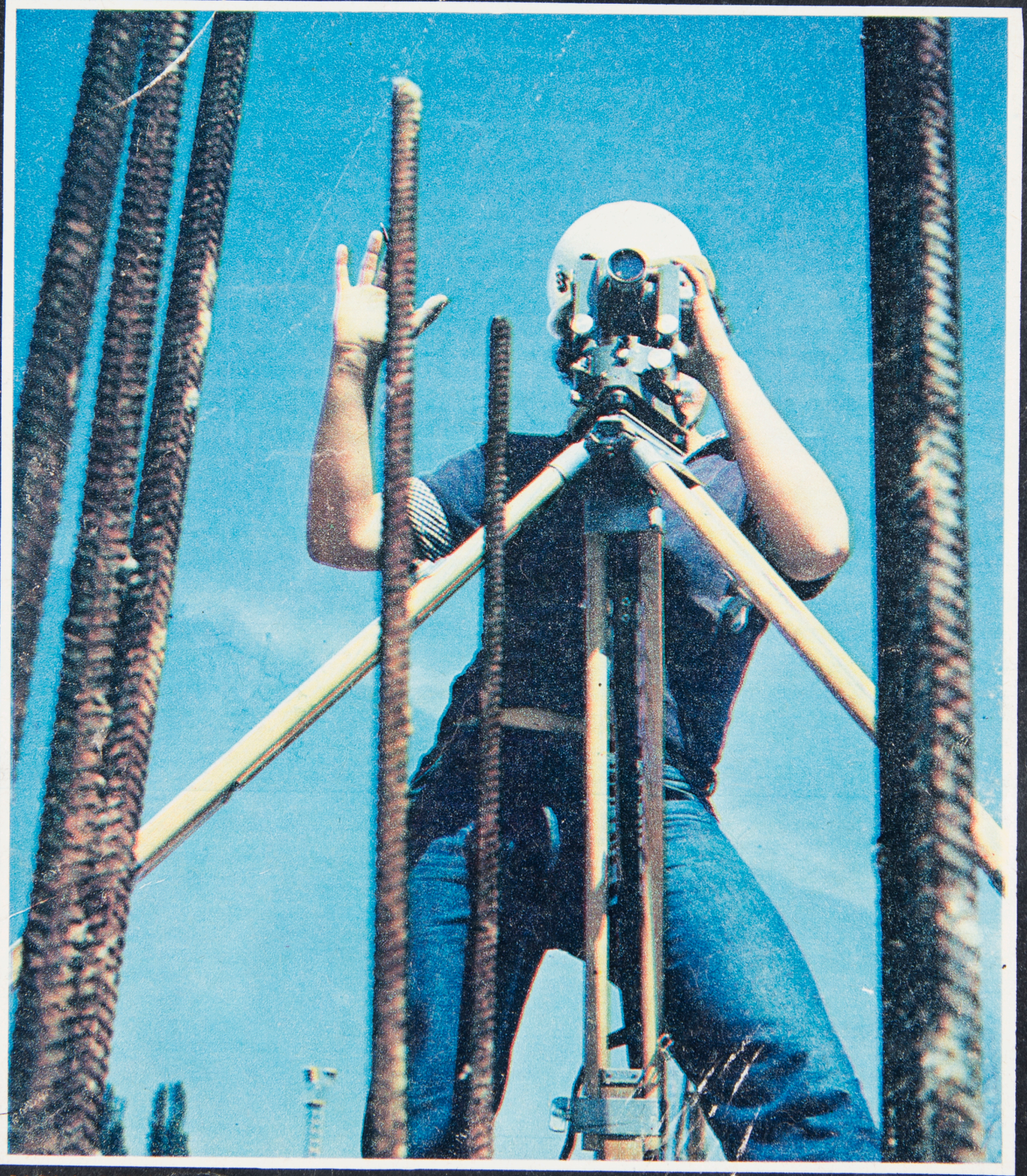
6 1983
50 zł
ISSN 0324-8453

NUMER 100

FOTO

MAGAZYN FOTOGRAFICZNY



Fot. Zbigniew Dutkiewicz

Fot. Marek Tracz — praca z konkursu miesiąca „Niestandardowym obiektywem"

BARBARA KOSIŃSKA

FOTOAMATOR I USŁUGI

MUZEUM FOTOGRAFII
Sekcja Fotografiki w Bydgoszczy
ul. Jadwigi 14
www.muzeumfoto.byd.pl
tel. 052 5670027

Zbierając materiały do tego artykułu spotkałam się kilkakrotnie z dość znamiennymi reakcjami u mych rozmówców. Raz było to pełne zdumienia i jakby nieufności pytanie człowieka „z branży": „Co się stało, że zamierzacie pisać o usługach fotograficznych? Nigdy dotąd fotografia zawodowa was nie interesowała..." * Kiedy indziej przedstawiciel jednej z firm stwierdził ze współczuciem: „A tak prywatnie, to powiem, że wzięła się pani za bardzo ciężki i trudny temat...". W paru zakładach prywatnych natomiast powitano mnie domyślnym: „Aha, to znaczy, że zabieracie się za rzemiosło!"

Wyjaśniam więc od razu na wstępie, że za nikogo się nie „zabieramy". Spróbowaliśmy po prostu podjąć temat usług fotograficznych — zawężony jednak wyłącznie do dziedziny obróbki prac amatorskich — gdyż pojawia się on nieraz w listach od naszych Czytelników, także podczas rozmów z nimi, a obecnie — w związku chociażby z perspektywami rozwoju procesów barwnych, o czym pisał W. Tuszko w artykule „Co nas czeka za dwa lata" (FOTO nr 6/82) — wydaje się urastać do rozmiarów problemu w wiekszej skali. Jest zaś rzeczą oczywistą, że tak jak na całym świecie, tak i u nas amatorskie uprawianie fotografii, w jej najbardziej masowym wydaniu, zawsze będzie ze sferą usług ściśle powiązane.

Nie minę się z prawdą twierdząc, że od lat panuje u nas dosyć powszechna opinia o niskim poziomie usług świadczonych przez zakłady fotograficzne. Powtarzają się narzekania na jakość błon i odbitek przez nie wywoływanych, na zbyt długie terminy lub niesolidność w ich dotrzymywaniu, słyszy się też skargi na nierzetelnych fotografów, „wmawiających" klientom źle wykonane powiększenia, byle tylko jak najwięcej zainkasować.

Nieliczni szczęśliwcy, którym dane było korzystać z usług tego rodzaju na Zachodzie, opowiadają z zachwytem o tym, jak to idąc rano do pracy wrzuca się naświetloną na ostatnim weekendzie rolkę filmu do odpowiedniej skrzyneczki w punkcie przyjęć, a wieczorem wracając odbiera się komplet barwnych pocztówek, skopiowanych nienagannie — pozostaje tylko uregulować nie wygórowany bynajmniej rachunek. Ale też i praca wielkich laboratoriów fotograficznych, stanowiących podstawę obsługi ruchu amatorskiego w krajach zachodnich, jest w bardzo wysokim stopniu zautomatyzowana, począwszy od przyjęcia prac od klienta, nadrukowania jego numeru na błonie, programowania printera, aż do cięcia papieru i błony na odcinki, obliczania należności za usługę i wysyłki wykonanego zamówienia. Obsługujący końcówkę tak zorganizowanego procesu pracownik jest w stanie wyekspediować zasadniczo ok. 800 zamówień w ciągu jednej godziny!

Wracając do naszej rzeczywistości, zacytujmy fragment listu Czytelnika z Wrocławia, poruszającego sprawę usług fotograficznych: „Jeszcze najlepiej jest ze slajdami (ORWO), które tu wywołuje autoryzowany punkt (...). Co prawda film jest porysowany, czasem zdarzą się plamy, na ogół jednak coś widać. Zdjęcia czarno-białe to totolotek. Czasem zrobią dobrze (??), czasem bardzo źle. Regułą jest złe wywoływanie filmów. HL (27 DIN) jest niedowołany, a to jedyny film, jaki można kupić. Powiększenia są seryjnie wykonywane, na tym samym czasie, jedne są spalone i niedowołane, inne niedoświetlone. Tak wykonuje usługi najlepszy punkt. Gdzie indziej po prostu mogą zniszczyć film i oddać jego wartość lub nawet nie. Powiększenia kolorowe są straszne. Rozumiem, że nikt nie będzie się bawił z każdym zdjęciem, a sprzętu do automatyzacji brak. Znalezienie punktu, który łaskawie przyjmie zamówienie, jest trudne, terminy są kilkumiesięczne."

Nie wiem, czy wszystkie zarzuty w tym liście są zasadne, wydaje się jednak, że są dość typowe i w wielu przypadkach niestety bywają prawdziwe. Gwoli sprawiedliwości przytoczę jednak także bardzo typową wypowiedź drugiej strony — fotografa: „Często tłumaczę klientowi, że jego negatyw jest zły, źle naświetlony bądź nieostry, lub jedno i drugie, i że warto zrobić z niego najwyżej dwie, trzy odbitki. On się jednak upiera, więc wykonuję powiększenia z wszystkich klatek. A wtedy — awantura, zarzucanie mi fuszerki, niefachowości itp. I — oczywiście — często odmowa zapłaty za usługę. Co mam wtedy robić? Najczęściej macham ręką... Choć zdarzają się i tacy klienci, którzy przyznają mi rację."

Tak oto mamy zarysowane z grubsza tło konfliktu, jednego z tych, które powstają na styku fotograf — klient amator. Nikła wiedza tego drugiego o technice fotografowania, ogólny brak kultury fotograficznej (stąd często niewłaściwe obchodzenie się ze sprzetem, błędy w przechowywaniu błon itp.) prowadzą do tego, że do zakładu trafia nieraz materiał źle naświetlony, przeterminowany lub uszkodzony przez złe przechowywanie. Z takiego materiału — wiadomo — niewiele dobrego da się zrobić.

Jednakże niekompetencja czy też może raczej nierzetelność zawodowa lub niefrasobliwość cechuje niekiedy i drugą stronę. Oto zdarza się, że wobec kłopotów z odczynnikami niektóre zakłady, zwłaszcza te mniejsze, używają tej samej porcji wywoływacza przez kilka dni (bo jeszcze nie jest całkowicie wyczerpany, a przecież trzeba oszczędzać), co, jak wiadomo, znacznie pogarsza jego jakość. Zdarza się też, że wykorzystuje się wywoływacz grubo ponad normę. Nierzadkim zjawiskiem jest wywoływanie błon o różnej czułości w tym samym czasie, bo to wygodniej dla fotografa i szybciej; z podobnych też przyczyn powiększa się czasem zdjęcia czarno-białe na papierze jednej gradacji. Różnych takich niewłaściwości można by wymienić jeszcze wiele, w tym zbytnie zawierzanie przy pracach laboratoryjnych przystowiowemu „oku": stąd też chyba m.in. niezbyt nagminne stosowanie zegarów wyłącznikowych do powiększalników (są dostępne w sprzedaży). Z kolei częstą przyczyną kiepskiej jakości prac barwnych jest niezbyt skrupulatne ustalanie korekcji barwnej poszczególnych klatek negatywu — robi się ją na ogół na zbyt małej ilości klatek, mimo że w naszych warunkach przeważająca część filmów jest bardzo nierówno naświetlana.

Zdarza się, zwłaszcza ostatnio, że klient z czarno-białym negatywem odsyłany jest z zakładu z przystowiowym kwitkiem, gdyż fotografowi brak odczynników do obróbki czarno-białej. Jest to przypadek możliwy, ale czasem przyczyną odmowy wykonania usługi stanowi jej zbyt mała opłacalność. Kolor jest dla zakładów dużo bardziej dochodowy, a obowiązujące nadal ceny za fotografię czarno-białą nie odpowiadają faktycznym kosztom ponoszonym przez fotografa, który w dodatku z trudem zdobywać musi niezbędne chemikalia.

Z kolei sprawa terminów wykonania usług. Dość częstą przyczyną opóźnień bądź zbyt długich terminów jest sezonowe spiętrzenie pracy w pewnych okresach, albo też kłopoty z materiałami i chemikaliami. (Jeden z dużych zakładów Polifoto w ub.r. miał np. w związku z brakiem papieru barwnego kilkakrotne przestoje — łącznie 6 miesięcy!)

I tu dochodzimy do podstawowego problemu usług fotograficznych dzisiaj: zaopatrzenie. Katastrofalna sytuacja rynkowa w branży foto uderzyła we wszystkich zainteresowanych: i amatorów, i zawodowców, tyle że dla tych ostatnich dostęp do chemikaliów i papieru oznacza być albo nie być. Po prostu, żeby strzelać, trzeba — po pierwsze — mieć armaty. Tymczasem — przykładowo: parę lat temu sprzedawano u nas rocznie ok. 12 mln filmów małoobrazkowych czarno-białych, w roku 1982 sprzedano ich zaś — ok. 400 tysięcy...

Walcząc zatem o możliwość przetrwania, fotografowie zawodowi podejmują różne doraźne „akcje ratunkowe" na mniejszą i większą skalę. I tak zorganizowano np. akcję zakupu za granicą — z własnych zasobów dewizowych rzemiosła i spółdzielczości — komponentów barwnych dla bydgoskiego „Fotonu", by mógł kontynuować produkcję. Dzięki temu zakłady mogły liczyć na pewną pulę papieru barwne-

* Dla ścisłości: w nrze 3 r. 1977 kwartalnik „Fotografia" zamieścił reportaż E. Berberyusz „Zawód — fotograf".

go na swoje potrzeby. Spółdzielczości udało się też załatwić import pewnej ilości hydrochinonu z ChRL (pośredniczył CIECH), zdobyła też nieco błony negatywowej barwnej ORWO. Wielu fotografów jednak musi dodatkowo zaopatrywać się w PEWEX-ie (ponad 3 dol. rolka filmu barwnego Kodaka, ok. 16 dol. — paczka papieru barwnego Agfy), niektórzy sprowadzają część materiałów i chemikaliów wprost z zagranicy, wykorzystując znajomości bądź rodzinne koneksje.

Mimo że od końca ub.r. zaopatrzenie nieco się poprawiło, a MHWiU obiecuje dalszy niewielki wzrost dostaw, nadal bardzo daleko do zaspokojenia potrzeb. Nic więc dziwnego, że zamiast po prostu kupować, praktykuje się „załatwianie" i zdobywanie materiałów, odczynników, sprzętu. Fotograf zawodowy nic nie jest w stanie zrobić dziś bez znajomości, „układów" i „sposobów". Efekt tego jednak jest taki, że w tej chwili konkurencja w dziedzinie usług przeniosła się z terenu jakości na teren zaopatrzenia: ci zaradni prosperują znakomicie, a najsłabiej ustawieni mają czasem w bliskiej perspektywie zamknięcie zakładu. Jeśli chodzi o Warszawę, to stosunkowo najlepiej radzą sobie duże zakłady typu Polifoto czy Polmark (bazujący zresztą w dużej mierze na bezpośrednich zakupach zagranicznych) oraz kilku tuzów z rzemiosła o licznej klienteli, którzy jednak też stale „wspierają się" PEWEX-em.

Braki zaopatrzeniowe na rynku spowodowały też pewien spadek napływu klientów do zakładów fotograficznych, choć może — z wyjątkiem absolutnie nietypowego I kwartału ub.r. — spadek ten nie jest aż tak duży, jak na podstawie sytuacji rynkowej można by przewidywać. Według szacunku Polifoto np. w ostatnim czasie faktyczna liczba ich usług dla amatorów zmniejszyła się o ok. 30% (zamaskowane to jest wzrostem cen).

Czynnikiem, który bez wątpienia wpływa i będzie wpływał na sytuację w sferze usług foto, a więc także na cały ruch amatorski, są ceny. Wiadomo, że koszt barwnej odbitki (obecnie od 45 do 150 zł) to w naszych warunkach sporo, a przecież dochodzi jeszcze koszt błony, aparatu i ewentualnego dodatkowego wyposażenia. Powie ktoś, że można robić slajdy, można też pozostać przy fotografii czarno-białej. Ba, znam takich, którzy wcale nie fotografują, a to już kalkuluje się najtaniej. Ale jeśli już ktoś bez fotografii nie umie się obejść, to może mu się zdarzyć i to, że nie mogąc filmu kupić w sklepie za złotówki, pójdzie po film Kodaka czy Agfy do PEWEX-u. Jak wówczas wyglądać będzie faktyczny koszt jednej barwnej odbitki tego amatora? Aż strach pomyśleć o minie takiego delikwenta przy odbiorze nie nazbyt starannie wykonanego kompletu barwnych powiększeń... Sądzę, że niejeden fotograf zdaje sobie z tego sprawę, dlatego też zależy mu na jak najlepszej jakości jego usług. Tylko że, aby mógł je rzeczywiście dobrze wykonać, musi zajść na naszym rynku fotograficznym kilka dość zasadniczych zmian. O tych sprawach, a także o pozostałych problemach, perspektywach i prognozach dotyczących usług — w następnym numerze FOTO.

Barbara Kosińska

CO SŁYCHAĆ W OLSZTYNIE

Dotychczasowa historia Warmińsko-Mazurskiego Towarzystwa Fotograficznego dobrze ilustruje znaną skądinąd prawdę o tym, jak dalece zewnętrzne, materialne niejako okoliczności wpływają na treść, na istotę społecznych poczynań.

Dzieje tego Towarzystwa to jakby dwie epoki: cezurą jest rok 1980, gdy po kilkunastu latach tułaczki po różnych klubach i ośrodkach kultury WMTF otrzymał (a raczej wywalczył) nareszcie własny lokal — niewielki, lecz usytuowany bardzo korzystnie w centrum olsztyńskiego Starego Miasta. Do tamtego momentu egzystencja Towarzystwa układała się podobnie jak wielu innych grup amatorskich. Założone w roku 1962 przez kilku studentów Wyższej Szkoły Rolniczej, działało mniej lub bardziej efektywnie, prowadząc szkolenia, organizując plenery, przeglądy fotografii, comiesięczne konkursy na najlepsze zdjęcie oraz wystawy. Korzystano przy tym z możliwości ekspozycyjnych Planetarium olsztyńskiego, klubów MPiK, Wojewódzkiego Domu Kultury itp. Towarzystwo organizowało też wystawy o zasięgu ogólnopolskim (np. „Warmia i Mazury", „Koń"), z których najbardziej znana była impreza „Apollo", odbywająca się od roku 1972 przez cztery kolejne lata (była to w zamierzeniu organizatorów swoista replika na uruchomioną wówczas krakowską imprezę „Wenus"). Były to czasy dla Towarzystwa ważne, zwłaszcza początek lat siedemdziesiątych, gdy napłynęło wielu nowych członków (niektórzy z nich dojeżdżali na zebrania nawet z oddalonych od Olsztyna miejscowości). Spora część dzisiejszego aktywu właśnie w tamtych latach zdobywała swe pierwsze doświadczenia i umiejętności fotograficzne, z Towarzystwem związani byl

Fot. Ludwik Sienkiewicz



wówczas tacy twórcy, jak Andrzej Baturo, Janusz Połom czy Ryszard Czerwiński. Z biegiem lat jednak coraz bardziej doskwierał członkom Towarzystwa brak własnej stałej siedziby; był nawet okres, gdy frustracja z tego powodu poważnie zagroziła jego dalszej egzystencji.

Stało się to chyba w tym momencie, gdy w środowisku olsztyńskim dojrzała już grupa fotografów przygotowana do bardziej ambitnego manifestowania swych możliwości twórczych. Brak własnej siedziby, a zwłaszcza lokalu wystawowego, odczuwali jako istotne ograniczenie swej aktywności, zniechęcające do dalszych wysiłków.

Wydaje się, że urzeczywistnienie marzeń o stabilizacji Towarzystwa dokonało się w samą porę. Celująco zdali jego członkowie ów szczególny egzamin dojrzałości (organizacyjnej), jakim była adaptacja uzyskanego z takim trudem lokalu. Była to cała epopeja, a zarazem wyścig z czasem (by dotrzymać wyznaczonego przez władze miejskie terminu uruchomienia placówki). Przeprowadzenie remontu i adaptacji wymagało wielu tygodni iście katorżniczej pracy ze strony członków Towarzystwa oraz wielu zmobilizowanych sojuszników i przyjaciół. Potrzebna też była niezwykła zaradność i pomysłowość w zdobywaniu wszelkich niezbędnych materiałów i elementów wyposażenia przyszłej siedziby. Poza zapałem i własnymi rękami do pracy nie mieli przecież nic — żadnych funduszy i żadnych „mocy przerobowych". Już pierwsza wystawa zorganizowana w siedzibie WMTF jesienią 1980 roku dowiodła, że jej gospodarze mają nie tylko ambicje nadania nowej galerii określonej rangi, lecz zarazem właściwie oceniają możliwości środowiska, w którym chcą działać. Zdawali sobie sprawę, że odbiorcę przyszłych swoich wystaw muszą dopiero zdobywać i stopniowo go wyrabiać. Uwzględniali zarazem i to, że Olsztyn jest obecnie ośrodkiem o pewnych aspiracjach kulturalnych i społecznych, że dysponuje własnym środowiskiem artystycznym i literackim, ma także dwie wyższe uczelnie o liczącym się już stażu.

Pierwsza wystawa w nowym lokalu musiała więc być nie tylko atrakcyjna, lecz także w pewnym sensie prestiżowa. Urządzono ją w oparciu o zbiory fotograficzne Muzeum Mazursko-Warmińskiego, gdzie nie brakowało prac tak znakomitych i uznanych mistrzów, jak Jan Bułhak czy Tadeusz Wański.

Po tej pierwszej przyszły rychło następne ekspozycje: do końca 1980 roku jeszcze dwie, a w następnym już dwanaście, w tym aż trzy prezentacje autorskie członków WMTF. Dobór wystaw uzależniony jest naturalnie zawsze od własnej inicjatywy i przedsiębiorczości w poszerzaniu kontaktów z innymi środowiskami i poszczególnymi twórcami, gospodarze olsztyńskiej galerii dbają jednak stale o to, by przyciągać widza zróżnicowaną tematyką, a także niekiedy takimi atrakcjami, jak znakomita fotografia sportowa („Olimpiada w Moskwie" Leszka Fidusiewicza) czy kolejna edycja krakowskiej „Wenus". Powiedzmy otwarcie, że w tym ostatnim przypadku mniej chodzi o sztukę, a więcej o... podreperowanie nader skromnych funduszy Towarzystwa. Na biletach na wystawy „Wenus" zarabiają zresztą od lat towarzystwa fotograficzne w Polsce jak kraj długi i szeroki, mimo że wypożyczający wystawy KTF każe sobie z reguły słono za swą uprzejmość płacić. Cóż, temat to zapewne do rozważań całkiem oddzielnych (i o ile dobrze wiem, od czasu do czasu podejmowany przez publicystów).



