięć fotografii polskiej. Jeden z organizatorów powiedział m. in.: „Próbowaliśmy wybrać z waszych fotogramów najlepsze, co się nam nie udało, bowiem wszystkie stoją na wysokim poziomie technicznym i artystycznym, skutkiem czego zmuszeni byliśmy wystawić wszystkie”. Pod względem ilości wystawionych prac Polska zajęła pierwsze miejsce po W. Brytanii.

Argentyna

W dniach 16—28 maja b.r. czynna była w salonach Galerii Sztuki Van Riel w Buenos Aires Wystawa Polskiej Fotografii Artystycznej. Wystawa obejmowała 98 fotogramów. Obok fotogramów pokazano także dzieła sztuki ludowej oraz wydawnictwa artystyczne. W ciągu 11 dni wystawę zwiedziło około 40.000 osób. Wiele dzienników wychodzących w Buenos Aires zamieściło informacje i krótkie artykuły o wystawie podkreślając, że wystawa ta przyczyni się do rozszerzenia wymiany kulturalnej między Polską a Argentyną.

Dania

Dnia 13 sierpnia otwarta została w Kopenhadze VII Międzynarodowa Wystawa Fotografiki. Na ogólną ilość 1451 nadesłanych prac przyjęto 365. Polscy fotograficy wysłali na tę wystawę 48 prac, z czego przyjęto 21 prac 18 fotografików. W katalogu umieszczone zostały 2 reprodukcje fotogramów autorów polskich.

zdjęć ustawia się automatycznie na „1” przy założeniu nowego filmu. Cena tego aparatu wynosi 580 dolarów (Photo Prisma 1/55).

* * *

Jeżeli chcemy uniknąć plam na pozytywie powstałych wskutek zakurzenia negatywu, powinniśmy wedle Photo Prisma (11/1954) starannie obejrzeć negatyw w świetle padającym z powiększalnika przed założeniem tego negatywu. Zobaczymy wówczas najmniejszą cząstkę kurzu na powierzchni filmu, cząsteczkę, której nie zobaczymy w normalnym świetle ciemniowym. Oczywiście sam powiększalnik, a zwłaszcza ramka negatywowa, muszą być również absolutnie wolne od kurzu. Kurz zbiera się przeważnie w mieszk powiększalnika i występuje się z jego załomów w czasie przesuwania obiektywu przy nastawianiu na ostro.

T. C.



CZŁONKOWIE ZWIĄZKU DEMOKRATYCZNEJ MŁODZIEŻY KOREI

Pak Ki Son

Z zagranicy

W Stanach Zjednoczonych zbudowano aparat na film perforowany szerokości 70 mm dający obrazy 56 × 72 mm. Kamera ta ma wymiary zewnętrzne 23,5 × 12,7 × 6,35 cm i mieści 4,5 m filmu 70 mm wystarczającego na 50 obrazów. Filmy takie były wyrabiane dla celów wojennych. Aparat noszący nazwę „Combat” przypomina nieco wyglądem Contax (oczywiście odpowiednio większych rozmiarów), posuw filmu jest sprzężony z migawką, która wyposażona

jest w mechanizm sprężynowy podobnie jak „Robot”, pozwalający na dokonanie do 10 zdjęć w ciągu 4 sekund. Migawka szczelinowa z roletą z nylonu daje szybkość od 1 sek do 1/500 sek., T i B. Obiektyw o otworze względnym 1:2,8 ma ogniskową 10 cm. Kompletna kamera waży około 2,5 kg. Obiektyw jest wymienny. Można stosować teleobiektyw o ogniskowej 20 cm i otworze względnym 1:4 oraz obiektyw szerokokątny o otworze względnym 1:4,5 i ogniskowej 6 cm. Dalmierz sprzężony z obiektywem połączony jest z celownikiem i przestawia się na właściwy wycinek obrazu automatycznie przy zmianie obiektywu. Tylna ściana aparatu daje się odejmować. Aparat wyposażony jest w specjalne kasety metalowe. Licznik



