

FOTOGRAFIA

NR 3 (9) MARZEC 1954

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA

Katedra Fototechniki

ul. Łukasiewicza 2

589



W dniach 5 i 6 grudnia 1953 r. odbył się w Krakowie Walny Zjazd Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, który dokonał zmiany statutu i dał wytyczne do pracy na najbliższy etap. Zjazd był ważnym momentem w życiu Towarzystwa i stanowi przełom w jego dotychczasowej działalności.

Najważniejszym dorobkiem Zjazdu jest ustalenie właściwych założeń organizacyjnych dla ruchu fotoamatorskiego jako jednej z gałęzi tak szeroko u nas rozwiniętego amatorskiego ruchu artystycznego.

Niewiele jeszcze, niestety, mówi się i pisze u nas o fotografii w ogóle, a o fotografice w szczególności. A warto zająć się tym po pierwsze dlatego, że nasz wkład w ogólnoswiatowy rozwój sztuki fotograficznej jest wielki i należałoby z nim zapoznać ogół społeczeństwa; po drugie dlatego, że współczesna polska grafika artystyczna ma osiągnięcia, które stawiają ją na jednym z czołowych miejsc w Europie.

Staje więc problem skatalogowania dotychczasowego dorobku polskiego w dziedzinie fotografii. Ważnym zadaniem będzie stworzenie Muzeum Fotografiki, które powinno gromadzić i udostępnić zbiory z tej dziedziny.

Wielka ilość wystaw fotograficznych i liczna frekwencja zwiedzających dowodzą, że problem fotografiki urósł do rozmiarów wymagających generalnego uregulowania w skali ogólnokrajowej. Trzeba pamiętać, że pod względem organizowania życia artystycznego na tym odcinku Polska odgrywa w skali międzynarodowej pionierską rolę. Powstał u nas związek twórczy — Związek Polskich Artystów Fotografików — który kieruje ich działalnością, organizuje wystawy, upowszechnia zdobycze fotografiki polskiej w kraju i zagranicą.

Z zagadnieniem polityki artystycznej w fotografice ściśle związany jest problem szkolnictwa artystycznego, którego nie rozwiązuje dotychczasowy, cechowy system kształcenia na rybku. Cechowe szkolenie wystarcza w odniesieniu do rzemiosła fotograficznego, lecz nie może zaspokoić wymagań sztuki fotograficznej.

Wyrósł również problem zaopatrzenia technicznego artystów-fotografików zawodowych i amatorów. W uchwale IX Plenum KC PZPR mowa jest o produkcji sprzętu fotograficznego w Polsce. W związku z tym nabiera znaczenia postulat właściwej dystrybucji środków technicznych.

Fakty te pociągają za sobą dalsze konsekwencje. Trzeba, po pierwsze, określić granicę między rzemiosłem fotograficznym a sztuką fotograficzną. Trzeba, po wtóre, w dziedzinie sztuki fotograficznej zdefiniować miejsce i rolę fotoamatorstwa.

Fakt, że w Polsce kilkaset tysięcy ludzi posiada aparaty fotograficzne, a więc zajmuje się po amatorsku jedną z gałęzi sztuk plastycznych, świadczy o społecznej wadze zagadnienia.

Nikt nie zaprzeczy, że taką ilością ludzi, uprawiających pełną gałąź sztuki warto się zainteresować i wykorzystać szerokie możliwości wychowania estetycznego, jakie się tu otwierają. Sprawa zorganizowania ruchu fotoamatorskiego i pokierowania nim jest jednym z zagadnień całokształtu polityki kulturalnej.

Aby uniknąć nieporozumień, trzeba stwierdzić, że granica podziału między grafiką artystyczną, uprawianą przez artystów zawodowo a fotoamatorstwem jest granicą umowną i nie zawsze da się zdefiniować cechami jakościowymi. Produkcja artystyczna wychodząca z pracowni fotoamatorów w niektórych wypadkach nie ustępuje jakościowo produkcji artystów zawodowych. Musimy przyjąć, że w łonie fotoamatorstwa istnieje szeroka rozpiętość poziomów artystycznych między masą początkujących amatorów a zaawansowanymi.

Traktowanie amatorstwa jako czegoś jaskrawo mniej wartościowego jest fałszywe. W żadnej dziedzinie sztuki pojęcie amatorstwa nie powinno mieć pejoratywnego wydźwięku. Jest to pojęcie określające stosunek człowieka do danej gałęzi twórczości, a nie jakość tej twórczości.

Na bazie takiego zdefiniowania pojęć można mówić o problemie fotoamatorstwa jako o jednym z problemów polityki kulturalnej.