Fot. Jacek Zawadzki



Fot. Zofia Barankiewicz

Fot. Kazimierz Sobaczewski



współpraca WMTF z olsztyńskimi plastykami, którzy nieraz pomagają w urządzaniu ekspozycji czy w pracach nad dalszą adaptacją pomieszczenia i jego zaplecza. Osiągnięcie liczącej się pozycji w życiu kulturalnym miasta (niektórzy twierdzą, że nawet olsztyńskie BWA zazdrości po cichu frekwencji fotografom...) podbudowane jest coraz częstszym i śmielszym manifestowaniem przez Towarzystwo swej aktywności na różnych ogólnopolskich imprezach fotograficznych i coraz większą liczbą zdobywanych nagród — zarówno za zestawy zespołowe (np. na warsztatach fotograficznych Elbląskiego Ośrodka Kultury w czerwcu ub.r.), jak i nagród indywidualnych. Najwięcej zbiera ich w ostatnim czasie Mieczysław Wieliczko, niewątpliwie jeden z najciekawszych twórców tego środowiska, próbujący z powodzeniem swych sił w różnych gatunkach fotografii, a obecnie najchętniej wypowiadający się poprzez fotografię krajobrazu. Porzucił on zawód nauczyciela, by związać się ściślej z fotografią, i pracuje teraz jako instruktor fotografii w Młodzieżowym Domu Kultury, gdzie wyrasta pod jego okiem młody i ponoć utalentowany narybek dla WMTF.

O rosnącym prestiżu olsztyńskiego środowiska fotograficznego świadczy też niewątpliwie fakt powierzenia mu przez Federację w ub.r. organizacji pleneru ogólnopolskiego, czwartego z urządzanych pod egidą FASFwP w akcji „Polska 40". Ten swoisty sprawdzian organizacyjny wypadł dla WMTF korzystnie; chwalił ich sam prezes Federacji, nie mówiąc o gościach. Z trzech pokazanych podczas pleneru wystaw własnych Towarzystwa sporo zdjęć zakupiono do teki FASFwP.

Przyglądając się ich pracy, słuchając projektów na przyszłość, nie sposób nie stwierdzić, że Olsztyniacy jakoś umieją się

Fot. Mieczysław Wieliczko

Fot. Jacek Sztorc

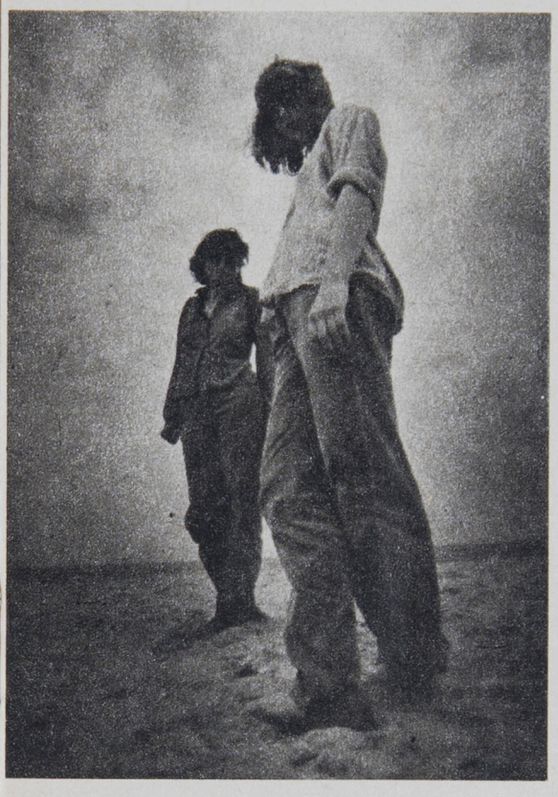
W roku 1982, tylko od połowy stycznia do października odbyło się aż 8 wystaw (dziewięć tysięcy zwiedzających!), wśród nich kilka o charakterze historyczno-dokumentalnym, jak np. oparta na ocalałych negatywach autentycznych żołnierskich zdjęć „Droga żołnierza Brygady Karpackiej" czy też „Wrzesień 39", gdzie wykorzystano zdjęcia fotografa III Rzeszy, puentując je fotografiami wykonanymi przez Polaków. Była między innymi wystawa starego sprzętu fotograficznego i archiwalnych wydawnictw ze zbiorów miejscowego kolekcjonera. Były i wystawy aktu: „Ona" oraz „Intymny świat kobiet"; obie cieszyły się powodzeniem, choć spotykały się z krytycznymi niekiedy opiniami w miejscowej prasie.

Po tych dwu zaledwie latach istnienia galerii Olsztyniacy mogą stwierdzić z przekonaniem, że ma już ona swych stałych bywalców, ma życzliwą publiczność śledzącą wszystkie ekspozycje. Prasa miejscowa zamieszcza nie tylko informacje o wystawach, lecz także obszerniejsze omówienia i recenzje, publikuje nagrodzone „zdjęcia miesiąca". Dobrze układa się też







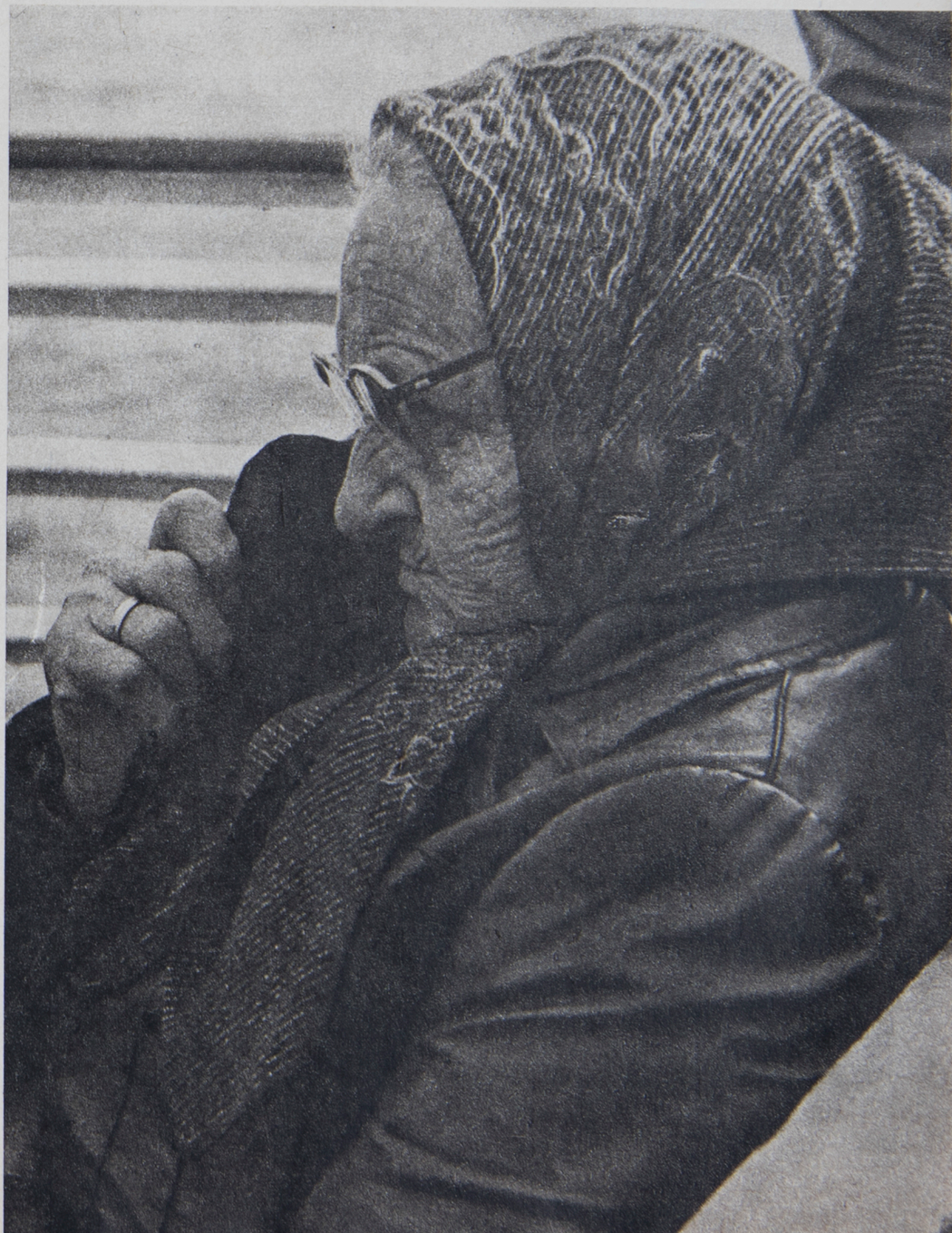


▲ Fot. Andrzej Barankiewicz

◀ Fot. Jacek Sztorc

Fot. Kazimierz Sobaczewski ▶

Fot. E. Gaj ▼



odnaleźć w tych trudnych także i dla fotografii czasach. Dzięki zapobiegliwości, pomysłowości w pozyskiwaniu sojuszników i uporowi zdobywają potrzebne materiały i odczynniki, starają się też z powodzeniem o pomoc dla siebie w różnych instytucjach działających na niwie kultury. Szczególnie ważna i owocna dla Towarzystwa jest współpraca z Miejskim i Międzyzakładowym Domem Kultury w Olsztynie, potwierdzona nawet formalną umową. Tak więc WMTF działa jakby w orbicie swego patrona, zachowując jednak całkowitą niezależność poczynań, korzysta natomiast z jego możliwości budżetowych (Dom Kultury pokrywa np. koszty lokalowe Towarzystwa, opłaca osoby pełniące stałą obsługę wystaw, ma także partycypować w kosztach inwestycji, takich jak zabezpieczenie lokalu WMTF czy instalacja ogrzewania).

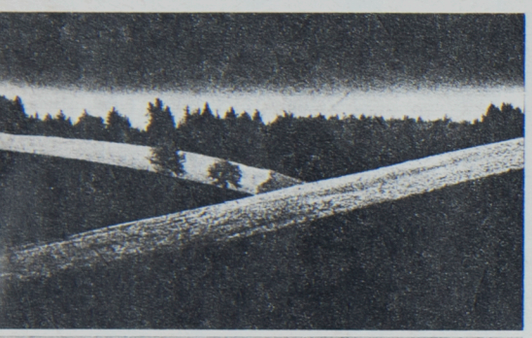
Dziś Warmińsko-Mazurskie Towarzystwo Fotograficzne liczy około 40 członków, z tego część to ludzie nowi, którzy przyszli w ciągu ubiegłego roku. Wbrew przewidywaniom, nie przeraziły ich trudności materiałowe i sprzętowe, przyciągnęło ich natomiast ciekawe środowisko, dostrzegli możliwości twórczego wyżycia się, oderwa-

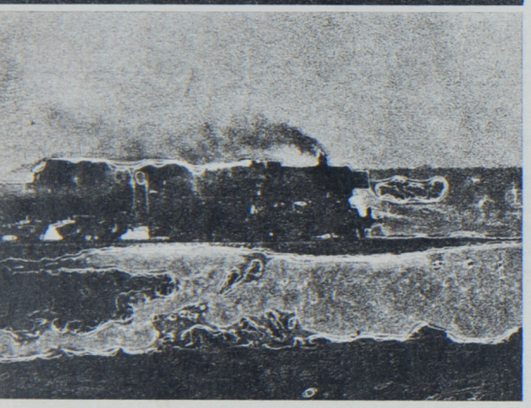
nia od trudnych codziennych problemów. Najaktywniejszą grupę tworzy kilkunastu najstarszych stażem członków Towarzystwa, zżytych ze sobą kolegów i przyjaciół; wśród nich nie brak fotografów o sporych możliwościach i interesującym dorobku.

Za swoją w pewnym sensie specjalność Olsztyniacy uważają fotografię krajobrazu, choć uprawiają naturalnie także reportaż, portret, akt, niektórzy próbują technik swobodnych, tonowania... Zainteresowanie krajobrazem to poniekąd naturalna konsekwencja geograficznego położenia Olsztyna, bliskości terenów o ciekawej, urozmaiconej i „fotogenicznej" przyrodzie.

Krajobraz na zdjęciach olsztyńskich autorów niejednokrotnie ulega stylizacji, przetworzeniom, które zmierzają do podkreślenia kontrastowości obrazu, wzmacniania jego cech graficznych; chętnie stosowa-

Fot. Mieczysław Wieliczko





Fot. Jacek Zawadzki

nym środkiem wyrazu jest też ziarno. Wszystko to służy pogłębieniu nastrojowej, nostalgicznej częstokroć atmosfery ukazywanych pejzaży, przydaje im dramatyzmu i ekspresji (służy temu celowi także stosowanie pojedynczych rekwizytów o symbolicznej wymowie, których dobór najczęściej jednak nie grzeszy odkrywczością). Wiele z tych cech występowało np. na wystawie „Krajobraz, jaki lubię", pokazanej we wrześniu ub.r. przez trzech debiutantów: K. Sobaczewskiego, J. Jakowickiego i L. Sienkiewicza, z których każdy pragnął pokazać w pejzażu jeden jego, ściśle określony aspekt. Niektóre ze zdjęć odznaczały się, niestety, pewną manierycznością, lecz był to w sumie debiut rokujący dobre nadzieje.

Sądzę, że dotychczasowe osiągnięcia olsztyńskiego środowiska fotograficznego zachęcają do uważnego śledzenia jego dalszych poczynań. Z pewnością nie zabraknie powodów, by jeszcze nieraz — i to dobrze — o nich napisać.

Barbara Kosińska

OBRAZ JAK FOTOGRAFIA

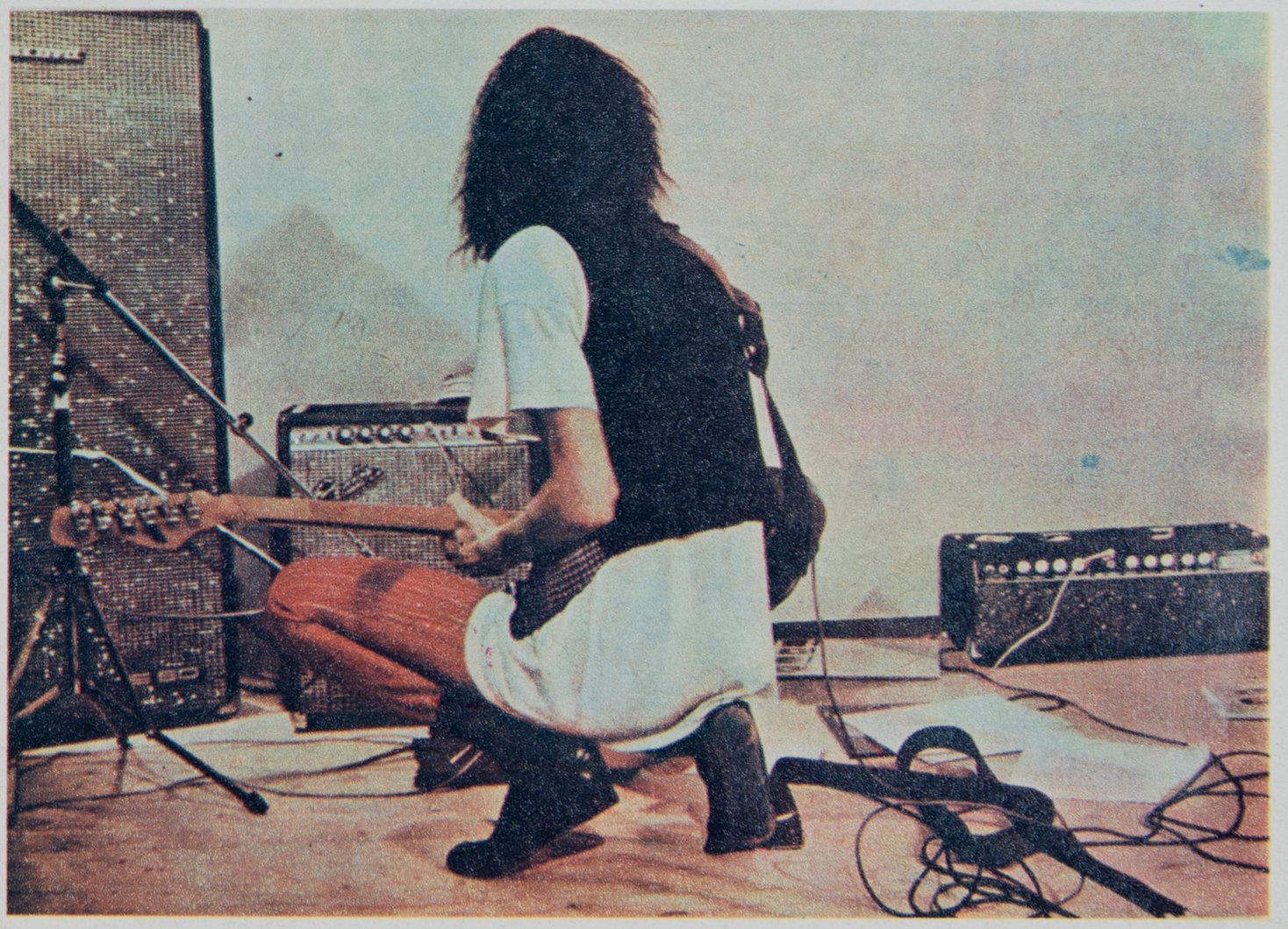
Spór, jaki w wieku XIX rozgorzał pomiędzy malarstwem a fotografią wokół artystycznej wartości ich produktów, z perspektywy dnia dzisiejszego wydawać się może niedorzeczny i bałamutny. „Wiele bystrości umysłu — pisał w 1934 r. znakomity teoretyk sztuki, Walter Benjamin — zużyto na rozważanie kwestii, czy fotografia jest sztuką — nie poprzedziwszy jej pytaniem: czy przypadkiem wynalezienie fotografii dogłębnie nie zmieniło charakteru sztuki?" [1]. Każdorazowo odpowiedź na to pytanie będzie twierdząca: fotografia rzeczywiście w istotny sposób wpłynęła na sztukę, poczynając od zmiany miejsca i roli plastyki, która utraciła niepodważalny, jak się wydawało, prymat w dziedzinie tworzenia obrazów, co w konsekwencji pociągnęło za sobą zmiany wewnątrz samej sztuki [2]. Iluzjonistyczne przedstawianie wyglądu rzeczy i zjawisk, będące dotąd domeną malarstwa, z chwilą wynalezienia fotografii przestało w sztukach plastycznych mieć rację bytu, stało się czynnością równie beznadziejną, co zbędną. Upraszczając rzecz całą można powiedzieć, że historia XX-wiecznych awangard nie jest niczym innym jak historią uwalniania się i odchodzenia od iluzjonizmu i naturalizmu, dokonywanymi w głębokim przeświadczeniu, że tendencje te już nigdy do sztuk plastycznych nie powrócą, skoro tak doskonale przejęła je fotografia. Powrót jednak nastąpił i to w najbardziej przewrotny sposób — po latach apodyktycznego panowania sztuki bezprzedmiotowej i coraz bardziej wyjaławiającego się abstrakcjonizmu sztuka znalazła się w ślepym zaułku. Przemiany struktury cywilizacyjnej przyśpieszyły proces fizycznej i duchowej alienacji sztuki, która w coraz szybciej zmieniającym się świecie pozostała daleko w tyle, samotna i wyabstrahowana. W pewnym momencie Ben Nicholson, ortodoksyjny abstrakcjonista, powie: „Opierając się na doświadczeniach abstrakcji, musi powoli przejść z powrotem do kształtowania figuratywnego". Dla sztuki była to nie tylko droga wyjścia z impasu, lecz w konkretnej sytuacji historycznej — euforycznej cywilizacji masowej z wszelkimi jej dobrodziejstwami i przekleństwami — renesans figuracji otwierał możliwość odnalezienia „utraconej rzeczywistości". Ta utracona przez sztukę rzeczywistość rejestrowana była przez stale doskonalące się środki masowego przekazu. Fotografia, film, telewizja przekształciły świat współczesny w oszalałą „cywilizację obrazkową", „świat w obrazku", kształtujący wyobraźnię i zachowanie współczesnego człowieka. „«Obrazek» jest już nie tylko rodzajem reprodukcji rzeczywistości, ale stał się niejako rzeczywistością autonomiczną... Świat współczesny zajmuje się przede wszystkim produkowaniem i konsumowaniem «obrazków»... Rzeczywistością jest nie «świat», ale obraz dostarczany nam bezpośrednio do mieszkań... Nie potrafimy odróżniać pozoru od rzeczywistości, prawdy od iluzji" — pisano na początku lat sześćdziesiątych [3]. Do tego „świata w obrazkach", który przysłonił i niejako zastąpił naturę, sięgnęli artyści lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Ameryce i wysoko rozwiniętych krajach Zachodu. Wykształceni na „rzeczywistości zreprodukowanej", twórcy pop-artu i hiperrealizmu uczynili z wizualnych przejawów współczesnej kultury masowej punkt wyjścia dla twórczości artystycznej, wyciągając malarskie wnioski z nowej kultury popularnej, kultury ilustrowanych magazynów, kolorowych slajdów, komiksów, świetlnej reklamy, kina i telewizji, z całej tej produkcji „społeczeństwa konsumpcyjnego" lub raczej — obrazu tego społeczeństwa, który cytowali z bezlitosną dosłownością. Właśnie cytowali, bo w twórczości popsterów i hiperrealistów nastąpiło niemal absolutne stopienie malarstwa z obrazem reprodukowanym. Nadało to ich dziełom charakter „obrazów wskazujących na inne obrazy", a istotą zainteresowań było nie tyle zainteresowanie współczesną rzeczywistością w ogóle, ile jej obrazem, prezentowanym na co dzień przez systemy masowego przekazu. Zwłaszcza dla hiperrealistów technicznie otrzymywana odbitka, przeważnie własnoręcznie wykonywana barwna fotografia, przestała być środkiem do celu, lecz stała się celem samym w sobie. Tu już nie chodziło o posłużenie się fotografią jako narzędziem ułatwiającym pracę w przedstawianiu wyglądu rzeczy, jak to niegdyś czynili ar-

tyści, wspierając się camerą obscurą i później fotografią, ani też o wykorzystywanie jej jako rodzaju szkicownika, lecz o maksymalne upodobnienie obrazu malarskiego do obrazu uzyskanego na zdjęciu. Punktem wyjścia dla hiperrealistycznego obrazu jest zawsze fotografia czy barwny slajd, przenoszony wiernie na płótno, z zachowaniem jego kompozycji, kolorystyki i gładkiej faktury. Z technicznego punktu widzenia proces tworzenia obrazu hiperrealistycznego niewiele różni się od tego, jaki zalecał w połowie XVI wieku Giovanni Battista della Porta: „Jeśli ktoś nie umie malować, może dzięki (camerze obscurze) zaznaczyć ołówkiem kontury odbicia. Potem wystarczy pokryć je farbami. Robi się to rzutując obraz na rysownicę". Podobnie postępują hiperrealiści, choć zabiegi, jakich dokonują z fotografią, są o wiele bardziej skomplikowane: montują zdjęcia wykonane różnymi obiektywami, burząc naturalną perspektywę, rozbijając obraz fotograficzny na fragmenty i ponownie składając go na płótnie, wydobywają szczegóły, których nie dostrzeglibyśmy ani na zdjęciu, ani w percepcji fizjologicznej; nakładając slajdy na siebie tworzą skomplikowane struktury odbić, refleksów i przenikających się obrazów. Fakt, że posługują się fotografią, nie oznacza, rzecz jasna, iż nie potrafią malować... Obraz hiperrealistyczny wymaga nie lada umiejętności warsztatowych, opanowania rzemiosła malarskiego równego wirtuozerii dawnych mistrzów, by uzyskać ową gładką, precyzyjnie opracowaną powierzchnię płótna i iluzję zdjęcia fotograficznego. W tworzeniu tych malarskich rekonstrukcji optycznego odbijania i powielania otaczającego świata hiperrealiści wykorzystują wszelkie techniczne możliwości fotografii, przewrotnie ujawniając kolejną iluzję o prawdziwości i obiektywizmie zdjęcia. Rejestracja fotograficzna, pozwalająca wiernie zapisać skomplikowany, ruchliwy obraz współczesnej rzeczywistości, skopiowana środkami malarskimi, odkrywa nowe znaczenia i sensy tych obrazów. Banalne przez swą powszechność zdjęcia lśniących karoserii samochodowych, fragmentów ulic ze swym odbiciem w witrynach sklepowych, barwnych neonów i scen z życia wielkich miast, przeniesione na płótno, stają się okrutną w swej zdawkowości metaforą współczesnej cywilizacji. Naśladując środki i ikonografie masowej informacji wizualnej i reklamy, są zarazem chłodnym, beznamiętnym zapisem wielkomiejskiego folkloru i obyczajowości, jak i jego osądem. Wołaniem o uczłowieczenie tego zimnego jak obraz hiperrealistyczny świata gry pozorów i iluzji...