TERMINATOR

Ewald Lederer



KSIAŻKI

„SWOJSTWA FOTOGRAFICZESKICH MATERIAŁÓW
NA PROZRIACZNOJ PODŁOŻKIE”

*Sensitometriczskij spravocznik. Pod redakcją
J. N. Gorochońskiego i S. S. Gilewa. Moskwa.
Gosudarstwiennoe Izdatielstwo Techniko-teorietičeskoj
Litieratury. 1955 rok. Stron 233.*

Bardzo wielu autorów w licznych książkach podkreślało najzupełniej słusznie, że podstawowym

warunkiem świadomej fotografii, wykluczającej element przypadku, jest znajomość tworzywa artystycznego, jakim jest materiał światłoczuły. Jest to fakt oczywisty. Nie można poważnie zajmować się fotografią nie znając np. tak podstawowych własności materiałów negatywowych, jak czułość, ziarnistość czy kontrastowość. (Wielkości tych nie zna zresztą większość fotografów polskich pracujących na materiałach produkcji krajowej. Jest to jednak osobne i niewesołe zagadnienie). Poza tymi, rzecz prosta, bardzo ważnymi cechami materiału istnieją również i inne, odgrywające w praktyce fotograficznej niemniej ważną rolę. Są to dane wskazujące np. w jaki sposób wywołują się poszczególne materiały w rozmaitych wywoływaczach — jak zmienia się kontrastowość, jak wzrasta zadymienie

itp. Bardzo ważne są również dane dotyczące barwoczułości materiału.

Dopiero znajomość wszystkich tych cech umożliwia fotografowi świadomą pracę — wybór odpowiedniego wywoływacza, czy filtru. Pozwala z góry przewidzieć czy będący w jego dyspozycji materiał nadaje się do fotografowania motywów o np. bardzo dużej kontrastowości.

Będący przedmiotem recenzji zbiór danych sensytmetrycznych dotyczących radzieckich materiałów na przeźroczystym podłożu odpowiada na wszystkie te pytania. Wiadomości te są podane w postaci przejrzystych tablic i wykresów, do których zrozumienia niekonieczne jest specjalne przygotowanie z zakresu sensytmetrii.

Należy tylko życzyć odbiorcom polskich materiałów światłoczułych, aby jakość tych wyrobów ustabilizowała się na tyle, iż możliwe byłoby opublikowanie podobnych danych.

Stanisław Sommer

Czy wiecie, że...

Zadna książka fotograficzna nie zdobyła równie wielkiej popularności jak pierwsza praca Daguerra wydana w roku 1839. We Francji ukazały się jeszcze w roku 1839 cztery wydania książki Daguerra a w Niemczech aż 10 (!) — wszystkie w roku 1839. We Włoszech ukazały się w tym samym roku 2 wydania, a w Polsce, Anglii, Szwecji, Hiszpanii i na Węgrzech po jednym.

S. S.



KRONIKA

PTF

Lublin. Do Zarządu Oddziału PTF wybrani zostali: kol. Grzywacz — prezes, kol. S. Kielsznia — wiceprezes, kol. kol. W. Fajks, F. Gwiazdecki, S. Makowiecki, M. Leciewicz i R. Maron — członkowie. **Poznań.** Oddział PTF organizuje IV Wystawę Fotografii Przyrodniczej. Termin nadsyłania prac upłynął 15 października br.

Toruń. Dnia 22 lipca otwarta została w salach Collegium Maximum w Toruniu XIX wystawa amatorskiej fotografii artystycznej. Na wystawę nadesłano ponad 300 prac, w tym około 60 z oddziału toruńskiego. Przyjęto 75 prac 33 autorów.

Zakopane. Oddział PTF zorganizował wystawę fotograficzną pt. „Tatry i Podtatrze”.

Sierpc. Wybrane zostały nowe władze Oddziału w składzie: kol. E. Pruski — prezes, kol. K. Lotocki — wiceprezes, kol. kol. J. Kędzierska, M. Jabłońska, K. Chabowski — członkowie. Oddział przy pomocy oddziału toruńskiego przygotował na październik wystawę fotografii artystycznej.