Na okładce:

TRAKTORZYSTKA

Jan Styczyński

Problem fotoamatorstwa — to zagadnienie nie tylko organizacji tego licznego ruchu, ale przede wszystkim wypełnienia go właściwą treścią ideowo-artystyczną. Pozostawienie fotoamatorstwa żywiołowej rozwojowi nie daje ani gwarancji podniesienia jakościowego twórczości amatorów fotografików, ani nie zabezpiecza słusznego kierunku rozwoju ich pojęć i wrażliwości estetycznej. Największą i najdotkliwszą jest przy tym utrata możliwości posłużenia się jeszcze jednym narzędziem wychowania estetycznego szerokiego rzesz społeczeństwa.

Zaniebanie tych możliwości byłoby tym bardziej nieusprawiedliwione u nas w Polsce, gdzie grafika artystyczna stanęła na wysokim poziomie i gdzie mamy szerokie doświadczenie i osiągnięcia zarówno w praktyce jak i w teorii fotografii.

W miarę rozwoju ruchu amatorskiego coraz bardziej palącą staje się potrzeba stworzenia organizacji będącej w stanie pokierować tym ruchem. Organizacja taka powinna być strukturalnie nastawiona na masowość ruchu i jej formy pracy powinny odpowiadać potrzebom z tej masowości wypływającym. Nie może tego zadania wypełnić organizacja pracująca metodami klubowymi i zamykająca się w ekskluzywności i elitaryzmie. Fałszywą bazą dla tego rodzaju organizacji byłoby uprawianie „miłośnictwa“, polegającego na protekcyjnym stosunku do wszystkich zjawisk w ruchu fotoamatorskim bez względu na ich bazę i rolę. Walka o oblicze amatorskiego ruchu artystycznego musi być konsekwentnie prowadzona we wszystkich jego dziedzinach, a więc i w fotografice amatorskiej. Nie można dopuścić, aby wygnane z innych gałęzi sztuki, obce i wrogie nam koncepcje artystyczne, znalazły schronienie w fotografice amatorskiej — tej dotąd nie bardzo wyraźnie dotręganym dziedzinie twórczości plastycznej.

Do przeprowadzenia tej walki potrzebna jest fotoamatorstwu organizacja typu fachowo-artystycznego, pracująca na bazie masowości, w oparciu przede wszystkim o rozwijającą się sieć świetlic i domów kultury. Trzeba, aby ta organizacja przeniosła do świadomości fotoamatorów wszystkie te zdobycze estetyki marksistowskiej, które osiągnęliśmy w ostatnich latach i kierowała dobrym rozwojem artystycznym amatorów fotografików, podnosząc poziom ich twórczości w kierunku realizmu socjalistycznego, ich świadomość ideologiczną w duchu naukowego światopoglądu.

Dlatego też działalność takiej organizacji artystycznej fotoamatorów powinna być skoordynowana i oparta o działalność kulturalną organizacji społecznych, a przede wszystkim Związków Zawodowych.

Bez tego oparcia będzie z góry skazana na zawieszenie w próżni. W stosunku do wielkiej pracy masowo-kulturalnej prowadzonej przez organizację społeczne powinna spełniać funkcję pomocniczą, wypełniając treścią działalność kółek i zespołów fotoamatorskich powoływanych do życia przez świetlice i domy kultury.

Od kilku lat działa w łonie ruchu amatorskiego Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Organizacja ta, założona przez miłośników i znawców sztuki fotograficznej, zdołała w ciągu kilku lat działalności utworzyć na terenie całego kraju ośrodki fotoamatorskie i ująć przynajmniej częściowo działalność fotoamatorów w ramy organizacyjne.

Trzeba widzieć i docenić całą dotychczasową pionierską działalność PTF, trzeba uznać pozytywną rolę, jaką to Towarzystwo odegrało w pierwszym etapie organizowania masowego ruchu fotoamatorskiego.

Niemniej jednak trzeba stwierdzić, że w tym pierwszym okresie PTF nie było zdolne do rozwiązania problemu umasowienia ruchu fotoamatorskiego i pokierowania tym ruchem pod względem ideowo-artystycznym. Statut PTF nie wskazywał wyraźnie drogi rozwojowej Towarzystwa, nie precyzował jasno stosunku Towarzystwa do masowości i nie zupełnie jasno wynikała z niego kierunkowość działalności Towarzystwa jako organizacji przeznaczonej przede wszystkim dla amatorskiej fotografiki.

Do braków statutowych dołączyły się jeszcze wady organizacyjne, jak np. ulokowanie centralnych władz Towarzystwa nie w Warszawie, lecz w Poznaniu, co znacznie utrudniało bezpośredni kontakt z centralnymi władzami organizacji masowych, z którymi PTF winno było współpracować.

Te braki i wady spowodowały, że PTF nie zdołało znaleźć oparcia w organizacjach masowych, a przede wszystkim nie potrafiło wejść na teren świetlic i domów kultury. Władze PTF nie umiały znaleźć wspólnego języka z aparatem kulturalno-oświatowym Związków Zawodowych.