Marta Leśniakowska

[1] W. Benjamin, Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej, [w]: Twórca jako wytwórca, Poznań 1975.
[2] Niektóre aspekty tych zmian omówione zostały we Wstępie do niniejszego cyklu.
[3] G. Anders, O środkach masowego przekazu, Dialog 1961, nr 9, s. 155 n.

Obraz olejny. Autor Franz Gertsch, wymiary 242 × 345 cm



JAN MARIA JACKOWSKI

FOTOGRAFIA OJCZYSTA

Naturalną tendencją fotografa jest uwiecznianie i utrwalanie, a więc przekazywanie odbiorcy maksimum informacji użytecznej o przedmiocie lub zjawisku, które go interesuje.

„Giną ślady dawnej kultury — pisał na początku XX wieku założyciel Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego i twórca idei fotografii patriotycznej Aleksander Janowski — a przyszły uczony nie będzie miał nawet szczątków, z których mógłby odtworzyć ubiegłe doby życia. Kraj nie ma żadnej instytucji, która łożyłaby na cele zbiorów, wszystko więc pozostało do zrobienia inicjatywie prywatnej".

Czy to nie program dla ukierunkowania działań fotografów? W historii polskiej fotografii znano już ideę powiązania wynalazku Daguerre'a z losami ojczyzny. Przykładem niech będą narodziny fotografii politycznej w okresie powstania styczniowego. Znane są tysiące fotografii powstańców, masowo sprzedawane fotograficzne tableau o tematyce narodowej czy reprodukcje dzieł plastycznych przedstawiających wybitne postacie z historii Polski. Ten nurt znikł wraz z represjami popowstaniowymi, rozwojem racjonalnych i zdroworozsądkowych haseł pozytywistycznych lansujących pracę u podstaw. W tym czasie, a więc w połowie lat 70. ubiegłego stulecia pozytywiści starają się zainteresować społeczeństwo w trzech zaborach pięknem polskiego pejzażu, jego malowniczością i zabytkami słowiańskiej kultury.

Wielu fotografów podejmowało się tej tematyki, a formą rozpowszechniania zdjęć, jak pisze Juliusz Garztecki, były: „albumy widokowe, jako wręcz pospolita forma publikacji owej epoki.

Oto kilka zaledwie przykładów. Konkurent Karola Beyera Jan Mieczkowski nie tylko wydał swym nakładem album widoków Warszawy, ale również wykonał i sprzedawał całą serię krajobrazów tego miasta w fotografiach stereoskopowych. W Krakowie Awit Szubert wydał w latach 60-tych album fotograficzny «Pieniny i Szczawnica». Niewielki albumik zameczków podolskich wykonał w Kamieńcu Michał Greim. P. Diehl wydał album fotograficzny Kalisza, W. Chęciński w Lublinie — album 20 widoków miasta". Juliusz Garztecki dochodzi dalej do konkluzji: „Jeżeli przeanalizujemy zdjęcia z prasy ilustrowanej i wydawnictw albumowych z zeszłego wieku i ustalimy statystykę tematów, musi nas uderzyć jedno: od Scholtzeya do Brandla mamy do czynienia z fotografiami pejzażu miejskiego, jeśli zaś występuje wiejski, to zwykle jako otoczenie zabytku". Dalej wysnuwa wniosek, że jedynym odstępstwem od tej reguły w XIX wieku (tzn. krajobrazu miejskiego) jest fotografia tatrzańska, jako część całego ideologicznego systemu „tatrzańskości" owej epoki.

Na przełomie XIX i XX wieku wraz z rozwojem techniki upowszechnia się fotografia. Potwierdzeniem tego zjawiska jest rozwój amatorskiego ruchu fotograficznego. Dla amatorów urządza się konkursy i wystawy. Między innymi „Tygodnik Illustrowany" w numerze 11 z 1900 roku zawiera ogłoszenie firmy fotograficznej „Golcz i Szalay" z Warszawy o wielkim konkursie dla fotoamatorów, w którym przewidziana jest nagroda specjalna za serię przynajmniej 6 zdjęć, „które najlepiej scharakteryzują jakąkolwiek bądź miejscowość kraju, dowolnie przez amatora wybraną pod względem krajobrazu, życia, miejscowych obrzędów itp." Jakkolwiek nie należy przeceniać znaczenia konkursu, to sam fakt jego ogłoszenia jest wielce znaczący i świadczy o konsekwentnym zainteresowaniu redakcji propagowaniem piękna ojczyzny.

Autorstwo fotografii ojczystej wiąże się zazwyczaj z Janem Bułhakiem. Jest to nieporozumienie, gdyż sam mistrz Jan uważał się za kontynuatora i spadkobiercę wielkiego pejzażysty wileńskiego, Józefa Czechowicza, którego w drugiej połowie XIX wieku zauważają dolinki i wąwozy doliny Wilii. Natomiast trzeba oddać sprawiedliwość Bułhakowi i stwierdzić, że on pierwszy stworzył z fotografii ojczystej program, który zaciążył na całej jego, i nie tylko jego, działalności fotograficznej. Twórczość Bułhaka zaczyna się w wieku dojrzałym, gdy artysta liczy sobie 30 lat, a kiedy spojrzenie na otaczający świat jest głębokie, więcej wewnętrzne. To decyduje o charakterze twórczości, o jej rozwoju. Entuzjazmowi artysty i poety towarzyszy powaga i głębsze zrozumienie piękna przyrody. Tematyką prac Bułhaka stał się nizinny polski pejzaż, który ukochał z całą swoją mentalnością ziemianina z Wileńszczyzny. Jego fotogramy wyróżniają się na tle całej fotografii polskiej, tak że można mówić o bułhakowskim stylu.

Warto zastanowić się nad genezą tego stylu i za jej badaczem, Pawłem Radzikowskim należy go wywodzić z trzech źródeł. Po pierwsze Bułhak przejął całkowicie program estetyczny fotoklubu paryskiego, jako jedyną uznaną w tym czasie estetykę fotograficzną. Przez całe życie był jej wierny, a o prezesie fotoklubu Joachimie C. Puyo napisał, że: „Był moim mistrzem na odległość".

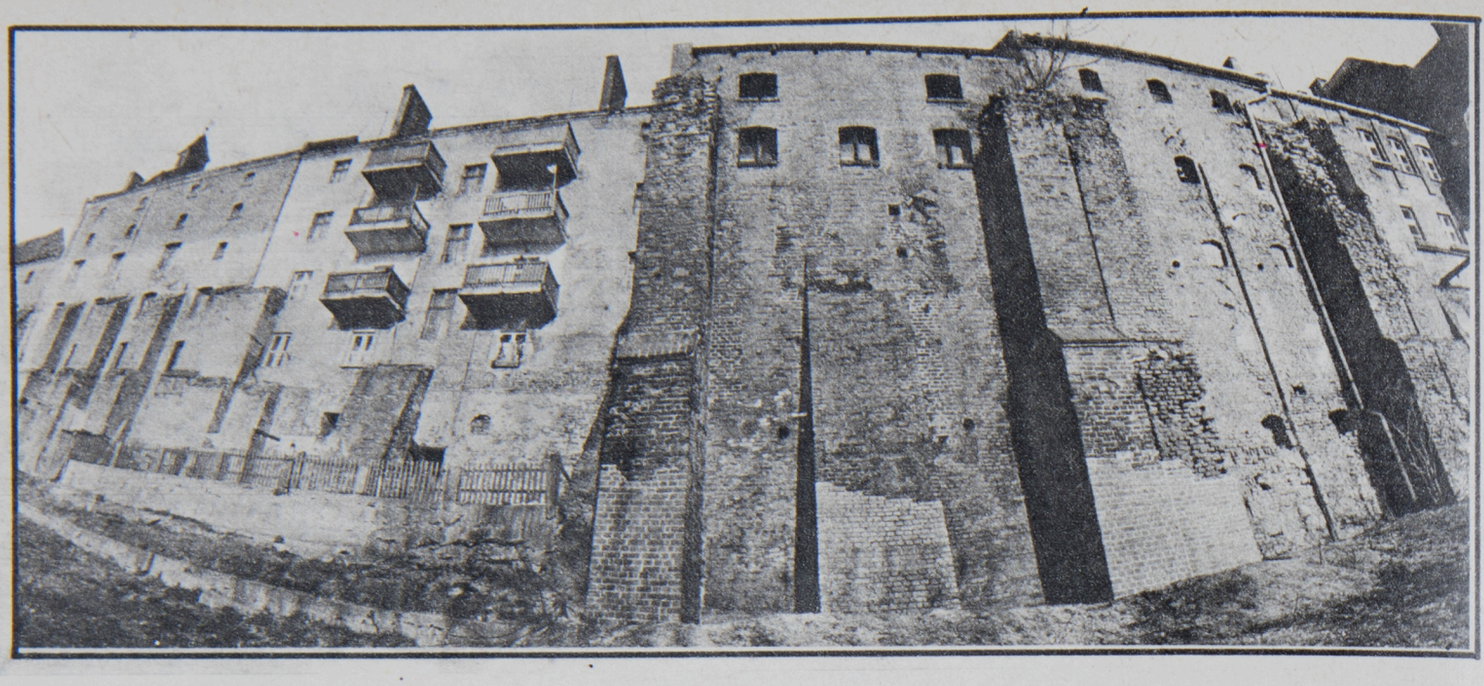
Drugim źródłem stylu była współpraca z Ferdynandem Ruszczycem. Znali się od 1910 roku, od 1912 był to kontakt nie tylko natury prywatnej, ale i służbowej, Ruszczyc bowiem w owym roku utworzył w Wilnie placówkę fotograficzną mającą dokumentować ginące obiekty architektury wileńskiej. Temat tych zdjęć podawał Ruszczyc, a po ich wykonaniu przeprowadzał korektę i zatwierdzał do zakupu. Zanim jednak współpraca ułożyła się w ten sposób, Ruszczyc dawał wskazówki Bułhakowi, co i jak fotografować. Mistrz Jan sam stwierdza nawet, w swoich artykułach, że to Ruszczyc był właściwie jego wychowawcą plastycznym i że on ukształtował jego postawę artystyczną.

Wreszcie trzecim źródłem stylu Bułhaka była jego praca zawodowa jako fotografa dokumentalisty, pracującego na potrzeby historyka sztuki. Wymagało to specyficznego traktowania motywu. Musiał on być poprawnie sfotografowany z zachowaniem pionów i poziomów.

P. Radzikowski stwierdza: „Intensywność prac dokumentacyjnych wyrobiła w Bułhaku pewien sposób myślenia o fotografii. Tworząc dokumentację dzieł sztuki unikał elementów, które w swoich wartościach formalnych nie wzbogacają kompozycji, a zacierają informację zawartą w zdjęciu. W fotografii zabytków wileńskich przez izolację motywu stworzył Bułhak monumentalny obraz niezależnie od wartości architektonicznych obiektu. Zabiegiem technicznym podkreślającym monumentalność obrazu jest podniesienie aparatu ponad wysokość oczu. Zastosowanie długiej ogniskowej obiektywu skraca perspektywę, dając wyrównanie skali poszczególnych pionów i poziomów".

Z takiego podłoża wyrastały założenia bułhakowskiej „fotografii ojczystej". Czy była to wyłącznie fotografia krajoznawcza? Z pewnością nie. Fotografia ojczysta była formacją ideową, programem działania. Jan Bułhak zdawał sobie doskonale sprawę z faktu, iż w fotografii, którą uprawia, a następnie lansuje w swoich artykułach z zakresu estetyki, nie sposób nie popełnić powtórzeń, a w konsekwencji zatracenia indywidualności stylu. Gdy kanony estetyczne stają się jasne i są popularyzowane, wielu może je naśladować z mniejszym lub większym skutkiem. I dlatego poza wartościami artystycznymi w bułhakowskim programie tak wiele miejsca znalazło się dla wartości dokumentalnych. W tej fotografii podziwiano unikalność waloru dokumentacyjnego. Wynikiem takiego postępowania stał się zwrot tematyczny w „fotografii ojczystej" w stronę pomników i zabytków narodowej architektury.

Bułhak nie był pierwszym, który pracował na polu „fotografii ojczystej". Działał przed nim chociażby Awit Szubert albo krajan mistrza Jana, Józef Czechowicz. Niemniej jednak jemu należy przypisać zasługę stworzenia z fotografii instrumentu poznania piękna i kultury własnej ojczyzny. Mistrz Jan zaciążył swoim myśleniem o sztuce na tysiącach umysłów fotoamatorów, a jego twórczość w niejednym sercu wzbudziła zachwyt nad urokami własnego kraju. Być może nie był to program efektowny, a przerost konwencji estetycznych krępował całą fotografię artystyczną już w niepodległej Polsce, aż do 1939 roku. Jego fascynacje zaowocowały zalewem produkcji pocztówkowej, powielającej jego chwyty i kanony estetyczne, w fotografii pejzażowej wiele z niego pozostało do dzisiaj. Ale należy pamiętać, jak zauważa Juliusz Garztecki, że do czasów Bułhaka krajobraz Polski był albo miejski, albo tatrzański, od niego dokonał się rewolucyjny przełom w zainteresowaniach tematycznych fotografów polskich. Tym przełomem wzniesionym na piedestał fotografii artystycznej stał się rodzimy krajobraz nizinny, który osiągnął rangę głównego i najważniejszego obiektu zainteresowań fotografów.



Fot. Roman Etmański

TEMAT MIESIĄCA NIESTANDARDOWYM OBIEKTYWEM

Fot. Stanisław Chyrczakowski



Fot. Józef Trojanowski



krajowej i zagranicznej) w postaci: obiektywów wymiennych, wizjerów, dalmierzy, filtrów, soczewek, osłon przeciwsłonecznych, światłomierzy, lamp błyskowych itp. oraz laboratoryjny sprzęt fotograficzny (krajowy i zagraniczny), a więc: powiększalniki fotograficzne, kopiarki, maskownice, wywoływaczki, kuwety, suszarki, obcinarki, lampy fotograficzne laboratoryjne itp. — podlegają cłu w wysokości 100% ich krajowej wartości. Objęte poz. 23 taryfy wywozowej materiały fotochemiczne podlegają ocleniu w wysokości 100% wartości. Asortyment tych towarów jest identyczny jak pod omówioną poprzednio poz. 78 taryfy celnej przywozowej. Natomiast bez cła mogą być wywożone reprodukcje fotograficzne wykonane po 1945 r. na podłożu: szklanym, papierowym, taśmach filmowych i błonach (oprócz pocztówek); fotografie, diapozytywy i przezrocza (poz. 65). Przy posługiwaniu się taryfą celną wywozowa należy mieć na uwadze postanowienia zawarte w poz. 76 tej taryfy, zgodnie z którymi towary nie objęte poszczególnymi pozycjami tej taryfy, clone są w wysokości 200% ich wartości, a na wywóz wymagane jest uprzednie uzyskanie pozwolenia. Jako przykład podać tu można kamery filmowe, projektory, rzutniki itp., które nie są wymienione w żadnej z pozycji taryfy wywozowej, a także reprodukcje fotograficzne wykonane przed 1945 r. Surowsze warunki wywozu tych reprodukcji przewidziane w przepisach prawa celnego korespondują z odrębnymi unormowaniami dotyczącymi ochrony dóbr kultury.

Dla zainteresowanych słów parę o pozwoleniach celnych. Osobom fizycznym pozwolenie na przywóz towarów wydaje urząd celny, który będzie dokonywał odprawy celnej ostatecznej towarów. Natomiast pozwolenie na wywóz udzielane jest przez urząd celny, do którego złożono wniosek, niezależnie od sposobu i miejsca przewożenia towarów przez granicę. Rozwiązanie to praktycznie umożliwia złożenie wniosku do urzędu celnego położonego najbliżej miejsca pobytu osoby zainteresowanej.

Wyjaśnienia wymaga także sprawa dopuszczalnych ilości przywożonych i wywożonych w świetle postanowień omawianego rozporządzenia z dnia 18 marca 1983 r., które stanowi tzw. regulację taryfową. Jest ona przede wszystkim instrumentem fiskalnego oddziaływania, czyniąc niekiedy nieopłacalnym przywóz lub wywóz określonych towarów. Taryfa celna przywozowa nie przewiduje obowiązku uzyskiwania pozwolenia na przywóz (w odniesieniu do wymienionych materiałów i sprzętu fotograficznego), za pomocą którego można oddziaływać na ilość przywożonych towarów. Wynika z tego, że przywóz towarów, które umownie można określić jako „fotografowanie" odbywać się może w dowolnych ilościach, a obywatel ma jedynie obowiązek uiszczenia cła, jeżeli Konieczne staje się tu uczynienie następujące uwagi. Otóż preferencje przywozowe oceniać należy wyłącznie w płaszczyźnie przepisów prawa celnego., Nie oznacza to jednak, iż w zastosowanie nie będą mogły wejść inne unormowania (np: z zakresu podatków). Ograniczone ramy niniejszej publikacji pozwalają jedynie na zasygnalizowanie tego problemu. Pozostaje mieć jednak nadzieję, że po aferze „szamponowej, nie doczekamy się kolejnej — tym razem „fotograficznej".

Natomiast zgodnie z postanowieniami poz. 76 taryfy celnej wywozowej, towary wywożone w ilościach wskazujących na przeznaczenie do obrotu handlowego mogą być wywożone po uprzednim uzyskaniu pozwolenia, które staje się instrumentem stymulującym ilość. Urząd celny może bowiem pozwolenia nie udzielić, bądź też udzielić go, ale z ograniczeniem ilości wywożonych towarów. Jednocześnie przy handlowym charakterze wywozu cło wynosi 200% wartości towaru na rynku krajowym, niezależnie od tego czy i w jakiej wysokości ciążyło ono stosownie do postanowień innych pozycji taryfy wywozowej. Spróbujmy wyjaśnić rzecz na konkretnych przykładach. Otóż — jak przewiduje omówiona wyżej poz. 11 taryfy celnej wywozowej — wywóz np. powiększalnika pochodzenia polskiego normalnie podlega cłu w wysokości 100% jego krajowej wartości i odbywa się bez pozwolenia. Jeżeli jednak wywóz ten nabierze cech przemawiających za uznaniem go za handlowy, czyli po prostu w celu sprzedaży towaru za granicą wówczas cło wzrasta do 200% krajowej wartości oraz konieczne staje się uzyskanie pozwolenia na wywóz. Podobnie będzie w przypadku wymienionych pod omówioną wyżej poz. 65, reprodukcji fotograficznych wykonanych po 1945 r., które w normalnych warunkach nie podlegają cłu w oraz mogą być wywożone bez pozwolenia.

Wypada w tym miejscu zauważyć, że postanowienia taryfy celnej wywozowej nie wyjaśniają co należy rozumieć przez wywożenie w ilościach wskazujących na przeznaczenie towaru do obrotu handlowego. Generalnie przyjmuje się, że głównym wyznacznikiem jest ilość wywożonych towarów, którą można uznać za przekraczającą „normalne" potrzeby. Nie tylko jednak ten element zadecyduje o uznaniu wywozu za mający charakter handlowy. W praktyce poszczególne przypadki podlegać będą indywidualizacji. Stwarza to pewną swobodę po stronie organów celnych, trzeba jednakże wziąć pod uwagę to, że organy celne winny troszczyć się przecież także o zabezpieczenie interesów państwowych.