INNE ORGANIZACJE

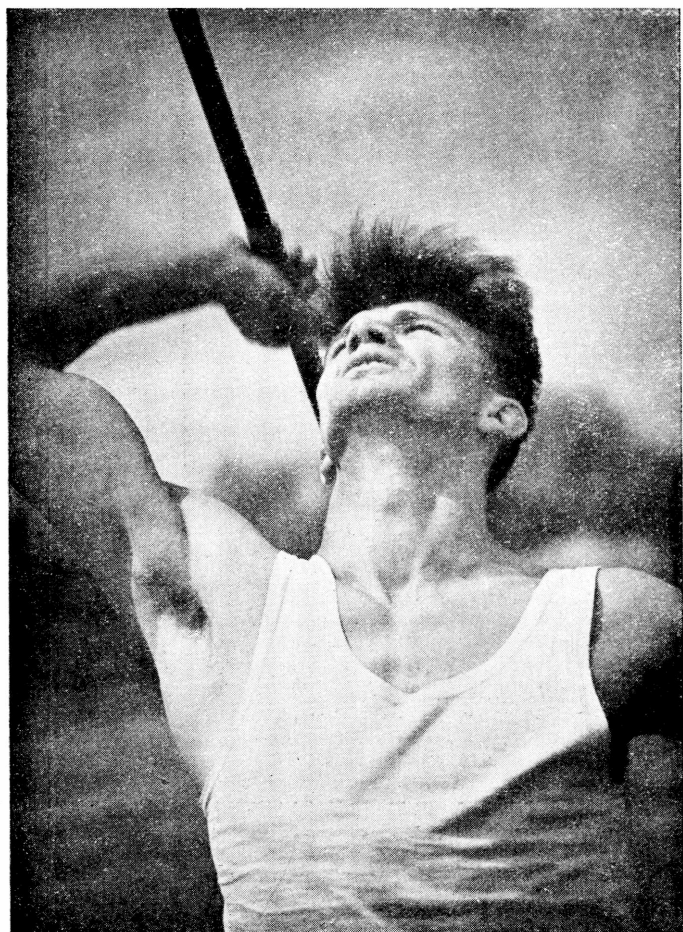
Czasopismo „Turysta” ogłosiło konkurs fotograficzny dla uczestników pływu wodami Polski do granicy pokoju. Tematyka konkursu związana ze pływem.

Rozstrzygnięcie konkursu zorganizowanego przez Wojewódzki Park Kultury i Wypoczynku w Stalino-grodzie. Na konkurs nadesłano 224 prace. Nagrody otrzymali: A. Bartosiewicz z Warszawy, Technikum Fototechniczne w Stalinogrodzie kl. IV gr. III. Krystyna Cofała z Chorzowa, K. Harędziński ze Stalinogrodu, E. Malcher z Szopienic, S. Konwiński ze Stalinogrodu i Cz. Zieliński z Piotrowic. Prace będą wystawione w Pawilonie Wystawowym Woj. Parku Kultury i Wypoczynku.

Komisja Wypoczynku Niedzielnego przy WRZZ w Bydgoszczy ogłosiła konkurs na fotografię amatorską pod hasłem „Wspomnienia z niedzielnego wypoczynku”. Przewidziane nagrody: 1000 zł., 600 zł., 400 zł., 200 zł. Termin nadsyłania prac upływa 15 listopada br. Zdjęcia należy nadsyłać do Wojewódzkiej Rady Zw. Zaw., Bydgoszcz ul. Stalina 7 z zaznaczeniem „Konkurs Wczasy Świąteczne”.

Sprostowanie

W Nr 8 (26) „Fotografii” na str. 9 mylnie podano nazwisko autora fotogramów. Autorem zamieszczonych fotogramów jest Tadeusz Rydet.



OSZCZEPNIK

Franciszek Myszkowski



UCZNIOWIE U LEKARZA

Ferenc Palvögyi