Oprócz omówionych regulacji taryfowych ustawa — Prawo celne przewiduje także pewne zwolnienia od obowiązku posiadania pozwolenia na przywóz i wywóz oraz od cła (art. 19), odsyłając do szczegółowego unormowania zakresu i trybu tych zwolnień w drodze rozporządzenia wykonawczego. Są to tzw. regulacje pozataryfowe zawarte w rozporządzeniu Ministra Handlu Zagranicznego i Gospodarki Morskiej[1] z dnia 1 lipca 1977 r. w sprawie zwolnienia od obowiązku posiadania pozwolenia na przywóz i wywóz oraz od cła (Dz.U. nr 22, poz. 97 z późn. zmianami). W zakresie interesującym fotoamatorów przepisy tego aktu stanowią, że podróżnemu, który przyjeżdża do Polski, zezwala się na przywóz, a podróżnemu który wyjeżdża za granicę, zezwala się na wywóz bez uiszczenia cła i składania zabezpieczenia cła: 2 aparatów fotograficznych, wąskotaśmowego aparatu filmowego oraz 24 klisz lub 10 rolek błon do każdego aparatu fotograficznego i 10 rolek taśmy filmowej o szerokości do 16 mm do przewożonego aparatu filmowego pod warunkiem że przedmioty przywożone zostaną wywiezione przy opuszczeniu Polski, a przedmioty wywożone zostaną przywiezione przy powrocie do kraju z zagranicy. Jeżeli powyższe warunki nie mogą być spełnione wskutek zniszczenia lub nie zawinionej utraty przedmiotu (np. zagubienia, kradzieży) można podróżnego zwolnić od obowiązku uiszczenia cła, które na tym przedmiocie ciążyło. Okoliczności utraty lub zniszczenia uzasadniać można wszelkimi dowodami (świadkowie, orzeczenia dotyczące prowadzonych postępowań w sprawach kradzieży itp.), przy czym ocena tych dowodów należy do urzędu celnego. Oczywiste jest, iż urząd celny nie będzie kwestionował faktu kradzieży nie budzącego wątpliwości, co przykładowo wynikać może z postanowienia organów ścigania, które umorzyły postępowanie karne z powodu np. niewykrycia sprawcy zuchwałej kradzieży aparatu fotograficzego. Według informacji uzyskanej w Głównym Urzędzie Ceł istnieje praktyka nie uznawania za wystarczający dowód utraty przedstawianie zaświadczeń policyjnych stwierdzających samo zgłoszenie kradzieży. Wątpliwości dotyczyć mogą ewentualnie innych jeszcze mało wiarygodnych sposobów ekskulpacji, jak np. oświadczenia turysty, który utrzymuje, że zapominał zabrać kamerę z baru szybkiej obsługi i w następstwie tego roztargnienia kamera równie szybko zniknęła (co wszakże zdarzyć się może), nie popierając jednocześnie tego przykrego faktu mają innych dowodów. Liberalizacja w zakresie środków dowodowych nie może być jednakże traktowana zbyt rozciągliwie. Jak z powyższego wynika lepiej jest dobrze pilnować zabranych w podróż aparatów fotograficznych, albowiem ich strata może równocześnie pociągnąć za sobą jeszcze dodatkowo, znaczny niekiedy, uszczerbek majątkowy łączący się z koniecznością uiszczenia stosownych należności celnych. Strapionym podsunąć można jeszcze ostatnią deskę ratunku, którą jest możliwość zaskarżenia takiej decyzji urzędu celnego do sądu administracyjnego. Zgodnie bowiem z art. 196 § 2 pkt 11 K.p.a. (tekst jednolity Dz.U. z 1980 r. nr 9, poz. 26 z późn. zmianami) decyzje administracyjne w sprawach należności celnych (wynikających zresztą nie tylko z utraty podanych przykładowo przedmiotów) mogą być zaskarżone do Naczelnego Sądu Administracyjnego z powodu niezgodności z prawem.

Na zakończenie nasuwa się smutna refleksja, że zmiana taryf celnych podziałała dotkliwie na kieszenie fotoamatorów, gdyż sporo przedmiotów spośród asortymentu fotograficznego poprzednio wcale nie podlegało cłu przywozowemu (np. niektóre aparaty fotograficzne, wyposażenie do aparatów oraz materiały fotochemiczne).

Ponieważ zagadnienia dotyczące prawa celnego wymagały pewnych konsultacji interpretacyjnych, autor niniejszych uwag pragnie w tym miejscu podziękować za życzliwą pomoc w rozstrzygnięciu wszystkich wątpliwości, udzieloną przez Pracowników Głównego Urzędu Ceł, a w szczególności Panu Naczelnikowi A. Wantuchowi.

marzec 83 r. **Zbigniew Jóźwiak**

[1] Obecnie Minister Handlu Zagranicznego w związku z wyodrębnieniem Urzędu Gospodarki Morskiej w osobny resort (Dz.U. z 1981 r. nr 17, poz. 80 i 81).

LATO MUMINKÓW

Co robić latem? Oto pytanie fotoamatora, wymęczonego brakiem hydrochinonu i staniem w kolejce po papier w gradacji dajmy na to specjalnej. Odpowiadam: należy zorganizować sobie raz w życiu, na odmianę, lato bez aparatu fotograficznego, przyjemne, beztroskie, lato Muminków. Cóż to takiego: Muminki? Kapitalna bajka dla dorosłych i dzieci Tove'a Janssona w przekładzie Ireny Wyszomirskiej, grana na scenach kilku teatrów, znana z płyt gramofonowych i telewizji. Muminki zrywały po lesie kwiatki, pływały łódką, bawiły się w teatr, wróżyły sobie w czarowną noc świętojańską z odbić w wodzie. To samo mogą czynić skłopotani ludzie tęskniący za odrobiną spokoju. Noc świętojańska za pasem, dokładnie — 23 czerwca. Po niej gremialne wyjazdy na wakacje.

Do niniejszych rozważań, może dziwacznych, może wręcz karkołomnych, skłoniły mnie nie tylko owe powszechnie znane utrudzenia w zaopatrzeniu rynku fotograficznego. Wpłynęły na to także lektury nadchodzące z tej strony świata, skąd od wieków płynie rzeka mody, nowych kierunków w sztuce i awangardy. Fotografia tam jak gdyby spowszedniała, rozpłynęła się w mnogości i bogactwie życia, straciła na swej atrakcyjności. Na przykład: recenzenci paryskiego Biennale Sztuki Nowoczesnej piszą o rodzących się zmianach w obyczaju obcowania ze sztuką. Już nie tradycyjne wystawy, salony i „zachęty" pasjonują ludzi, ale projekcje wysublimowanych filmów, pokazy video, jakoweś misteria, kontemplacje, obrzędy. Z jednego z dużych krajów, mogącego uchodzić za trafny przykład bogatej w wydarzenia artystyczne współczesności, otrzymałem nowy numer czasopisma pn. (w tłumaczeniu na polski) „Kronika kulturalna kraju". Pięćdziesiąt stron druku, 28 ilustracji. Tematy: teatr, muzyka, balet, film, radio, telewizja, plastyka, architektura, artystyczne rzemiosło, urbanistyka, ceramika, muzealnictwo. Oczywiście jest i fotografia. Reprezentuje ją w tym czasopiśmie zaledwie jeden artykuł, zajmujący dwie i pół strony, ilustrowany dwoma zdjęciami. Przy tym artykuł niezbyt ciekawy. Omawia sposób (czy styl) fotografowania architektury w ubiegłym stuleciu, w okresie fin de siècle'u, i obecnie. A więc biedniutko, skromniutko, nieciekawie. Mój Boże! A my, fotografowie, sądziliśmy, że pępek świata leży w obiektywie aparatu fotograficznego.

Powiedzą amatorzy: to wszystko dotyczy nie nas obchodzącej fotografii. My fotografujemy i zawsze fotografować będziemy dla własnych radości, z potrzeby ducha, a poza tym dla zachowania wakacyjnych czy rodzinnych tradycji. Otóż Im, Najmilszym, właśnie podpowiadam: odpocznijmy nieco od pstrykania. Lekarze zalecają spędzenie urlopu nie w miejscu zamieszkania. Socjologowie radzą małżeństwom oddzielne zorganizowanie wakacji. Wypróbujmy podobną terapię w życiu fotograficznym.

Kilkakrotnie na łamach FOTO nawoływano do przywrócenia do łask techniki czarno-białej. W dzisiejszych czasach łatwiejszej, połączonej z nieco mniejszymi kłopotami materiałowymi, o wiele tańszej od fotografii barwnej. Przypominam owe głosy. Oto deska ratunku dla niepoprawnych, nie pochwalających lata à la Muminki, nie dopuszczających możliwości rozstania się z kamerą. Chciałbym do owych nawoływań dorzucić kilka słów.

Wielkie autorytety fotograficzne i artystyczne ceniły i cenią wysoko obraz czarno-biały. Jeden z najwybitniejszych polskich artystów, Leon Wyczółkowski, profesor grafiki w warszawskiej ASP, głosił zasadę, że „czarno-biała plama wyzwala od niewolniczego naśladowania świata". Mawiał: „Tylko przez czerń i biel chcę dojść do celu". Picasso twierdził, że „kolor osłabia". Kilku współczesnych fotografów o sławie światowej w sposób niemal demonstracyjny unika fotografowania w kolorze. Są to Francuz Henri Cartier-Bresson i Amerykanin Richard Avedon. Ten drugi powiedział kiedyś przy okazji wywiadu dla prasy, że kolor stosuje wyłącznie, gdy zmuszają go do tego jakieś szczególne okoliczności. Oto nie do pogardzenia argumenty za polubieniem fotografii czarno-białej, a przeciw modnej, kapryśnej, choć efektownej fotografii kolorowej.

I jeszcze jedno. Pedagodzy starej daty, ucząc adeptów fotografii pięknej sztuki komponowania obrazu, radzili... rysowanie. Ołówkiem, na kartce papieru. Próbowałem za dawnych lat tego sposobu i metodę bardzo pochwalam. Dzięki niej okazuje się, że komponowanie jest sprawą rzeczywiście trudną, a także wyjaśnia się, czy kandydat na mistrza daje sobie z tym problemem radę. Nie rozwijam tego tematu dłużej. Oto jedynie krótki dodatek do wszystkiego, co napisano powyżej: jeżeli lato ma być bez kamery, to wszakże może ono przeminąć z dobrą książką (oczywiście kształcącą w fotografii) oraz z notatnikiem i ołówkiem.

W tym miejscu powinny dać się słyszeć grzmoty. Ludzie! Co się dzieje!? FOTO odradza fotografowanie! W dodatku, któż to pisze? Człowiek, od długich lat wpajający w czytelników umiłowanie fotografowania, autor sloganu „RADOŚĆ ŻYCIA — FOTOGRAFIA"!!! Przysięgam na wszystkie Muzy, na boga Światowida, na Świętą Weronikę, patronkę fotografów, że powyższe świętokradcze słowa napisałem: 1) z powodu niezwykle wyjątkowych trudności w zakupach hydrochinonów, utrwalaczy i papierów, 2) z tą myślą, że chodzi o jedno, jedyne, superwyjątkowe lato. Z całą pewnością nadejdą czasy lepsze, a wówczas całe dzisiejsze antycredo odwołam. Mówił pewien mędrzec: „Bądźmy optymistami. Przynajmniej do tego momentu, kiedy zaczną wprowadzać parami zwierzęta do międzygwiezdnej rakiety". Z całą pewnością ów start nie nastąpi najbliższej jesieni.

Roman Burzyński

PENETRACJE W FOTOGRAFIĘ KOLOROWĄ

RENÉ GROEBLI PHOTO

Kolorowe perły

W 5 numerze FOTO została zamieszczona pierwsza część artykułu o fotografie szwajcarskim René Groebli. Zajmuje się on fotografią reklamową i przemysłową. Przytoczone zostały myśli zawarte w wypowiedzi krytyka o autorze oraz uwagi o fotografii samego René Groebli, które ilustrowałem reprodukcjami jego prac.

* * *

Kontynuując dalszą część artykułu, zapoznajmy się z tym, co pisze Horst A. Rischka, drugi z krytyków. Jest on autorem przedmowy w albumie „Variation 2". Rozważania swe zaczyna od cytatu Wordswortha: „Oko nie ma innego wyboru, jak tylko patrzeć".

Rozwija tę myśl słowami Mc Lukana: „Człowiek rozsądny naszej zachodniej kultury jest człowiekiem oka".

Oko najpierw zdjęcia zauważa, ale nie można poprzestać tylko na widzeniu, trzeba również myśleć — jest to następna faza poznania fotografii. Krytyk twierdzi: Dobra fotografia musi mieć rozsądek i musi mieć coś do powiedzenia. Musi być godna odbiorcy. Jest ona niczym innym jak rozszerzeniem naszych zmysłów, które rozwijają naszą osobowość, nasz sposób widzenia i postępowania. I dalej kontynuuje ten temat, stwierdzając, że: kolor w aktualnościach reporterskich działa dziwnie mdło, często nie przekonuje. Tak jakby kolor tłumił treść. Fotografia czarno-biała oddaje to bardziej dramatycznie.

René Groebli pracuje w kolorze nie tylko bezpośrednio, ale posługuje się wyciągami barwnymi, maskami, montażami, a przede wszystkim kolorem, który nadaje przedmiotom, modelom nowy wyraz. Jego zdjęcia są pełne ładunku, wymowy, one nie tylko dokumentują, informują, stymulują, ale są wypełnione jego psychiką, są obrazem jego intelektu. Autor wykazuje wielki rozsądek w użyciu środka wyrazu.

Horst A. Rischka kończy swe rozważania uwagą: Fotografem jest ten, kto widzi to, czego inni nie widzą. A co widział René Groebli, zawarte jest między okładkami jego albumów.

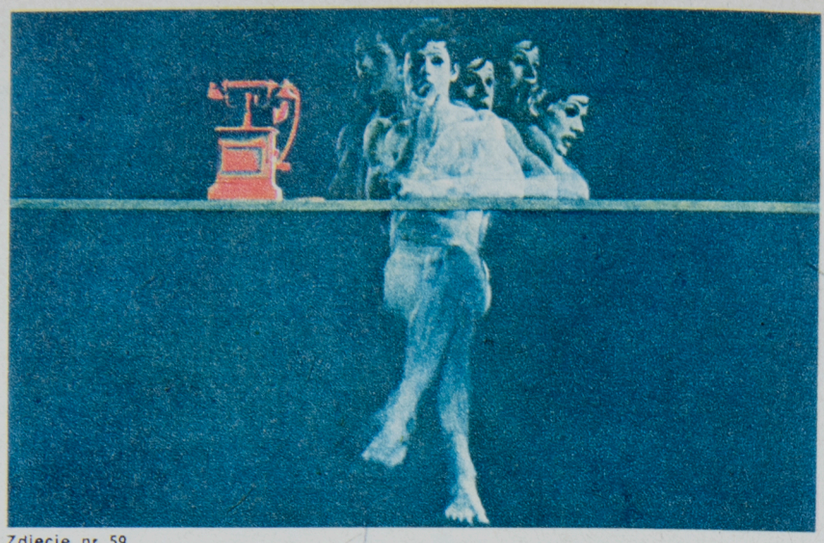
Z zawartości tej, w drugiej części artykułu, prezentuję Czytelnikom 7 zreprodukowanych zdjęć, wraz z ich autorskim opisem.

Zdjęcie 43 pochodzi z cyklu prezentującego fabrykę pomp, zamieszczonych w broszurze. Autorowi chodziło — jak mówi — o pokazanie wiodącej roli konstruktorów, planistów, jak również technicznej perfek-



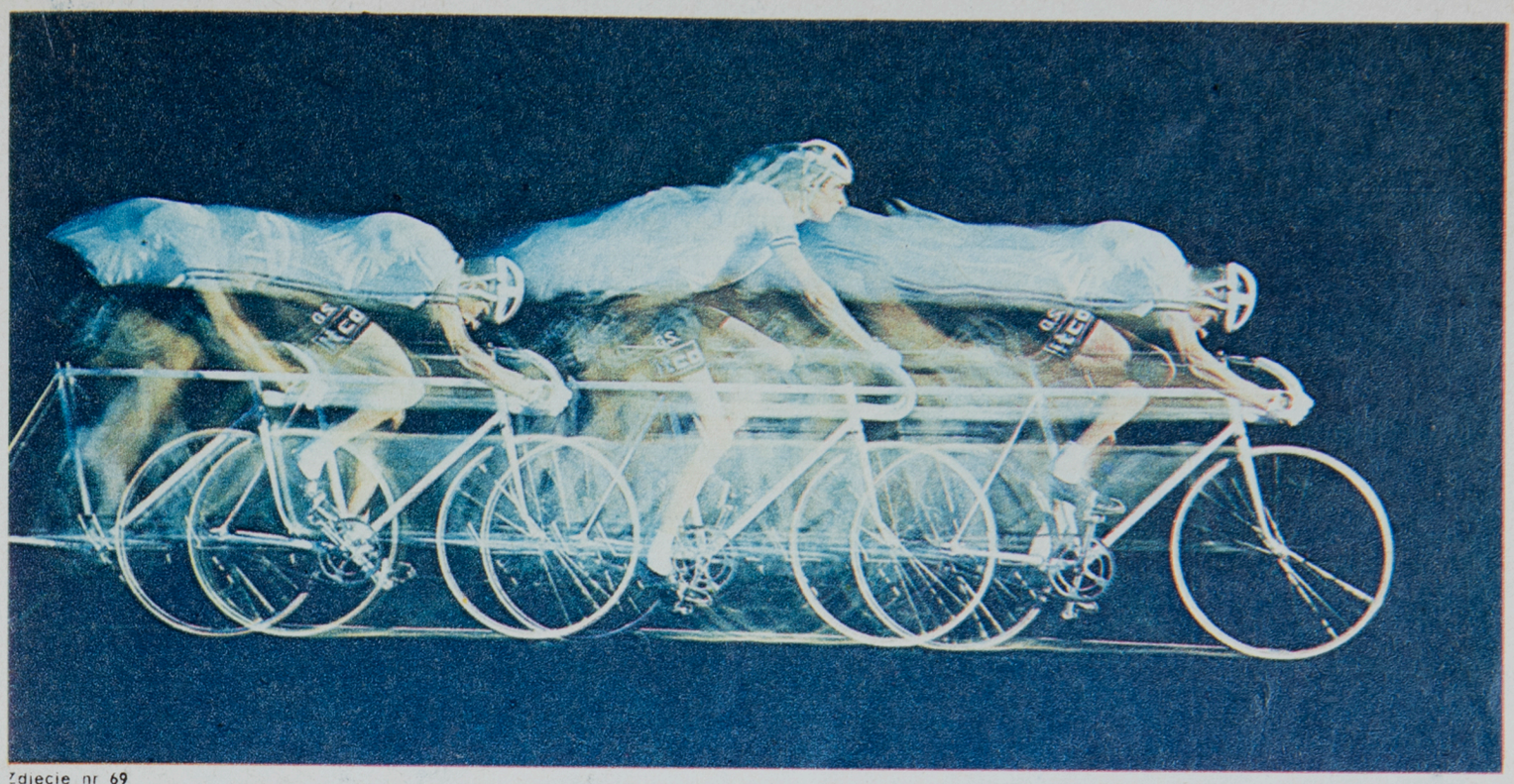
Zdjęcie nr 43

Zdjęcie nr 60



Zdjęcie nr 59

cji osiągniętej w produkcji. **Zdjęcia** te wyróżniają się precyzją wykonania i intelektualnym podejściem do tematu.
Wykonano je: ap. Rolleiflex SL 66; ob. Zeiss Distagon 50 mm; bł. Ektachrome Professional — w roku 1966.
Zdjęcie 59 — reklama zakładów „Nobrium" produkujących środki psychotropowe. Zastosowano światło U.V.
Aparat jak poprzednio; bł. Ektachrome 400 (27 DIN); czas wywołania odpowiednio przedłużony.
Zdjęcie 60 powstało w wyniku rozmyślań na temat przemijającego czasu. Refleksji, które przynosi wieczór życia. Świadomości, że zaczyna brakować czasu, by zrealizować plany życia. Nawał zajęć podkopuje zdrowie człowieka. Zdjęcie wyraża symptomy strachu i depresji.
Jest to zdjęcie reklamowe dla firmy „Librim" produkującej środki psychotropowe. Wykonano je kilkoma aparatami (poszczególne sekwencje). Ostateczny wynik składa się z kilku diapozytywów czarno-białych i kolorowych zreprodukowanych ap. Sinar 13 × 18.
Zdjęcia 69 i 70 prezentują temat „wolne fotografie" powstałe z potrzeby serca. Zainteresowania skupiły się na harmonii ruchu w sporcie. Modelami byli sportowcy



Zdjęcie nr 69

najwyższej klasy. Zdjęcia wykonano na „stadionie" w studio. Zdjęcie kolarza wykonano podczas „jazdy" na rolkach, na tle czarnej ściany. Oświetlano jodowo-kwarcową lampą. Filtrowano do 5600 K. Stosowano częściowo filtry świetlne — niebieskie. Podczas naświetlania 8—10 sek. kamera była przesuwana ruchem ciągłym w celu uzyskania wrażenia ruchu. By otrzymać kilka ostrych figur, parę razy doświetlano fleszem. Przy powiększaniu czarne tło zastąpiono niebieskim, przez użycie odpowiednich masek.

Zdjęcie narciarza wykonano podobnie, lecz aparat był w czasie naświetlania przesuwany skokowo.

Ap. Sinar-Studiokamera; ob.. Super Angulan 90 mm; bł. Ektachrome Professional do światła dziennego. Rok wykonania — 1970.

Zdjęcia 120—137 (na IV str. okładki) pochodzą z pokazu audiowizualnego, zdalnie sterowanego, wyświetlanego na trzech ekranach (pozycje od N° 120 do N° 203). Stanowią ilustracje do pracy naukowej poświęconej planowaniu i budowie fabryki, mającej produkować na wielką skalę syntetyczną witaminę A.

Ap. Nikor F i Nikormat; ob. Nikkor-Zoom 85 — 210 mm; bł. Kodaka. Wykonano je w 1969 roku.

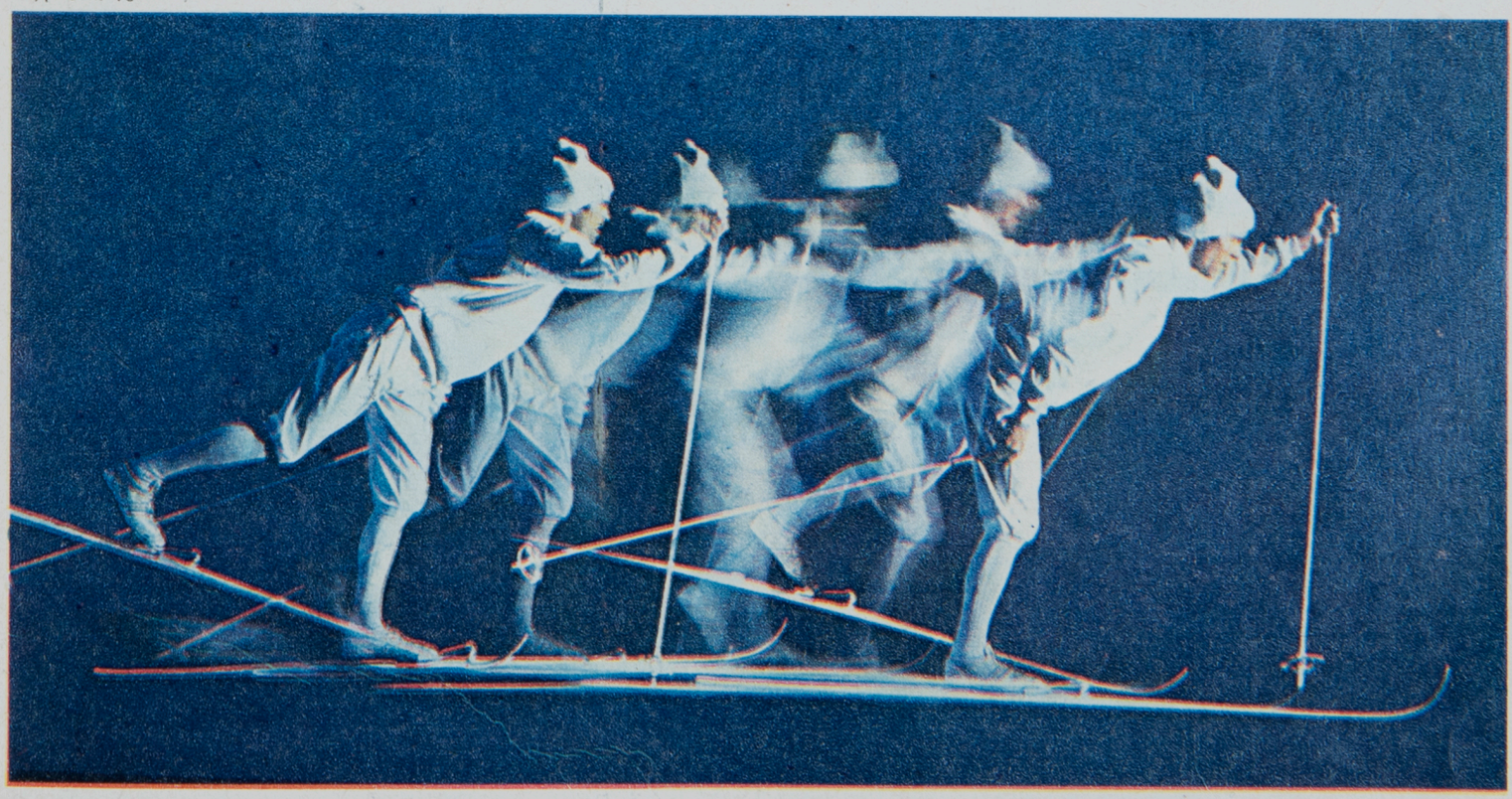
Na tym kończę prezentację 13 z 370 zdjęć zamieszczonych w obu albumach. Nie wiem, czy udało mi się pokazać przekrój i rozwój twórczości René Groebli. Jest on widoczny bardzo wyraziście w albumach. Początkowe zdjęcia są wykonywane bezpośrednio, następne są pokazem „dodawania kolorów", by przejść do prac wymagających wnikliwego opracowania przed przystąpieniem do wykonywania zdjęć. Znajomość technologii i techniki — znajomość mistrzowska — jest tu niezbędna. Na koniec już tylko drobnostka. Sprzęt wysokiej klasy, materiały, pracownia z wyposażeniem z prawdziwego zdarzenia — i to wszystko!

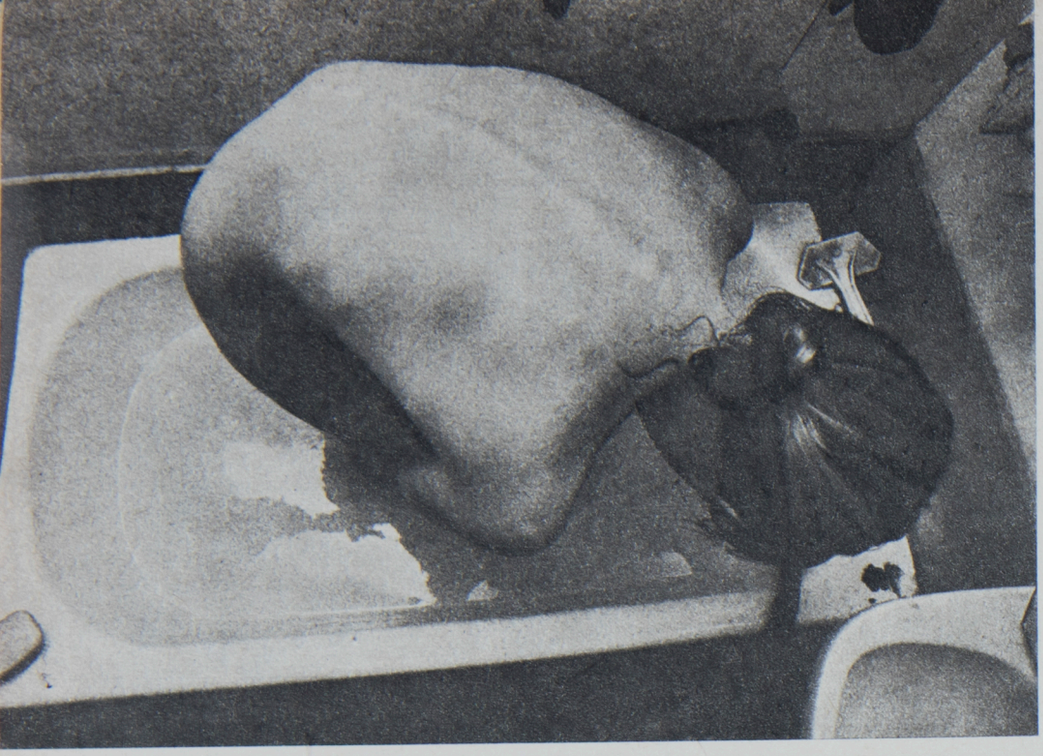
Jak na razie, to zachęcam do zapoznania się z całością twórczości tego niezwykłego autora na podstawie jego albumów (biblioteka ZPAF).

A więc przyjemnego spotkania z René Groebli!

Zygmunt Świątek

Zdjęcie nr 70





1



2



3

KONKURS MIESIĄCA- NIESTANDAR-DOWYM OBIEKTYWEM

Nie zdziwiłabym się, gdyby ktoś postronny, mający niewielki kontakt z fotografią, patrząc na publikowane obok zdjęcia spytałby: no i co z tego, że niestandardowym? Bo i rzeczywiście, niby zwykłe zdjęcia — jakiś dom, jakieś dzieci, samochód, facet na trawie, but w kałuży, nic nadzwyczajnego. A jednak właśnie użycie niestandardowego obiektywu powoduje, że te zdjęcia mają ów specyficzny klimat, trochę niesamowity, jak w sennym majaku. Te wszystkie tele, „rybie oczy", szerokokątne i licho wie jakie jeszcze obiektywy pozwalają na uzyskanie najróżniejszych efektów „odrealniających" fotografowany obiekt, który staje się niezwykły dlatego, że pokazany zostaje w sposób, w jaki ludzkie oko nigdy by go nie zarejestrowało: w nagłym zderzeniu bliskości i dali, rozsunięciu panoramy, deformacji form czy załamaniu perspektywy. Zabawa, oczywiście, ale zabawa czasem bardzo serio, jeśli tylko użycie któregokolwiek z tych obiektywów traktowane jest jako środek do celu, a nie cel sam w sobie. To drugie, niestety, przeważa (i to zarówno w pracach publikowanych, jak i pozostałych, które odpadły w konkursie), co odnotowujemy z niejakim rozczarowaniem, ale i poddając zarazem rzecz całą pod rozwagę wszystkim, którzy zechcą posługiwać się „niestandardem". Wydaje się, że łatwość uzyskiwania za jego pomocą pewnych efektów oraz ich efektowność (by nie powiedzieć — efekciarstwo) nazbyt przesłaniają motywacje, którym te efekty mają lub powinny być podporządkowane czy też współzależne. Pewnie dlatego za najlepszą uważam, jeśli wolno wyrazić swój skromny pogląd, bardzo prostą, czystą kompozycyjnie pracę p. Tadeusza J. Chmielewskiego, za którym długo nic... Stąd werdykt szacownego jury jest taki, jaki jest — czyli tym razem drugiej nagrody nie będzie...

Marta Leśniakowska

---

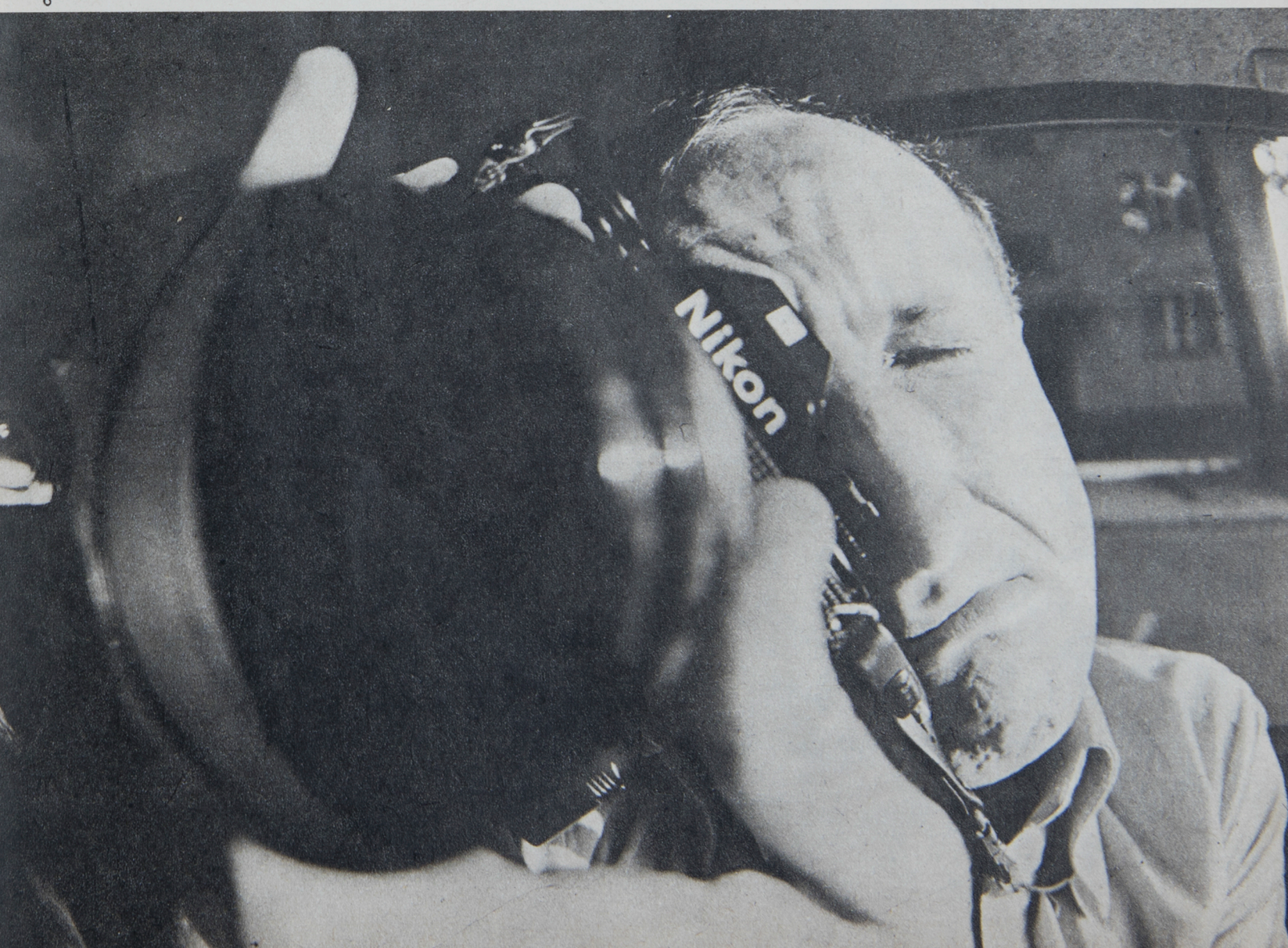
1. Fot. Sławomir Woźniak
2. Fot. Jerzy Błażyński
3. Fot. Henryk Kuglarz
4. Fot. Marek Tracz
5. Fot. Sławomir Mateńko
6. Fot. Sławomir Mateńko



6



4 5





Fot. Andrzej Sokołowski

KONKURS MIESIĄCA NIESTANDARDOWYM OBIEKTYWEM



Fot. Tadeusz Jan Chmielewski

Jury konkursu fotograficznego „Niestandardowym obiektywem"
przyznało pierwszą nagrodę — 2000 zł —
Tadeuszowi Janowi Chmielewskiemu z Lublina za przezrocze.
Drugiej nagrody nie przyznano.
Trzecią — album Wydawnictwa „Arkady" —
otrzyma Sławomir Mateńko ze Szczecina.
Wyróżniono przez publikację przezrocza:
Stanisława Chyrczakowskiego z Warszawy,
Andrzeja Sokołowskiego z Warszawy
i Józefa Trojanowskiego z Lęborka,
oraz zdjęcia czarno-białe
Jerzego Błażyńskiego z Kołobrzegu,
Romana Etmańskiego z Grudziądza, Henryka Kuglarza ze Szczecina,
Sławomira Mateńki (2 zdjęcia) ze Szczecina,
Marka Tracza z Oleśnicy (2 zdjęcia)
i Sławomira Woźniaka z Warszawy.

ANDRZEJ JAWORSKI

NA SKLEPOWEJ PÓŁCE

Zaopatrzenie sklepów fotograficznych już od dawna budzi emocje. Nie chodzi tu bynajmniej o żale, iż nie można kupić sprzętu europejskiej klasy. Odczucie przeciętnego fotoamatora jest takie, że bez wzięcia urlopu „na polowanie" nie ma szans na zdobycie filmu, papieru, chemikaliów. Wycinkowe obserwacje klienta są z natury niepełne. Warto zatem przyjrzeć się bliżej szczegółowym danym i skonfrontować z własnymi odczuciami.

Zacznijmy więc od najsmutniejszych informacji. Ci wszyscy, którzy mają nadzieję, że uda im się w tym roku kupić Praktice lub Pentacona, będą rozczarowani. Z partnerem enerdowskim zawarto kontrakt na dostawy wartości 27,5 miliona złotych. Umowa dotyczy wyłącznie dostawy wyposażenia do aparatów fotograficznych, drobnego sprzętu uzupełniającego oraz części zamiennych. Taka „struktura zakupów" również określa zakup wymiennych obiektywów, pryzmatów itp. Kontrahent z NRD nie oferuje polskiej stronie interesującego nas sprzętu. Tendencja ta pojawiła się już dawno i niestety przybrała rozmiary bardzo niepokojące.

Zupełnie inaczej przedstawia się handel z ZSRR. W końcówce lat siedemdziesiątych importowaliśmy około 150 tysięcy aparatów rocznie. Jednak rok 1982 był rekordowy: udało się kupić 478 106 aparatów fotograficznych! Mniej więcej połowa została zakupiona na zwykłych zasadach, a połowa na zasadzie wymiany za węgiel. Co jest godne niemal zachwytu, to fakt, iż udało się sprowadzić dużo aparatów wyższej klasy. Podczas gdy poprzednio importowaliśmy rocznie kilkanaście tysięcy lustrzanek jednoobiektywowych (włącznie z importem z NRD), tym razem udało się kupić 86 480 Zenitów TTL. Handlowcy obiecują, że w roku bieżącym nie powinno być mniej aparatów produkcji radzieckiej w podobnej strukturze asortymentowej. Nowością na rynku będą lampy błyskowe typu „Elektronika". Zamówiona została dostawa 50 tysięcy sztuk. (Dla porównania w ubiegłym roku otrzymaliśmy 800 lamp typu FIL). Są również pewne trudności, o których należy wyraźnie powiedzieć. Jak dotychczas nie została podpisana umowa na dostawę obiektywów wymiennych... Istotne kłopoty napotykają starania o zmianę struktury asortymentowej. Wielu fotoamatorów bezskutecznie będzie poszukiwać lustrzanki jednoobiektywowej 6 × 6. Kontrahent radziecki niestety nie jest w stanie zaoferować nam aparatów typu Zenit 88 TTL ani Kijewa 6 S. Tak więc miejsce po Pentaconie pozostanie puste.

Choć w zasadzie FOTO nie zajmuje się filmem amatorskim, jednak i na ten temat informacja. Otóż pierwsze transakcje dotyczące kamer kasetowych super 8 typu Łomo były bardzo zachęcające. Producent jednak poczynił pewne zmiany. (Importowane silniki zastąpiono silnikami własnej produkcji). Jakość wyrobu uległa gwałtownemu pogorszeniu. Ponowny import tego typu kamer przewidziany jest po wyjaśnieniu sprawy.

Wielu Czytelników pytało, czy jest przewidziany import kamer o wyższym standardzie (np. kasetowej wersji dobrze znanego Kwarca). Niestety...

Pozostał jeszcze do omówienia import z Czechosłowacji. Kontrakt podpisany na rok bieżący gwarantuje zwiększenie dostaw średnio dwukrotnie. W nawiasach podaję dla porównania dostawy ubiegłoroczne: powiększalniki 4620 (2200), głowice filtracyjne 2100 (250), ekrany 5000 (5000), zegary wyłącznikowe 1800 (400).

I już zupełnie na zakończenie informacji o sprzęcie kilka danych o krajowych producentach. Polskie Zakłady Optyczne dostarczą towarów o 38,1 miliona złotych mniej niż w roku ubiegłym. Zmniejszona została ilość produkowanych aparatów typu AMI, powiększalników. Zaprzestano produkcji lornetek turystycznych i teatralnych, urządzeń reprodukcyjnych lub powiększalnikowych, filtrów nasadkowych, statywów imadełkowych, głowic statywowych, śrub itd. — w sumie 25 różnych wyrobów. Co w takim razie będzie w sklepach? Oto spis towarów, które dostarczy PZO, wraz z ilością. W nawiasie podaję, ile handel usiłował zamówić. Powiększalniki 11 950 (36 500), obiektywy do powiększalników 20 550 (41 000), maskownice 8700 (43 000), głowice filtracyjne 1320 (2000), rzutniki „Diapol" 10 500 (19 000).

Druga polska fabryka ŁZK „Prexer" zmniejszy w bieżącym roku produkcję o 158 milionów złotych. Przyczyną tak dużego spadku jest zaprzestanie produkcji rzutników „Profil" — głównie ze względu na brak żarówek z importu oraz zmniejszenia zapotrzebowania na rzutnik ANIA ze względu na znaczną podwyżkę ceny. Najogólniejszy wniosek z przytoczonych danych można zatem sformułować następująco: nastąpi zrównoważenie popytu i podaży w grupie aparatów popularnych, światłomierzach i zbliżenie się do równowagi w grupie aparatów średniej klasy. Kluczową jednak sprawą w zaopatrzeniu rynku będzie niezrównoważenie popytu i podaży materiałów eksploatacyjnych.

Handlowcy oceniają potrzeby rynku (jak sądzę, rynku ustabilizowanego, bez wykupywania towaru na zapas) na 12,5 miliona filmów małoobrazkowych, czarno-białych. Dostawy wyniosą 4 miliony, w tym 450 tysięcy z importu, a więc zaledwie 32% w stosunku do zapotrzebowania. Jest to jednak niewątpliwy postęp w stosunku do roku ubiegłego, w którym dostawy trochę przekroczyły 2 miliony filmów. Błon zwojowych 6 × 9 czarno-białych powinno być milion polskiej produkcji oraz 460 tysięcy z importu, to jest połowa zapotrzebowania. Najmniej drastycznie przedstawia się dysproporcja między zapotrzebowaniem na błony barwne małoobrazkowe (negatyw i przezrocza są liczone tu razem). Otóż potrzeby są oceniane na 2 miliony 800 tysięcy, dostawy wyniosą natomiast 1 milion 700 tysięcy. O wiele gorzej sprawa przedstawia się z błonami barwnymi 6 × 9, których zapotrzebowanie oceniane jest na 550 tysięcy, natomiast dostawy wyniosą 180 tysięcy sztuk. Wszyscy, którzy próbują obrabiać materiały fotograficzne samodzielnie, są zainteresowani, czy będzie można kupić papier i chemikalia. W przeliczeniu na opakowania jednolitrowe powinno być po 3 miliony wywoływacza negatywowego, pozytywowego i utrwalacza. Ocenia się, że potrzeby są o około 40% większe. Będzie również mniej papieru fotograficznego czarno-białego, niż kupiliby klienci. Bydgoski „Foton" dostarczy 3 miliony 100 tysięcy metrów kwadratowych, podczas gdy klienci kupiliby 5 milionów 500 tysięcy metrów kwadratowych. Papier fotograficzny barwny będzie w dalszym ciągu towarem delikatesowym spod lady. Producent obiecuje skierować do handlu 700 tysięcy metrów kwadratowych, podczas gdy dla zrównoważenia popytu i podaży potrzeba minimum 1,5 miliona. Prognozy zaopatrzenia rynku w artykuły fotochemiczne są korzystniejsze w stosunku do realizacji dostaw ubiegłorocznych. Jeśli, na co się zanosi, import, zwłaszcza z NRD, pozostanie na tym samym poziomie, to dostawy krajowego przemysłu będą wyższe od ubiegłorocznych o 45%. Ale to wszystko mało!

* * *

Tak prezentuje się suche, syntetyczne sprawozdanie. Niektórzy Czytelnicy pisząc listy do redakcji spodziewają się, że prasa (tj. FOTO) zdoła coś załatwić w tej bolesnej sprawie. Były nawet pomysły, aby wprowadzić reglamentację towarów fotograficznych przez drukowanie w FOTO odpowiednich „kart zaopatrzenia". No cóż, nowa sytuacja polegałaby na tym, że przedmiotem spekulacji stałby się nasz miesięcznik. Wróćmy jednak do meritum sprawy. W pełni jest zrozumiałe, że w branży chemicznej pierwszeństwo w zakupach importowych będą miały te towary, które niezbędne są dla realizacji programu wyżywienia narodu oraz ochrony zdrowia. Oczywiście naiwnością byłoby domaganie się, aby kompetentne władze natychmiast wyasygnowały dostateczną ilość twardej waluty na zakup surowców dla przemysłu fotochemicznego. Jednak z drugiej strony trudno pogodzić się z tym, że cięcia budżetowe przychodzą najłatwiej w dziedzinie kultury. Walczmy chociaż o to, aby fotografowanie na materiałach czarno-białych było dostępne. Jeżeli nie wytwarzamy elementarnych substancji wywołujących w kraju, to trzeba po prostu uruchomić ich produkcję. W końcu to są niewielkie ilości liczone w dziesiątkach ton. Jeżeli takie działania są nieopłacalne, to przecież można intensywniej zająć się wymianą „towar za towar". Najtrudniej jest z importem folii podłożowej do produkcji filmów. Sądzę, że problem ten jednak nie należy do nierozwiązywalnych, zwłaszcza gdyby przyjąć koncepcję, iż na pewien czas znacznie ograniczamy import i produkcję materiałów barwnych. Jeżeli mamy tak głęboki kryzys, to należy z tego wyciągnąć konsekwencje do końca. Bo w tej chwili udajemy, że mamy materiały eksploatacyjne do fotografii barwnej i czarno-białej.

Oddzielny pakiet problemów stanowi krajowa produkcja sprzętu. Dobre samopoczucie kierownictwa PZO (zaprezentowane niedawno w formie wywiadu dla „Przeglądu Technicznego") jest odwrotnie proporcjonalne do nastroju klientów sklepów fotooptycznych. Rzemiosło też nie bardzo

daje sobie radę. Być może mimo rozmaitych „S" organ założycielski mógłby przekonać PZO, że zamówienia produkcji niekatalogowej to nie wszystko. A może rzemieślnikom chcącym i mogącym podjąć interesującą produkcję należałoby nieco ułatwić zadanie, pomagając w uzyskaniu odpowiednich surowców, w zdobyciu wzorów lub inaczej zastosować w stosunku do nich instrumenty podatkowe.

Fotografia, niestety, w ostatnim dziesięcioleciu nie miała swojego wpływowego lobby. Dlatego też zjawiska kryzysowe tak dogłębnie zniszczyły to, co i tak było wiotkie. Być może właśnie teraz odpowiedni ludzie z Ministerstwa Handlu Wewnętrznego i Usług, Ministerstwa Chemii i Przemysłu Lekkiego oraz Ministerstwa Handlu Zagranicznego powinni się spotkać i przygotować odpowiedni program działania, aby przedłużanie agonii fotografii zastąpić intensywną reanimacją.

•

ALEKSANDER KĘPLICZ

OBRÓBKA „GORĄCA" W DOMU (1)

Znakomita większość produkowanych obecnie barwnych materiałów światłoczułych przeznaczona jest do obróbki w temperaturze ponad 30°C. Z wyjątkiem producentów w krajach socjalistycznych (tylko Forte i Foma częściowo wytwarzają nowoczesne materiały barwne), wszystkie firmy fotochemiczne produkują wyłącznie tego typu barwne błony i papiery. Nie wnikając, dlaczego tak się stało, trzeba zaznaczyć, że materiały te zostały zaprojektowane z myślą o masowej obróbce maszynowej. Niemniej jednak producenci zdają sobie sprawę, że dla wielu fotografujących takie rozwiązanie jest nie do przyjęcia. Stąd równolegle wytwarza się małe zestawy (na ogół litrowe lub na 600 ml), niekiedy o zmodyfikowanym składzie, przeznaczone do obróbki domowej. Konieczność przeprowadzenia w warunkach domowych obróbki wysokotemperaturowej wywołuje obawy u niektórych fotoamatorów. Dochodzi przy tym do paradoksów. Otóż nasz Foton jako argument przeciwko rozpoczęciu przez siebie produkcji nowoczesnych papierów barwnych podaje, że sprawiłoby to kłopot fotoamatorom, którzy jakoby marzą wyłącznie o obróbce w 20°C, „bo to łatwo". Zaraz zobaczymy, jaka jest wartość takiej argumentacji.

Obróbka wysokotemperaturowa w domu wymaga przede wszystkim precyzji i dobrej organizacji pracy. Poszczególni wytwórcy fotograficznego sprzętu ciemniowego starają się jak najbardziej ułatwić pracę w laboratorium. Dzięki różnym przyrządom pomiarowym i procesorom obróbka gorąca nie nastręcza większych problemów. Ale z powodu braku tego typu urządzeń nie należy popadać w kompleksy. Gdy prześledzimy dokładnie przebieg poszczególnych procesów wysokotemperaturowych, dojdziemy do wniosku, że przy odpowiednim przygotowaniu się możemy spróbować sił w tej dziedzinie. Przyjrzyjmy się zatem procesom barwnym i metodom ich przeprowadzania.

Nasz przegląd zaczniemy od procesów negatywowego i odwracalnego. Rzecz jasna, będą to C-41 i E-6. Na wstępie trzeba stwierdzić, iż należy dążyć do tego, by tak zorganizować sobie pracę, aby móc przeprowadzić obróbkę w zalecanej przez producenta temperaturze, tj. 37,8°C, gdyż tylko w takich warunkach w pełni wykorzystamy właściwości materiału fotograficznego. Innym wyjściem są różnego rodzaju zestawy, dopuszczające obróbkę w niższej temperaturze, ale w przypadku ich użycia kryją się niebezpieczeństwa. Otóż gdy nie otrzymamy zadowalających rezultatów, będziemy mieli trudności z ustaleniem przyczyny, gdyż obróbka nie przebiegała według zaleceń producenta. Stosowanie zastępczych warunków obróbki prowadzi do obniżenia jakości. Najgroźniejsze będzie to w przypadku błon odwracalnych, po których obróbce praktycznie nie ma możliwości skorygowania błędów. Producenci materiałów światłoczułych wyraźnie podkreślają, że wysoka temperatura jest istotna dla właściwego przebiegu wywoływania, a gdy tylko jest to możliwe, sami dopuszczają pewną zmianę warunków (dotyczy to tylko procesu negatywowego, np. Agfacolor Process F).

Rozpatrzmy teraz przebieg „gorącego" procesu bez żadnych modyfikacji. Biorąc pod uwagę typowe wyposażenie ciemni fotoamatorskiej, obróbka prowadzona będzie w koreksie. Oto jak należy się do niej przygotować. Przede wszystkim musimy mieć duże naczynie z wodą, które będzie służyć jako płaszcz grzejny dla koreksu i butelek z roztworami. Może to być np. głęboka plastikowa miska, najlepiej o prostokątnym kształcie. Regulowanie temperatury wody w płaszczu może się odbywać przez dodawanie gorącej lub zimnej wody, w zależności od odczytu termometru. Można też zastosować elektryczny regulator z grzałką. W obu przypadkach należy pamiętać o mieszaniu wody w naczyniu. Wskutek znanego skądinąd prawa koreks i butelki będą miały tendencję do wypływania. Aby temu zapobiec, można do tych naczyń przymocować odpowiednie obciążniki lub też wykonać pokrywę z otworami, pamiętając jednak, że w trakcie pracy będziemy musieli wyjmować pojemniki. Z pomocniczego sprzętu będą nam jeszcze potrzebne:

a) termometry (z dokładnością pomiaru do ±0,2°C): jeden do pomiaru temperatury wody w płaszczu grzejnym i drugi do sprawdzania temperatury wywoływaczy,

b) stoper i ewentualnie ciemniowy zegar sygnalizacyjny,

c) naczynia szklane lub plastikowe o objętości koreksu, w których będziemy termostatować kąpiele i ewentualnie wodę do pierwszego płukania (E-6),

d) lejki (w zależności od ilości kąpieli).

I teraz możemy bez obaw przystąpić do obróbki. Najpierw napełniamy płaszcz grzejny wodą o temperaturze ok. 43°C. Do naszego termostatu wstawiamy naczynia z odmierzonymi ilościami poszczególnych kąpieli, jak również koreks załadowany błonami. W przypadku procesu E-6, gdy mamy kłopot z ustawieniem temperatury wody płuczącej, do pierwszego płukania można użyć wody stojącej. W takiej sytuacji musimy mieć w termostacie jeszcze naczynie z taką ilością wody, by móc wykonać dwa jednominutowe płukania. W czasie, gdy kąpiele będą osiągać właściwą temperaturę, ustawiamy w kranie przepisową temperaturę wody do płukania (jeśli to możliwe, temperatura płukania powinna być jak najbliższa temperaturze kąpieli pracujących): C-41 24—41°C; E-6 33,5—39°C.

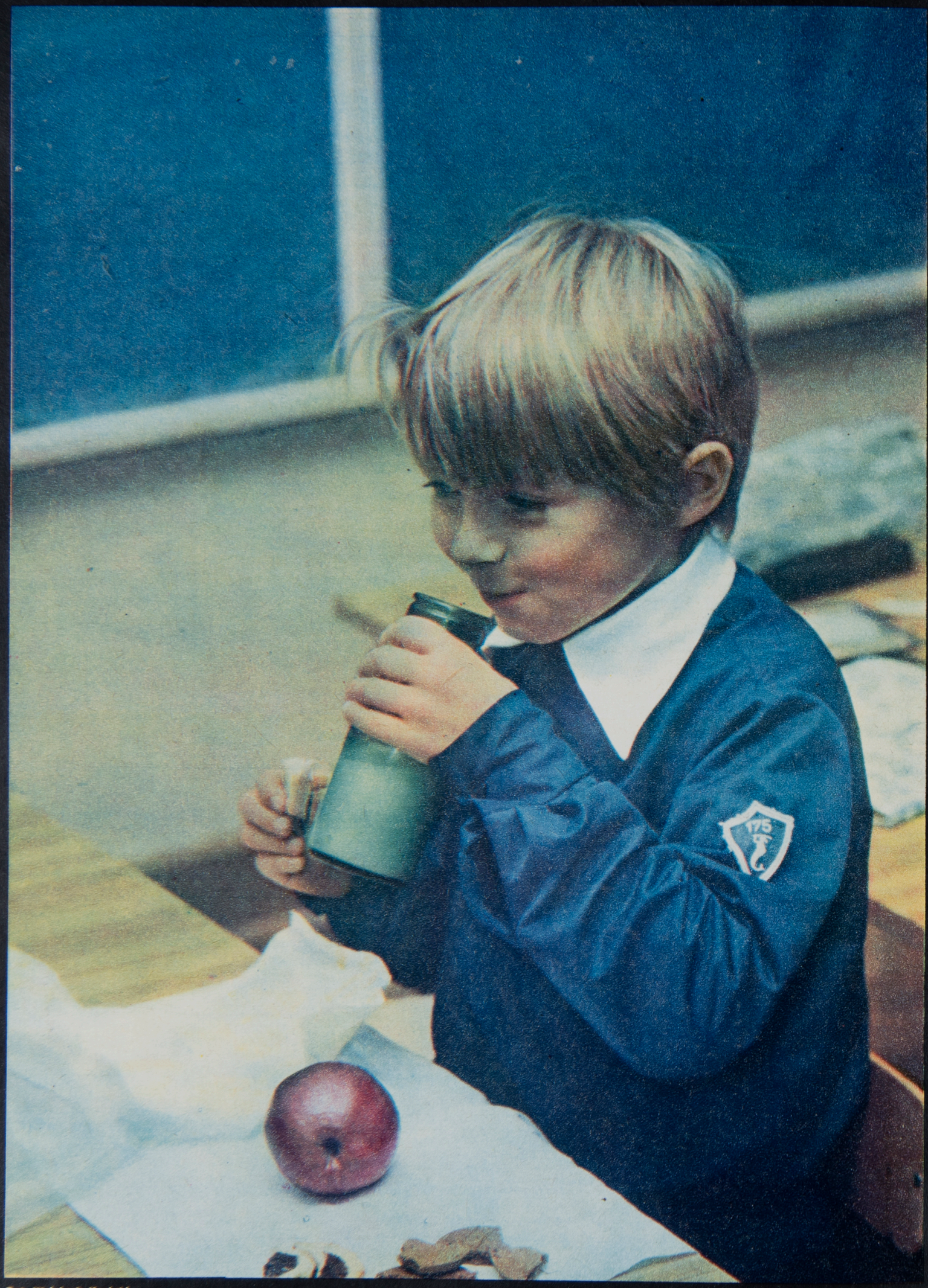
Gdy wywoływacze osiągną zakres temperatur 36—40,5°C, należy dokładnie ustalić temperaturę płaszcza wodnego na 37,8°C przez dolanie zimnej lub gorącej wody. Gdy wywoływacze osiągną właściwą temperaturę, zaczynamy obróbkę. Jeżeli mieszanie w koreksie odbywa się poprzez przekręcanie całej puszki, wyjmujemy ją z płaszcza grzejnego tylko na czas mieszania. Na ok. 10 s przed zakończeniem danego etapu (zależy to od czasu wylewania z koreksu) zaczynamy wylewać roztwór, tak by z chwilą upłynięcia przepisowego czasu zacząć następny etap. Oczywiście natychmiast po wylaniu wstawiamy koreks z powrotem do termostatu. Ponieważ czasy poszczególnych etapów są krótkie, radzę przed rozpoczęciem obróbki w każdy pojemnik z kąpielą wsadzić lejek, by później nie tracić czasu w trakcie procesu. Dobrze jest przypisać lejek konkretnemu roztworowi — unikniemy w ten sposób niebezpieczeństwa zanieczyszczenia jednej kąpieli drugą. Przy procesie E-6 w trakcie kąpieli odwracającej sprawdzamy ostatecznie temperaturę wywoływacza barwnego i ewentualnie korygujemy przez zmianę temperatury płaszcza grzejnego. Jeżeli pojawią się tu kłopoty, to można nieco przedłużyć czas kąpieli odwracającej. Przy okazji przypominam, że przy kąpielach E-6: odwracającej, kondycjonującej i stabilizującej, mieszamy tylko raz na początku etapu. W procesie C-41 zakres temperatur dla odbielacza i utrwalacza można rozszerzyć do 24°C, przedłużając czas kąpieli do 6,5 min.

Powyższy opis odnosi się do temperatury obróbki 37,8°C. Dla tych, którzy nie są w stanie przeprowadzić w ten sposób procesu, stosowane są różne zestawy o zmienionych parametrach. Oczywiście fotoamator będzie zainteresowany możliwością wywoływania w temperaturze w miarę niskiej. Prowadzi to do przedłużenia czasu wywoływania. W tym miejscu należy podkreślić, że skutków fotograficznych wywołanych obniżeniem temperatury nigdy nie zrównoważymy idealnie przez wydłużenie czasu. W przypadku procesu C-41 niektórzy producenci dopuszczają możliwość obróbki w temperaturze niższej, wytwarzając odpowiednie zestawy. I tak Agfa do swoich błon negatywowych, prócz procesu C-41, poleca również trzykąpielowy (wywoływacz, odbielacz utrwalający i kąpiel końcowa) proces F, przebiegający w 30°C. Z kolei dla procesu odwracalnego E-6 producenci błon nie uznają jakichkolwiek odchyleń.

Natomiast istnieją różne zestawy, dopuszczające niekiedy szeroki zakres temperatur wywoływania. Oto kilka przykładów, wraz z najniższą dopuszczalną w danym przypadku temperaturą:

1) C-41

Tetenal Neofin Color (w USA — Beseler) — 20°C



Fot. Wojciech Kryński

Photo-chimie PCN 2 — 24°C
Photocolor II — 35°C

Oprócz tego produkowane są specjalne dodatki do wywoływacza barwnego C-41, umożliwiające obróbkę w niższej temperaturze, np. Minmax Flexitemp. (Foto Kem International). Niektórzy autorzy twierdzą, że w przypadku zestawu Kodaka Flexicolor C-41 i Patersona Acucolor 2 przy przedłużeniu wywoływania do 10 min można obniżyć temperaturę do 30°C;

2) E-6

Photo-chimie IF 6 24°C

Zdaniem niektórych producentów zestawów wywołujących, dwukrotne przedłużenie czasów obu wywoływań pozwala na obróbkę w 30°C, chociaż nie zapewni to optymalnych rezultatów.

Przedstawione zestawy nie są, oczywiście, identyczne pod względem składu chemicznego z tymi wytwarzanymi przez producentów materiałów światłoczułych. Dlatego też do oryginalnych procesów fabrycznych nie można stosować poprawek temperaturowych, wynikających z zastępczych zestawów.

Przejdźmy teraz do procesów papierowych. Już na wstępie wyłania się tutaj problem naczynia do obróbki. W warunkach amatorskich wybór będzie pomiędzy kuwetą a specjalnym koreksem (bębnem). Nim przejdziemy do konkretnych przepisów, rozważmy kwestię obróbki papierów w kuwecie w ogóle, gdyż dla wielu fotoamatorów jest to jedyne i najprostsze rozwiązanie, wbrew pozorom kryjącym jednak spore niebezpieczeństwo. Otóż, moim zdaniem, kuweta jest ostatnim miejscem, w którym powinniśmy wywoływać duże ilości barwnych papierów (dotyczy to również Fotoncoloru 8). Jednymi z podstawowych warunków prawidłowego przebiegu barwnego procesu są powtarzalność rezultatów i stałość parametrów. Aby to uzyskać, stosuje się m.in. regenerację. W ten sposób podnosi się do właściwego poziomu aktywność roztworów, obniżaną głównie wskutek zużywania się kąpieli, częściowo zaś z powodu utleniania powietrzem (dotyczy to tylko wywoływacza). Z takim założeniem projektowany jest skład regeneratorów i sposób ich użycia.

Ale w kuwecie sytuacja jest inna niż w tanku, albowiem stosunkowo duża powierzchnia roztworu styka się z powietrzem. Powoduje to w następstwie o wiele szybsze utlenianie wywoływacza w kuwecie w porównaniu z tankiem. Stąd też nie jest możliwa właściwa regeneracja takiego procesu. Ale nie tylko to stwarza problemy. Biorąc pod uwagę dopuszczalny poziom oświetlenia ciemni, nie można prowadzić obróbki pod kontrolą wzroku, natomiast precyzyjne odmierzenie właściwego czasu przy jednoczesnym wywoływaniu kilku odbitek jest wątpliwe. Wniosek z tego jest następujący. Gdy zależy nam na wysokiej jakości i stałości wyników, w przypadku wywoływania dużych ilości odbitek, proces należy przeprowadzać w tankach z koszami (cały czas rozważamy obróbkę ręczną). Kuwety natomiast zdają egzamin, gdy chcemy otrzymać tylko niewielką liczbę zdjęć. Dobrym rozwiązaniem problemu barwnej obróbki pozytywowej w domowej ciemni są koreksy do papieru, czyli bębny. Zużywa się w nich małe ilości każdorazowo świeżego roztworu, co ułatwia osiągnięcie powtarzalności rezultatów. Rzecz jasna, prawidłowe przeprowadzenie wysokotemperaturowej obróbki w kuwecie jest sprawą wątpliwą i tu jedynym w zasadzie wyjściem jest bęben. Ale oczywiście „problem kuwety" nie jest tym, co decyduje o rodzaju produkowanego papieru (to do Fotonu). Otóż tak się składa, że wszystkie papiery wysokotemperaturowe można wywoływać w dużym zakresie temperatur, począwszy od dwudziestu paru stopni. Nawet żarliwa miłość do obróbki w niskiej temperaturze nie stoi na przeszkodzie produkcji nowoczesnego materiału. Przyczyny chyba tkwią gdzie indziej.

Podstawowym obecnie procesem pozytywowym jest dwukąpielowy Ektaprint 2 Kodaka, przebiegający w 33°C. W tej temperaturze obróbkę prowadzi się w bębnie, w przypadku kuwet zastosuje się wariant procesu w najniższej dopuszczalnej temperaturze. Przy obróbce ręcznej Ektaprint 2 staje się procesem trzykąpielowym, gdyż po wywoływaniu powinniśmy zastosować przerywacz, aby uniknąć nierówności wywoływania (np. w postaci zacieków), które może być spowodowane niedokładnym mieszaniem lub nadmiernym przenoszeniem wywoływacza do następnej kąpieli. Oczywiście, gdy nie obserwujemy ujemnych zjawisk, nie trzeba stosować kąpieli przerywającej. Oto dwa przykłady przerywaczy:

Kodak C-22

kwas octowy lod.	20 ml
siarczyn sodowy bezw.	10 g
woda do	1 litra

Agfa

kwas octowy, roztwór 3-proc.

Czas działania kąpieli w 33°C wynosi 1 min, po czym następuje minutowe płukanie i dalej proces przebiega normalnie. Dokładne opisanie przebiegu wysokotemperaturowej obróbki w bębnie nie jest możliwe ze względu na różnorodność konstrukcji tych naczyń. Niemniej wiele uwag odnoszących się do obróbki błon będzie tu aktualnych. W przypadku prostych rozwiązań mieszanie jednak będzie przebiegać poza płaszczem wodnym, gdyż bęben musi znajdować się w pozycji poziomej, a mieszanie musi odbywać się w sposób ciągły. Aby uniknąć w takiej sytuacji nadmiernego spadku temperatur, można zastosować wstępne moczenie papieru w bębnie w wodzie o temperaturze 34°C przez ok. 1 minuty. Po odbielaniu utrwalającym możemy wyjąć papier z puszki i końcowe płukanie przeprowadzamy w kuwecie.

Nie każdy ma jednak warunki do wykonania takiej obróbki i dla wielu jedynym rozwiązaniem są kuwety. W takiej sytuacji proces przeprowadzimy oczywiście w niższej temperaturze, korzystając bądź ze wskazań producenta papieru, bądź z odpowiednich zestawów do wywoływania. I tak np. amatorom Agfa poleca w procesie 92 (odpowiednik Ektaprint 2) wywoływanie w 25°C przez 12 min. Z zestawów wytwarzanych przez producentów „niezależnych" należy wymienić Tetenal, umożliwiający prace w zakresie temperatur 19—42°C, Unicolor Ar Chemistry (24—27°C) oraz Photocolor II. Ten ostatni jest o tyle ciekawy, że jest to ten sam zestaw, który jest stosowany do procesu negatywowego. Po wywołaniu błony wywoływacz może być użyty do procesu pozytywowego. Również świeży roztwór nadaje się do tego celu.

Obróbka barwnego papieru odwracalnego (Ektachrome 14 RC, Agfachrome PE) przebiega normalnie w temperaturze 30°C. Natomiast wywoływanie w niższej temperaturze jest możliwe przy użyciu zestawów Tetenal UK (od 20°C), Unicolor (od 24°C) czy Photo-chimie PCI 14 (od 25°C).

Aleksander Kęplicz

FOTO abc

Mam kłopoty z utrzymaniem właściwej temperatury przy wywoływaniu negatywu NC 19 podczas upałów. Jak temu zaradzić? Z takim problemem zwrócił się do nas kol. Jerzy Ciszek z Łodzi.

Prostego wyjścia nie ma. Niestety, ale za wszelką cenę trzeba starać się utrzymać temperaturę 20°C w kąpielach pracujących. W upalne dni do chłodzenia należy używać lodu. Biorąc pod uwagę objętości stosowane w koreksach (do 2 litrów), w zupełności wystarczy kilka kostek lodu z domowej lodówki. Najprościej i najszybciej ochłodzimy kąpiel umieszczając lód w szczelnym foliowym woreczku, który następnie zanurzamy w roztworze. Najważniejsze jest dokładne ustawienie temperatury wywoływacza barwnego i kąpieli dowołującej. Ponieważ w trakcie obróbki każda z tych operacji trwa tylko kilka minut, nie musimy obawiać się, że nastąpi wzrost temperatury w trakcie danego etapu (biorąc pod uwagę temperaturę otoczenia ok. 25°C). Kąpiel należy ochłodzić poniżej 20°C (ok. 19,5°C), gdyż po wlaniu do koreksu mającego temperaturę otoczenia nastąpi lekkie ogrzanie roztworu. Gorsza jest sytuacja z wodą, która podczas upałów w zimnym kranie ma ponad 20°C. Jeżeli nie możemy odłożyć obróbki na chłodniejszy dzień, aby uniezależnić się od za wysokiej temperatury podczas pierwszego płukania, trzeba przedłużyć kąpiel dowołującą o 1 minutę (gdy temperatura wody sięga 24°C, można przedłużyć nawet o 2 minuty), a samo płukanie powinno trwać 10 minut.

Jest jeszcze jeden ratunek na upały. Mianowicie można zastosować obróbkę negatywu barwnego, w której po wywoływaniu będzie przerywanie.

Otóż po wywoływaniu (czas bez zmian) stosujemy krótkie płukanie (max. 30 s), a następnie przerywamy wywoływanie w przerywaczu C-37 o składzie:

octan sodowy	15 g
kwas octowy lod.	25 ml
woda do	1 litra

Czas przerywania 2—3 minuty, 20° ± 1°C.

Dalej następuje płukanie i dalsze etapy procesu negatywowego (odbielanie itd.). Bez względu jednak na obraną metodę kąpiele pracujące muszą mieć temperaturę 20°C.

A.K.

●

Czy można użyć wywoływacza Orwo A-49 do forsownej obróbki Fotopanu HL... — pyta Andrzej Z. ze Szczecina.

Wywoływacz A-49, w przeciwieństwie do innych wywoływaczy ultradrobnoziarnistych, nie zaniża czułości materiału. Przy przedłużeniu czasu wywoływania o około 50% można osiągnąć dwukrotny przyrost czułości praktycznej na Fotopanie HL. W porównaniu z Hydrofenem będziemy mieli trochę drobniejsze ziarno, ale i nieco gorszą ostrość konturów. Ponieważ podnoszenie czułości poprzez forsowne wywoływanie polega na podniesieniu kontrastu negatywu, szczególnie w rejonie słabo naświetlanym (czyli w dolnej części krzywej charakterystycznej), będziemy mieli do czynienia z przyrostem czułości praktycznej, nie odpowiadającej jednak kryteriom czułości przyjętym w normach DIN, ASA czy ISO. W literaturze anglosaskiej, dla rozróżnienia tych pojęć istnieje określenie: wskaźnik naświetlenia (Exposure Index E. I.), który jest liczbowo wyrażany w skali ASA. Stąd, aby nie było nieporozumień, powinniśmy mówić, że poddawany forsownej obróbce Fotopan HL został naświetlony przy wskaźniku naświetlenia 800 (E. I. 800). Czas wywoływania w A-49 takiego Fotopanu HL wynosi 18 min (20°C). Jeżeli kontrastowość fotografowanego motywu jest nietypowa (np. bardzo wysoka), dobrze jest przed obróbką właściwego materiału wywołać próbkę negatywu i ewentualnie skorygować czas wywoływania, by uniknąć nadmiernie kontrastowego negatywu.

Przy okazji warto wspomnieć, że również i D-76 może być używany do podnoszenia czułości. Dla Fotopanu HL (E. I. 800) czas wywoływania wynosi 14 min (20°C). Do „popychania" czułości stosujemy zawsze wywoływacze o stężeniu podstawowym.

A.K.

JANUSZ JIROWEC

RZUTNIK DO PRZEZROCZY PCP 80

i inne nowości firmy Hasselblad

Jest rzeczą znaną, i to w wielu dziedzinach, że wyrób o naprawdę udanej konstrukcji może być, bez zasadniczych zmian, produkowany przez wiele lat i stale znajduje chętnych nabywców.

Tak jest też w wypadku Hasselblada, który to aparat, od samego początku jego produkcji aż do dziś, uchodzi, nie bez racji, za Rolls-Royce'a wśród aparatów fotograficznych, choć jego podstawowa koncepcja konstrukcyjna nie uległa istotnej zmianie. Istotą tej koncepcji jest, jak wiadomo, klockowa, modułowa budowa aparatu, w którym obiektywy, magazynki na film, matówki, celowniki itp. są wymienne. W ten sposób, bazując na czterech podstawowych modelach aparatów: 500 C/M (standardowy), SWC (szerokokątny), 500 EL/M (napędzany silnikiem elektrycznym), 2000 FC (uniwersalny), opracowano znaczną liczbę różnorodnych elementów wyposażenia, stwarzając niezwykle rozbudowany system sprzętu fotograficznego o wielostronnym zastosowaniu. Podkreślenia wymaga fakt, że przeważająca część produkowanego wyposażenia jest wspólna dla wszystkich modeli aparatów, co oczywiście było możliwe tylko przy zapewnieniu odpowiednio wysokiej dokładności ich wykonania.

Trudno przewidzieć, czy Hasselblad zdoła się na dłuższą metę oprzeć konkurencji ze strony Japończyków, rozwijających ofensywę również w zakresie aparatów lustrzanych średnioformatowych, w każdym razie, po wypuszczeniu przed kilku laty swego najbardziej uniwersalnego modelu 2000 FC, firma ogranicza się na razie do dalszego rozszerzania asortymentu wyposażenia.

Na ostatniej Photokinie w Kolonii pokazano nową serię obiektywów, oznaczoną ogólnym symbolem CF, przeznaczoną do stosowania we wszystkich modelach aparatów 500 i 2000 FC. Nowa seria obiektywów (fot. 1), opracowana przez firmę Zeiss (RFN), obejmuje zarówno dotychczasowe typy obiektywów, mające jednakże zmienione oprawy z migawką centralną Prontor CF, znacznie usprawnioną w porównaniu z dotychczas stosowaną w tych obiektywach migawką Compur, jak i zupełnie nowe konstrukcje obiektywów. Do tych ostatnich należą: Distagon 1:4 f=40 mm, o mniejszych gabarytach i lżejszy od dotychczas produkowanego, mający w układzie optycznym ruchome elementy, tzw. „floating lens", zapewniające lepszą korekcję obrazu przy zdjęciach z małej odległości; Makro-Planar 1:4 f=120 mm, umożliwiający wykonywanie zdjęć z najbliższej odległości 0,8 m, oraz Tele-Tessar 1:8 f=500 mm, którego soczewki, wykonane z nowych gatunków szkieł, zapewniają korekcję apochromatyczną.

Poza nową serią obiektywów rozszerzono również zakres takiego pomocniczego wyposażenia, jak filtry, osłony słoneczne, również typu „kompendium" itp.

Do ciekawych nowości można zaliczyć magazynek na błonę perforowaną o szerokości 70 mm z możliwością naświetlania napisów na błonie (fot. 2). Urządzenie to zostało opracowane przez ostatnio zorganizowany wydział fabryki Hasselblad, zajmujący się przystosowywaniem seryjnie produkowanych aparatów do różnorodnych, specjalnych zadań fotograficznych. Napis, złożony z nie więcej niż 25 znaków (litery od A do Z i cyfry od 0 do 9), jest naświetlany pomiędzy dolną krawędzią klatki a otworami perforacji, a więc już poza polem obrazowym (w aparatach lustrzanych małoobrazkowych znaki są naświetlane na polu obrazowym), co jest niewątpliwie zaletą tego rozwiązania. Pojedyncze znaki są

Fot. 1



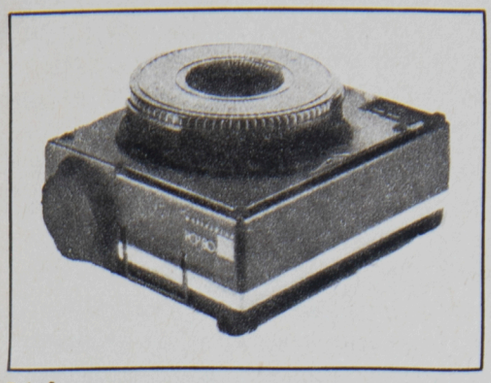
Fot. 2



formowane na 7-segmentowej diodzie luminescencyjnej i za pośrednictwem układu optycznego, złożonego z mikroobiektywu i dwóch zwierciadełek, naświetlane kolejno na błonie w czasie jej przewijania po dokonaniu zdjęcia. Urządzenie jest sterowane odrębnym elektronicznym układem programującym z klawiaturą, połączonym z magazynkiem aparatu za pomocą kabla ze złączem wtykowym.

Zupełną rewelację w dotychczasowym programie produkcyjnym firmy Hasselblad, obejmującym wyłącznie aparaty fotograficzne, stanowi teraz rzutnik do przezroczy 6×6 cm PCP 80 (fot. 3). Przypomina on z wyglądu znacznie powiększony rzutnik Kodak-Carousel, co nasuwa przypuszczenie, że jest on owocem jakiejś formy współpracy obu firm.

Idea, jaka przyświecała powstaniu tego rzutnika, leży niewątpliwie w tym, że firma Hasselblad od początku swego istnienia wkładała dużo wysiłku w propagowa-



Fot. 3

nie średniego formatu 6×6 cm nie tylko do celów fotografii negatywowo-pozytywowej, ale również do wykonywania przezroczy w tym formacie. Każdy, kto miał możliwość oglądania projekcji takich przezroczy, zwłaszcza na dużym ekranie, wie, że jakość obrazu pod względem ostrości i nasycenia barw jest nieporównanie wyższa niż w wypadku projekcji przezroczy małoobrazkowych. Oczywiście właściwe efekty uzyskuje się wówczas, gdy użyty do tych celów rzutnik jest odpowiedniej jakości. Niestety jednak, spośród produkowanych na świecie rzutników do przezroczy niewiele jest takich modeli na większe formaty przezroczy, które charakteryzowałyby się wysokimi parametrami technicznymi, i dlatego zapewne firma Hasselblad postanowiła wypełnić tę lukę.

Fakt oparcia ogólnej koncepcji rozwiązania konstrukcyjnego nowego rzutnika na rzutniku Kodak-Carousel jest potwierdzeniem tezy postawionej na początku niniejszych wywodów. Rzutnik Kodaka produkowany jest już od wielu lat, zarówno w wersjach popularnych, amatorskich, jak też i w wersjach wysokiej klasy, przeznaczonych do celów profesjonalnych, audiowizualnych. Ostatnio produkcję rzutników wysokiej klasy, opartych na podobnej zasadzie konstrukcyjnej, uruchomiła również firma Leitz oraz francuska firma Simda, z tym jednak, że wszystkie one są przeznaczone do projekcji przezroczy małoobrazkowych. Tak więc konstrukcja, uznana w okresie jej powstania za nowatorską, potwierdziła w pełni swe wysokie walory użytkowe, sprawdzone w toku wieloletniej produkcji rzutników, dzięki którym może się ciągle jeszcze utrzymywać na czołowym miejscu, mimo bardzo dużej konkurencji na światowym rynku.

Znamienną cechą rzutnika jest zastosowanie magazynka bębnowego, mieszczącego 80 szt. ramek z przezroczami. Jest on zaopatrzony w szczelną pokrywę, chroniącą przezrocza przed zakurzeniem. Magazynek znajduje się na wierzchu rzutnika, co bardzo ułatwia jego wymianę. Dla zmiany kolejnego przezrocza wykonuje on skokowy ruch obrotowy w płaszczyźnie poziomej (stąd nazwa: carousel = karuzela). Ramka przeznaczona do projekcji wysuwa się w dół pod własnym ciężarem i poprzez szczelinę w magazynku i obudowie rzutnika trafia do kanału projekcyjnego układu oświetlającego. Po zakończonej projekcji odpowiedni mechanizm podnosi ramkę ku górze i wprowadza ją z powrotem do magazynka. Ruch obrotowy magazynka może się odbywać pojedynczymi skokami do przodu lub do tyłu, albo też obrót może następować o większą liczbę działek, na przykład w celu wybrania określonego, żądanego przezrocza.

Najbardziej charakterystyczny dla nowego rzutnika jest jego opatentowany układ optyczny, będący nowością w tej dziedzinie. Umożliwia on mianowicie przesuwanie obrazu rzutowanego na ekran o połowę jego wysokości w górę lub o jedną czwartą wysokości w dół, bez zmiany położenia rzutnika. Ma to na celu uniknięcie przerysowania perspektywicznego obrazu, występującego z reguły wówczas, gdy oś optyczna układu rzutnika nie jest prostopadła do płaszczyzny ekranu. Dzieje się to wówczas, gdy rzutnik jest ustawiony na przykład w sali, na poziomie znacznie niższym niż środek ekranu projekcyjnego. W tym wypadku rzutnik zostaje pochylony ku górze tak, aby obraz trafił na ekran, jednakże równocześnie równoległe pionowe linie motywu obrazu staną się rozbieżne (prostokąt zmieni się w trapez), a ponadto pogorszy się stopniowo ostrość obrazu w dolnej i górnej jego partii. Można tego uniknąć jedynie przez odpowiednie pochylenie ekranu tak, aby zachować prostopadłość osi optycznej rzutnika do płaszczyzny ekranu, ale nie zawsze jest to możliwe. Dlatego też w rzutniku Hasselblad PCP 80 istnieje możliwość równoległego przesunięcia obiektywu w górę, lub w dół, względem środka przezrocza, podobnie jak to się odbywa w miechowych, zawodowych aparatach fotograficznych. W ten sposób można wyświetlać na ekran umieszczony np. powyżej rzutnika, nie powodując nieostrości lub przerysowań obrazu.

Dla zapewnienia równomiernego oświetlenia obrazu na ekranie przy decentrowaniu osi obiektywu względem osi przezrocza cały układ oświetlający wraz z żarówką zostaje równocześnie odpowiednio pochylony, przy czym oba te ruchy są ze sobą sprzężone. Ta nowa metoda regulacji perspektywy przy projekcji przezroczy znalazła swe odbicie w nazwie rzutnika: jego symbol PCP oznacza — **P**erspective **C**ontrol **P**rojector.

Do innych interesujących rozwiązań zastosowanych w rzutniku można zaliczyć drugą, zapasową, żarówkę projekcyjną. W wypadku przepalenia się żarówki w trakcie projekcji, wbudowany w rzutniku czujnik automatycznie włącza w jej miejsce żarówkę zapasową. Równocześnie fakt ten jest sygnalizowany zaświeceniem się diody luminescencyjnej.

W rzutniku zastosowano trzy silniki napędowe: do napędu mechanizmu zmiany przezrocza i ruchu magazynka, do zdalnej regulacji ostrości obrazu oraz do napędu dmuchawy, przy czym powietrze chłodzące jest filtrowane, co jest o tyle ważne, że zmniejsza się w ten sposób osadzanie kurzu na elementach optycznych.

Do rzutnika przewidziano cztery obiektywy wymienne, opracowane przez Zeissa (RFN): P-Distagon 3,5/75 mm, P-Planar 3,5/150 mm, P-Sonnar 4/250 mm i P-Telessar 5,6/400 mm.

Cały system różnorodnych urządzeń sterujących, zewnętrznych, umożliwiających na przykład: multiprojekcję z kilku rzutników, wybór dowolnego przezrocza, projekcję ciągłą itp., produkowanych jako dodatkowe wyposażenie rzutnika Kodak-Carousel, może również współpracować z nowym rzutnikiem Hasselblad PCP 80, co niewątpliwie potwierdza ich powinowactwo.

Jak więc widać z tego krótkiego przeglądu, jest to sprzęt naprawdę wysokiej klasy, zapewniający doskonałą jakość projekcji obrazów i dużą niezawodność działania, a więc wykazujący cechy, których wymaga się od sprzętu profesjonalnego, przeznaczonego do eksploatacji w trudnych warunkach.

Wymiary zewnętrzne rzutnika: 35×42 cm, wysokość 18 cm + 7 cm magazynek, ciężar ok. 14 kg.

•

FOTO abc

Jerzy T. prosi o przepis na czarno-biały wywoływacz negatywowy zawierający T-32.

Tak jak i niektóre inne pochodne fenylenodwuaminy, T-32 może być użyty do sporządzania czarno-białego wywoływacza negatywowego o działaniu ultradrobnoziarnistym. Podany niżej wywoływacz całkowicie wykorzystuje (a nawet nieco podnosi) czułość błony. Czas wywoływania materiału średnioczułego w 20°C wynosi 10 min, ale jest to wartość przybliżona, a dokładne warunki dla konkretnego negatywu należy ustalić samemu na podstawie prób. Podane ilości odczynników odnoszą się do końcowej objętości 1 litra:

T-32	6,0 g
pirokatechina	2,0 g
siarczyn sodowy bezw.	100,0 g
węglan sodowy bezw.	10,0 g
bromek potasowy	0,5 g

•

Z kolei Piotr K. z Warszawy prosi o przepis na stężony wywoływacz pozytywowy.

Oto przepis na wywoływacz tego typu. Przed użyciem należy go rozcieńczyć wodą w stosunku 1:7. W 1 litrze kąpieli pracującej można wywołać do 6 m² papieru (czyli ok. 400 pocztówek). Podany skład odnosi się do 1 litra koncentratu:

siarczyn potasowy bezw.	312 g
hydrochinon	45 g
fenidon	1,5 g
wodorotlenek potasowy	15 g
węglan potasowy bezw.	90 g
bromek potasowy	10 g
kwas wersenowy (EDTA)	8 g



1

FOTO ocena

Obraz fotograficzny jest wycinkiem rzeczywistości zapisanym przy użyciu aparatu i skomponowanym tak, by jak najlepiej odzwierciedlał treści powstałe w zamyśle autora tegoż obrazu. Tyle formułka. Co ma znaczyć „skomponowany"? Co stanowi kompozycję?

Wielu fotoamatorów ogranicza pojęcie kompozycji do problemu podziału powierzchni kadru, a i to mając na uwadze przede wszystkim „złoty podział" (rzecz odgrywająca główną rolę w kadrze powinna być umieszczona na przecięciu podziału boków prostokąta na trzy odcinki) i punkty ciężkości obrazu (równowaga stron obrazu, którego centralny punkt w sensie treści rzadko bywa geometrycznym środkiem kadru). Często utożsamia się kompozycję ze znaczeniem perspektywy i umiejscowienia linii horyzontu w kadrze. Na kompozycję złoży się wiele jeszcze innych czynników: światło i tonalność (stopień szarości), linie (pionowe budzą reakcje „w górę", poziome wprowadzają spokój, przekątna podkreśla ruch), płaszczyzny (plamy duże a małe, jasne a ciemne, regularne i „ekscentryczne"), punkt (kąt obserwacji) i moment zdjęcia, ostrość i miękkość obrazu, a także ruch i rytm (taki układ przedmiotów w kadrze, który zmusza do kolejnego ich oglądania) i wreszcie kształt i format obrazu (pionowy, poziomy).

Można uogólnić, że każde zdjęcie jest skomponowane, o ile poszczególne elementy dobierane i dozowane są świadomie, celowo. Nie ma bowiem recepty, przepisu na idealne zdjęcie, każdy temat ulega osobistej, twórczej interpretacji, której dokonuje autor zdjęcia.

„Kompozycja jest sztuką porządkowania, w znaczeniu artystycznym, rozmaitych elementów, które malarz ma do dyspozycji dla wyrażenia swoich uczuć" — H. Matisse.

„Kompozycja ma dwie funkcje: po pierwsze, organizować wyobraźnię wizualnie i, po drugie, prowadzić ją zgodnie z kierunkiem ekspresji" — J. Lewinski.

Ów kierunek ekspresji łatwy jest do odnalezienia na fot. 1, kol. **Tomasza Zielińskiego** z Torunia. Po obu stronach osi symetrii, jak języczki u wagi, przeciwstawił dwa równoważne motywy zdjęcia: dziewczynę z cieniem i słońce. Postać jest jakby zrośnięta z cieniem, a że to cień — podkreślają drobne, jasne listki na wodzie, w obrębie cienia. Gałęzie po bokach i u góry kadru świetnie komponują się z warstwą liści przy brzegu jeziora, dając wrażenie głębi, dalekiej przestrzeni. Sama postać wydaje się może zbyt posągowa, jest tak statyczna, ale sądzę, że tu jakikolwiek ruch raziłby, zepsułby nastrój spokoju, ciszy.



2

Ogólne wrażenie ładu sprawia fot. 2, kol. **Zbigniewa Podsiadły** z Sosnowca, a to dzięki wyważonemu układowi linii poziomych (pas bloku, kreska szosy, pas traw, kreska brzegu bajorka). Te linie podstawowe, wyliczone w nawiasie, są zwielokrotnione przez mniej widoczne: blok pomalowany na dwa kolory, których granica tworzy także linię, oraz — rząd odbić na tafli wody. Te „elementy dodatkowe" zmuszają nas do wyszukiwania czegoś jeszcze w obrazie, jakby coś było w nim celowo ukryte. Nuda w tym kadrze jest wykluczona, chociaż — proszę się przyjrzeć chłodnym okiem — zdawać się może, że zdjęcie jest o niczym. Swoją pracą wywołuje Pan dwa przeciwstawne uczucia. Oto jest przecież sielski obrazek: dzień ciepły, blok pełen nowych mieszkań, koledzy bawią się beztrosko. A w drugim aspekcie to aż groza wieje, że tak mało miejsca zostawia ludziom miejska cywilizacja, w dodatku miejsce to jest zaśmieconym bajorkiem!

Na fot. 3, autorstwa kol. Incognito, panuje — dla odmiany — ogólny bałagan. Krzyżują się linie rąk, a kierunki spojrzeń są w bezładzie. Ze zdjęcia również wynika, że motywem nr 1 jest... dłoń chwytająca za kieliszek. Wskazuje na to umiejscowienie tegoż przedmiotu najbliżej centralnego punktu zdjęcia, na pierwszym planie. Treść sugeruje, że główna rola należeć powinna do tortu i dziecka gotowego do gaszenia świeczek. Lecz obydwaj bohaterowie padli ofiarą nie przemyślanej kompozycji — tort został okrojony wadliwym kadrowaniem, dziecko zepchnięte na drugi plan. Autor starał się skrupulatnie wykorzystać każdy milimetr zdjęcia, by jak najwięcej z drogich mu gości zmieścić w kadrze. I stąd wrażenie ciasnoty, przeładowania. Choć można się doszukać innego sensu tego zdjęcia: przeładowanie, mnogość szczegółów podkreślają wystawność przyjęcia, a bezład można by zinterpretować jako dowód swobodnej atmosfery „kinderbalu".

Fot. 4, kol. **Sławomira Woźniaka** z Warszawy, jest łagodna w wyrazie, ale i atrakcyjna. Najważniejszą rolę odgrywa krąg ludzi wkomponowany w linie ulicy i w płaszczyznę kadru. Tylko pręt w lewym rogu i jego cień odciągają uwagę ku dołowi — gdzie nic nie ma. Także obcięłabym dwie kraty ścieku, moim zda-

niem ich brak pogłębiłby wrażenie rozległości przestrzeni.

Kompozycja zdjęć górskich należy do najtrudniejszych, góry zamknięte w ciasnej ramce kadru tracą przestrzenność, grozę czy choćby stromizny, głęboka perspektywa ulega spłaszczeniu. Podobnie rzecz się ma na fot. 5, kol. **Jana Brokona** z Józefowa: łańcuchy jakby leżą na płaskiej płycie skalnej, turysta nie sprawia wrażenia uczepionego podniebnego głazu. Ale to trudne zdjęcie rozegrał Pan pomysłowym unikiem: w centralnym punkcie umieścił Pan otwierającą się między chmurami czeluść i ona sprawia wrażenie głębokiej przestrzeni, formy chmur podkreślają dynamikę, ruch. W takim układzie turysta zdaje się tkwić pod samym niebem, gdzieś bardzo wysoko. I o ten efekt chodziło Panu zapewne przy kompozycji plam (skała — niebo) i linii (krawędzie chmur, ręce turysty — po przekątnej).

Anna T. Pietraszek



3

4



5



FOTO kronika

WYSTAWY

W SYDNEY (Australia) z inicjatywy Polsko-Australijskiego Towarzystwa Kulturalnego zorganizowano wystawę fotograficzną pod hasłem „Kraków — światowe dziedzictwo kultury".

W WARSZAWIE w Stołecznym Klubie Garnizonowym Domu Wojska Polskiego — ekspozycja fotograficzna pt. „Armia Radziecka w fotografii 1918—1983" (luty); w siedzibie Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Zamku Ostrogskich — wystawa fotogramów Piotra Barącza pt. „Pamięci Artura Rubinsteina" (luty); w Galerii PSP „Plastyka" — „Mężczyzna w fotografii Zofii Nasierowskiej" (marzec); w Węgierskim Instytucie Kultury — ekspozycja fotograficzna zorganizowana z okazji setnej rocznicy urodzin kompozytora węgierskiego Zoltana Kodalyego (luty); w klubie MPiK „Nowy Świat" — pokaz fotogramów obrazujących biografię sił zbrojnych ZSRR pt. „Armia zwycięstwa i pokoju" (luty).

W BIELSKU-BIAŁEJ w Galerii Fotografii — wystawa fotografii Bolesława Stachowa pt. „Miejsce urodzenia" (luty).

W GDAŃSKU w Galerii Fotografii — „Ballada o zamczysku" w zdjęciach Mariana Murmana (marzec).

W GORZOWIE w Małej Galerii BWA-GTF — „Teatr w fotografii" Janiny Trojan, Lecha Dominika i Zbigniewa Wachnika (luty).

W KATOWICACH w Galerii ZPAF — ekspozycja pt. „Historia fotografii francuskiej" (marzec) oraz przegląd twórczości fotograficznej Edwarda Poloczka (kwiecień); w Galerii „Za Kowadłem" — zdjęcia K.L. Pawlukiewicza pt. „Do-KWADRATU" (kwiecień); w klubie MPiK „Pod Prasą" — „Akt i dziewczyna" w fotografii Ryszarda Kopcia (luty).

W KRAKOWIE w Galerii ZPAF — z cyklu „Historia fotografii krakowskiej" — przegląd twórczości Józefa Antoniego Kuczyńskiego (luty); w Muzeum Historycznym — pokonkursowy pokaz prac nt. „Ocalić od zapomnienia" (luty); w klubie dziennikarzy „Pod Gruszką" — wystawa fotografii Witolda Michalika pt. „Wielki finał" (marzec); w holu kina „Związkowiec" — wystawa fotograficzna pt. „Dziki Zachód — dzisiaj" (luty).

W LUBLINIE w klubie MPiK — pokaz twórczości 10 członków Komisji Fotografii i Filmu ZW PTTK w Lublinie pt. „Requiem dla cmentarza" (marzec); w Galerii Fotografii Krajoznawczej — prace 8 członków Komisji Fotografii i Filmu ZW PTTK pt. „Dzień jak co dzień" (marzec).

W POZNANIU w salonie PTF — „Wojaże chóru Jerzego Kurczewskiego" w fotogramach Jana Misiornego (luty); w Pałacu Kultury — ekspozycja fotograficzna przygotowana przez Agencję Prasową TASS pt. „Związek Radziecki — kraj i ludzie" (luty) oraz „Poznański reportaż" (luty).

W RADOMIU w klubie studenckim „Atrium" — wystawa fotograficzna „Venus" (luty).

W RZESZOWIE w lokalu RzTF — penetracje fotograficzne 10 autorów pt. „Podwórka starego Rzeszowa" (marzec).

W SZCZECINIE w Klubie Garnizonowym — pokaz fotogramów Henryka Józefa Kowalewskiego pt. „Panorama pamięci narodowej" (luty); w Galerii BWA „Brama Królewska" — ekspozycja fotograficzna pt. „Documenta 7" (luty).

W TORUNIU w Małej Galerii Fotografiki ZPAF — przegląd zdjęć Bronisława Schlabsa pt. „Notatnik osobisty" (marzec); w Bibliotece Uniwersyteckiej — wystawa starych pocztówek-widoków Torunia ze zbiorów Biblioteki UMK z okazji 750-lecia miasta (luty).

WE WROCŁAWIU w Salonie BWA — okolicznościowa wystawa fotograficzna z okazji 35 lat istnienia Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego (styczeń); w Klubie Dziennikarza — pokaz fotogramów Tomasza Machcińskiego pt. „Człowiek o stu twarzach" (luty); w siedzibie PAX-u — dokumentalna ekspozycja fotograficzna pt. „Stefan kardynał Wyszyński — niezłomny sługa Kościoła i Narodu" (luty).

W ZAMOŚCIU w Regionalnej Pracowni Krajoznawczej PTTK — „Wystawa starej fotografii" (marzec); w klubie MPiK — „Rok na Roztoczu" w zdjęciach Tadeusza Adamczuka (marzec).

W ZIELONEJ GÓRZE w klubie MPiK — Doroczna Wystawa Fotograficzna Lubuskiego Towarzystwa Fotograficznego (luty).

W BYTOMIU w klubie MPiK — dokumentalna wystawa fotografii Krzysztofa Pileckiego pt. „Śląsk — penetracja" (luty).

W KOŁOBRZEGU w klubie MPiK — „Pomorze Środkowe w obiektywie fotoreporterów «Głosu Pomorza»" (luty).

W LESZNIE w klubie „Tęcza" Leszczyńskiej Spółdzielni Mieszkaniowej — pokaz fotogramów Grzegorza Jankowskiego, Bogdana Marciniaka i Jarosława Wójcika pt. „Próba nr 1" (luty—marzec).

W PUŁTUSKU w Małej Galerii Internatu przy Zespole Szkół Zawodowych — „Warszawska Starówka" w fotogramach Ryszarda Staronia (styczeń—luty).

KONKURSY

Do tradycji należą już organizowane przez redakcję „Gazety Lubuskiej" wraz z Komitetem Organizacyjnym „Święta Prasy" konkursy fotograficzne. Tym razem redakcja ogłasza dwa konkursy: pierwszy zatytułowano „OCHRONA ŚRODOWISKA NATURALNEGO CZŁOWIEKA", drugi to „POMNIKI POLSKIE". W obydwu konkursach mogą brać udział wyłącznie fotoamatorzy, przy czym organizatorom zależy, aby autorzy prac zwrócili w pierwszym konkursie szczególną uwagę na zagrożenia, jakie niesie ze sobą współczesny świat: zanieczyszczenie wody, powietrza, otoczenia, niszczenie przyrody itp., a jednocześnie ukazanie w miarę możliwości sposobów walki z tymi zagrożeniami i likwidowania ich. „Pomniki polskie" mają ukazać ich stan, wkomponowanie w otoczenie, w architekturę — również pomniki przyrody. Do nadsyłanych prac należy dołączyć następujące informacje: pełna nazwa miejscowości, w której wykonano zdjęcia, oraz opis fotografowanego obiektu. Zdjęcia wykonane wyłącznie techniką czarno-białą powinny być w formacie 40 × 30 cm. Do konkursu kwalifikowane będą dwa rodzaje prac: zdjęcia pojedyncze (maksimum 3 sztuki) oraz cykle zdjęć o określonej tematyce. Prace należy opatrzyć godłem, a wewnątrz koperty umieścić dane zawierające nazwisko i imię autora, jego adres oraz wiek. Na konkurs należy przesyłać prace dotychczas nigdzie nie publikowane. Przesyłki zabezpieczone przed zniszczeniem należy kierować do KOMITETU ORGANIZACYJNEGO „ŚWIĘTA PRASY", 65-958 ZIELONA GÓRA, AL. NIEPODLEGŁOŚCI 25, z dopiskiem na kopercie o nazwie konkursu. OSTATECZNY TERMIN PRZYJMOWANIA PRAC UPŁYWA W DN. 31 SIERPNIA 1983. Prace zgłaszane na konkurs nie będą autorom zwracane. Przewiduje się zorganizowanie wystaw prac nagrodzonych i wyróżnionych (bez dodatkowego honorarium).

*

Płockie Towarzystwo Fotograficzne przy współpracy Krajowej Agencji Wydawniczej, Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego i Wydziału Kultury, Kultury Fizycznej i Turystyki UM w Płocku oraz Biura Wystaw Artystycznych i Domu Kultury w Płocku ogłaszają II BIENNALE PLAKATU FOTOGRAFICZNEGO organizowane pod patronatem Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce oraz honorowym protektoratem wojewody płockiego. Celem Biennale jest konfrontacja osiągnięć sztuki fotograficznej, stanowiącej artystyczną wypowiedź w plakacie. Biennale jest dostępne dla wszystkich fotografujących. Technika wykonania prac jest dowolna. Format zdjęć 30 × 40 cm z przyjętymi odchyleniami uzasadnionymi koncepcją autora w ilości nie przekraczającej 7 szt. Każde zdjęcie należy czytelnie opisać na odwrocie, podając kolejno: numer zgodny z kartą zgłoszenia i tytuł pracy, imię, nazwisko i dokładny adres autora. Do prac (nie podklejonych) należy dołączyć wypełnioną czytelnie kartę zgłoszenia (oryginalną lub sporządzoną odręcznie). Prace w sztywnym, płaskim opakowaniu należy przesyłać jako polecone pod adresem PŁOCKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO, 09-400 PŁOCK, SKR. POCZTOWA 167, W TERMINIE DO DN. 25 SIERPNIA BR. Organizatorzy nie biorą odpowiedzialności za ew. uszkodzenie lub zaginięcie prac w czasie przesyłki i zastrzegają sobie prawo do bezpłatnej reprodukcji zdjęć dla celów propagandy Biennale. Prace nagrodzone pieniężnie przechodzą na własność organizatorów. Istnieje możliwość zakupu prac przez KAW oraz innych współorganizatorów. Przewidzianych jest 6 nagród pieniężnych (główna w wys. 15 000 zł) oraz nagrody rzeczowe. Jeden autor może otrzymać tylko jedną nagrodę główną. Zwrot prac nastąpi do dn. 30.IV.1984 r.

NAGRODY

Jerzy Soiński z Ostrowca uzyskał pierwszą nagrodę w ogólnopolskim konkursie fotograficznym „RODZINA ROBOTNICZA". Drugą nagrodę otrzymali ex aequo Andrzej Pęczalski i Jerzy Piątek za cykl zajęć oraz Paweł Pierściński, również za cykl fotogramów. Trzecią nagrodę w tym konkursie przyznano Janowi Spałwanowi.

*

Już po raz szósty rozdzielano nagrody przyznawane za najlepsze prace zgłaszane na konkurs organizowany przez Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa przy współudziale Muzeum Historycznego m. Krakowa pod hasłem „Ocalić od zapomnienia". Na konkurs wpłynęło 570 zdjęć. Główną nagrodę przyznano pracy Krzysztofa Zembrzuskiego (cykl zdjęć przedstawiających Kobierzyn, przedmieście Krakowa). Nagrodami drugimi wyróżniono Konrada Makohańskiego (zdjęcia krakowskich latarni) oraz Tadeusza Rzeszowskiego (cykl zdjęć ludzi wykonujących wymierające zawody). Nagrody trzecie uzyskali: Artur Gawin, Władysław Malec i Elżbieta Kwit.

*

Plon dorobku artystycznego członków LUBUSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO ZA ROK 1982 był przedstawiony na wystawie w Zielonej Górze. Jury najwyżej oceniło prace Tomasza Gawałkiewicza, przyznając mu pierwszą nagrodę. Nagrodę trzecią uzyskał Bronisław Bugiel, a wyróżnienia — Janusz Ostrowski, Zbigniew Rajche i Kazimierz Nowik.

●

Z DZIAŁALNOŚCI FIAP

Poniższe zestawienie wyczerpuje terminy podane w kolejnych listach nr 30—32, co nie przesądza o możliwości dalszych zgłoszeń na rok bieżący.

— Nowozelandzka Międzynarodowa Wystawa Fotografii 1983, termin 10.9.83, prace czarno-białe, kolor i przezrocza barwne, tematyka przyrodnicza i fotoreportaż, opłata 6 dolarów NZ, adres: North Shore Photographic Soc. Inc., P.O. Box 33-735, Takapuna, Auckland, New Zealand,

— Czwarta Międzynarodowa Wystawa Przezroczy Barwnych NCPF, termin 12.9.83, opłata 4 dol. USA, adres: Mrs. J.H. Black, 15 Southlands, NE30 2QS Tynemouth, Tyne and Wear, Great Britain,

— 4 Konkurs Fotograficzny Sipontino (w miejscowości Siponti? — nie ma takiej w największych atlasach!) i 1 Międzynarodowy Przegląd w Garganno Sud, termin 16.9.83, prace cz.-b., kolor i przezrocza barwne, opłata 4 dol., adres: Sez. Fot. Popolavore Aziendale, ANIC-SCD Manfredonia, casella postale 96, I-71043 Manfredonia, Italia,

— Międzynarodowy Salon Przezroczy Kamera Genk, termin 20.9.83, opłata 3 dol., adres: Theo Achten, Driehoevenstraat 20, B-3600 Genk, Belgium,

— Andorański Festiwal Fotografii, termin 30.9.83, prace cz.-b., kolor i przezrocza barwne, opłata 5 dol., adres: Cercle de Les Arts i de Les Lettres, Avinguda Carlemany 24, Escaldes, Principat d'Andorra,

— Wereld Dialoog Retina w Kuurne, termin 1.10.83, przezrocza barwne, tematyka ogólna, przyrodnicza, podróżnicza i fotoreportaż, opłata 4 dol., adres: Retina Kuurne, c/o Marcel Holvoet, Hoevedreef 3, B-8720 Kuurne, Belgium,

— Omni-Candid 6, termin 7.11.83, prace cz.-b. i kolor, tematyka ogólna, przyrodnicza i fotoreportaż, opłata 3,5 dol., adres: Désiré Geurts, Merelstraat 2, B-3751 Bilzen, Belgium.

A.V.

●

FOTO

MAGAZYN FOTOGRAFICZNY

nr 6 (100) czerwiec 1983

Redaktor Naczelny — *Andrzej Jaworski*
Sekretarz Redakcji — *Danuta Adamczyk*
Dział Wystaw — *Marta Leśniakowska*

Dział Techniki — *Wojciech Tuszko*

Opracowanie graficzne — *Andrzej Matysiak*
Stale współpracują: *Roman Burzyński, Jerzy Busza, Krzysztof Jabłoński, Jan Maria Jackowski, Janusz Jirowec, Zbigniew Jóźwiak, Aleksander Kęplicz, Barbara Kosińska, Anna Teresa Pietraszek, Renata Sosnowska, Zygmunt Świątek*

●

Wydawca: Wydawnictwo „Arkady" P.P.
Adres redakcji: 00-950 Warszawa, skr. pocztowa 169, ul. Niecała 4a, pok. 613, tel. 27-66-61
Zamówienia na ogłoszenia przyjmuje: Dział Handlowy Wydawnictwa „Arkady" 00-950 Warszawa, skr. pocztowa 169, ul. Sienkiewicza 14, pokój 508a, tel. 26-89-80.

Drukarnia Wydawnicza w Krakowie
Zam. 547/83 M-65 60 000 egz.

SONORYZACJA, cz. II

Obserwacja krótkich filmów telewizyjnych, które często są sekwencją nieruchomych obrazów, może wzbogacić doświadczenia autorów diaporam.

Najprostszym podkładem muzycznym jest oczywiście akompaniament, który stanowi jedynie przyjemny dla ucha element towarzyszący obrazom i tekstowi. Muzyka może jednak stać się równouprawnionym partnerem obrazu, jeżeli jest starannie dobrana. Podkreśla wówczas momenty dramatyczne, humorystyczne, stwarza dodatkowy rytm, czasem pozoruje akcję.

O wiele łatwiej jest dobrać muzykę, jeżeli decydujemy się pozostawić diaporamę bez tekstu mówionego. Można wtedy bez większych kłopotów zachować rytm i strukturę dynamiczną (fortissimo i pianissimo). Gorzej jednak, gdy decydujemy się na zastosowanie mówionego tekstu i utworu muzycznego. Stosunkowo najprościej jest zastosować wówczas muzykę typu rozrywkowego lub muzykę filmową, ale taka nie do każdego rodzaju tematu pasuje. O wiele trudniej jest montować diaporamę z tekstem i ze znanymi utworami muzycznymi, zwłaszcza z muzyki klasycznej. Trzeba absolutnie unikać przeplatania tekstów mówionych fragmentami śpiewanych utworów muzycznych, jak również gwałtownego przerywania fortissimo muzyki dla mówionego tekstu.

Prawdziwą sztuką jest umiejętność miksowania przeróżnych fragmentów muzycznych. Wszelkie „przejścia" muszą być łagodne, muszą uwzględniać tonację „styków", rytm poszczególnych fragmentów. Trzeba tu pewnej kultury muzycznej, pewnego osłuchania i dużego wyczucia, niezależnie od technicznych spraw nagrywania.

Początek i zakończenie diaporamy wymagają szczególnie starannego doboru muzyki. Nie ma na to żadnej reguły — wszystko zależy od upodobań i doświadczeń autora z publicznością. Kardynalnym błędem jest gwałtowne przerwanie muzyki przez obsługującego projekcję, ponieważ skończyły mu się obrazy. Zdarza się to w wypadkach, gdy projekcja nie jest sterowana automatycznie.

Kwestia doboru osób recytujących teksty jest sprawą często zaniedbywaną prze autorów zdjęć. Nie każdy fotograf ma dobrą dykcję, nie zawsze ma ją również jego żona. Trzeba starannie wypróbować możliwości głosowe osób z otoczenia, a poza tym dobrze znać tekst, zanim się przystąpi do właściwego nagrania. Nie zaszkodzą kilkakrotne próby bez i z mikrofonem.

I jeszcze jedna rada dla fotoamatorów, którzy sami układają komentarze do diaporam. Należy unikać:

— stereotypowych i powtarzających się zwrotów w rodzaju: „a tu widzimy", „to zdjęcie przedstawia" lub „a teraz chciałbym wyjaśnić",

— patetycznych określeń i superlatywów,

— banalnych dowcipów.

Dobrze jest przed przystąpieniem do ostatniego nagrywania przedłożyć tekst i zdjęcia osobie postronnej, potencjalnemu odbiorcy i zasięgnąć ich rady. Reakcja tej osoby i jeszcze kilku innych pozwoli na zorientowanie się w ewentualnie popełnionych błędach.

Szczegółowe rozpracowanie materiału już zebranego zaczynamy od brulionu (scenopis) książeczki. Rysujemy 4 kolumny, z których pierwsza obejmuje numery zdjęć i ich szkice, druga — przybliżone czasy projekcji pojedynczych przezroczy oraz czas do początku skumulowany przy każdym zdjęciu, trzecia — tekst napisany luźno dla ewentualnych korekt oraz czwarta — muzykę i efekty akustyczne.

Metody pracy są różne. Jedni dopuszczają możliwość zmian w czasie udźwiękawiania, inni wolą zrobić bardzo precyzyjny plan, zwłaszcza wówczas, gdy nagrywają na dwóch czy trzech taśmach osobno słowa tekstu, osobno muzykę i tzw. „szmery". Dla ostatecznego zmiksowania niezbędna jest praca przy użyciu chronometru. W ten sposób sekwencje mówione wypadną dokładnie na tle ściszonej muzyki.

Przy przegrywaniu muzyki z płyt trzeba zwrócić uwagę na ich „czystość" i stan zużycia. Płytę należy przetrzeć antystatyczną ściereczką lub płynem o tych samych właściwościach. Następnie przegrać całość na taśmę, a wówczas dopiero przegrywać wybrane fragmenty na drugą taśmę. Przy odpowiedniej wprawie można nagrywać wprost z płyty. W czasie nagrywania przez mikrofon w warunkach domowych ogromnie ważną sprawą jest wyciszenie pomieszczenia, a więc wyłączenie telefonu, dzwonków, zamknięcie okien, drzwi i dodatkowe zabezpieczenie kotarami, poduszkami. Mikrofon najlepiej umieścić na statywie, a statyw na stole. Osoba mówiąca do mikrofonu powinna wypróbować natężenie głosu i odległość od mikrofonu (każdy mikrofon ma swoje optimum).

Sprawa doboru właściwego użycia mikrofonu jest niezmiernie ważna. Dobrej jakości mikrofon może spowodować nieoczekiwanie dobre rezultaty przy użyciu zwykłego magnetofonu kasetowego.

Do wyposażenia minimum przy udźwiękawianiu przezroczy należą dwa magnetofony czterościeżkowe (dobrze, jeżeli jeden z nich ma możliwość nagrań trickowych, np. ZK 246 lub Aria), adapter, mikrofon ze statywem, słuchawki kontrolne, taśmy, szpule i tzw. rozbiegówki, przynajmniej w dwóch kolorach (zielona dla początku, czerwona dla końca), ostra żyletka lub nożyczki oraz specjalna taśma klejąca. Ta czynność wymaga pewnej wprawy, zwłaszcza gdy trzeba wycinać „potknięcia słowne" osób recytujących, kaszel i wszelkie przypadkowe odgłosy.

Oczywiście wszystko staje się o wiele prostsze, jeżeli zespół realizatorski (np. w domu kultury lub na uczelni) dysponuje pulpitem do miksowania. Ale i w warunkach domowych przy zastosowaniu pewnych rygorów „wyciszania" pomieszczenia i przy odrobinie wprawy można zestaw przezroczy udźwiękowić.

Przy przegrywaniu łącznym muzyki i komentarza bardzo pomocny jest nam brulion (scenopis) książeczki, w której notujemy z dokładnością do sękundy czas trwania poszczególnych fragmentów muzyki. Osobno odmierzamy również czas tekstów mówionych. Przystępując do rejestracji na taśmę magnetofonową muzyki z płyty, taśmy lub radia oraz głosu osoby mówiącej, trzymamy się ściśle zanotowanych czasów i w odpowiednich miejscach ściszamy muzykę.

Nagrywanie i odtwarzanie dźwięku może odbywać się w zasadzie na każdym magnetofonie. Najczęściej jednak używa się magnetofonów czterościeżkowych monofonicznych.

Przy stosowaniu, poza muzyką i tekstem, efektów akustycznych trzeba przestrzegać również kilku reguł:

— synchronizacja między obrazem albo sekwencją obrazów a szmerami musi być absolutna; żadnych nawet minimalnych przesunięć czasowych, jeżeli nie chcemy wywołać dysonansów;

— odgłosy, hałasy, dialogi czy monologi wykluczają równoczesne pokazywanie ich źródeł na ekranie z uwagi na nieruchomość przezroczy. Zamiast np. galopującego konia (tętent) pokazuje się pola, zamiast karetki pogotowia (sygnał) budynek szpitala, zamiast twarzy dziecka (płacz) rozbity talerz, popsutą zabawkę itp.;

— wszelkie przeładowanie efektami akustycznymi przynosi diaporamie więcej szkody niż korzyści. Trzeba je stosować z umiarem i nader oszczędnie, wyłącznie po to, by wywołać odpowiedni nastrój.

Krystyna Łyczywek



Fot. René Groebli (zdjęcie nr 120)