Stąd pojawiły się niepokojące objawy odrywania się PTF od bazy masowej i zamykania się w klubowych formach pracy. Nie dość silne było również ostrze walki o oblicze ideowo-artystyczne ruchu fotoamatorskiego; występowały zjawiska źle pojętego „miłośnictwa“, związanego najczęściej z ideową bezkierunkowością.

Faktem jest na przykład, że życie fotoamatorstwa zaczęło w ostatnich czasach płynąć poza ramami PTF. Przy świetlicach i domach kultury zaczęły powstawać kółka fotoamatorów, o których PTF nie wiedziało, mimo że potrzebowały

one jego fachowej pomocy i kierownictwa. Gorzej, że i te nowopowstające kółka również nie znały adresu PTF.

Także wydawany przez PTF periodyk — „Świat Fotografii“ — rozchodził się zaledwie w tysiącu egzemplarzy, pomimo silnego zapotrzebowania szerokich rzesz fotoamatorów na własne czasopismo. Znaczy to, że kierownictwo PTF utraciło wspólny język z masami fotoamatorów i nie mogło już w obecnym etapie umasowienia ruchu opanować sytuacji.

W tym stanie rzeczy z pomocą ruchowi fotoamatorskiemu przyszło wydawnictwo „Sztuka“, które rozpoczęło wydawanie miesięcznika „Fotografia“. Czasopismo to nie zaspokaja wszystkich potrzeb ruchu fotoamatorskiego; jednak pomimo poważnych jeszcze niedociągnięć, znajduje przeszło 10-krotnie szerszy rynek zbytu niż „Świat Fotografii“, co świadczy o jego większej użyteczności dla ruchu fotoamatorskiego. Ożywiona wymiana korespondencji między redakcją a czytelnikami dowodzi, że nowe czasopismo zdołało nawiązać kontakt z szerokimi rzeszami fotoamatorów.

Na Walnym Zjeździe w Toruniu wysunięty został projekt gruntownej reorganizacji Towarzystwa, którego mała przydatność w obecnej sytuacji coraz bardziej się zarysowywała. Jednak niedojrzałość koncepcji nowego ustawienia działalności pracy Towarzystwa oraz uprzedzenia przeciw umasowieniu i ograniczeniu pracy PTF do fotoamatorstwa uniemożliwiły wówczas przeprowadzenie pożądanej reorganizacji.

Dopiero na grudniowym zjeździe krakowskim zdołano przełamać wszystkie te opory i dokonać gruntownej reformy Towarzystwa stwarzając na nowym etapie możliwości wykorzystania dla pożytku masowego ruchu fotoamatorskiego w Polsce tych sił twórczych, które dojrzały w łonie staro PTF.

Wraz ze zmianą statutu dokonano zmian organizacyjnych przenosząc siedzibę władz centralnych PTF do Warszawy. W chwili obecnej stanęło przed PTF zadanie zmobilizowania fachowych kadr do pomocy pracującym już przy świetlicach i domach kultury kółkom fotoamatorskim, objęcia fachową opieką całego ruchu fotoamatorskiego w oparciu o organizacje masowe i ich aparat kulturalno-oświatowy.

Naczelnym więc zadaniem wewnętrznym Towarzystwa jest dalsze ubojowienie ideologiczne tej kadry fachowej, która ma pomóc kółkom fotoamatorskim w rozwijaniu ich działalności artystycznej.

Oba te zadania wymagają od PTF nawiązania ścisłej współpracy ze związkiem twórczym artystów-fotografików, tj. ze Związkiem Polskich Artystów Fotografików, na terenie którego w wyniku ostatnio przeprowadzonych dyskusji teoretycznych postępową myśl artystyczną zrobiła duży krok naprzód, a praktyka ostatnich wystaw krajowych i zagranicznych przyniosła bogate doświadczenia. Te doświadczenia trzeba przekazać fotoamatorom, a można to uczynić tylko poprzez żywą i codzienną współpracę artystów-zawodowców z artystami amatorami.

Trzeba, aby organizacje masowe prowadzące działalność kulturalno-oświatową doceniły użyteczność nowego PTF i umiały z jego usług skorzystać. Odnosi się to do Związków Zawodowych i przede wszystkim do organizacji młodzieżowych, dla których rozpowszechnienie fotoamatorstwa jest ważnym czynnikiem wychowawczym, dającym korzyści nie tylko w wychowaniu estetycznym, ale i pogłębiającym ogólne wykształcenie.

Towarzystwo będzie musiało walczyć o stworzenie dla działających kółek fotoamatorskich bazy technicznej w postaci zespołowych pracowni, w których fotoamator będzie mógł wykonywać swoje zdjęcia od negatywu aż do odbitek z zastosowaniem wszystkich nowoczesnych środków fototechniki. Trzeba wyjść już z etapu, w którym „działalność“ fotoamatora ograniczała się jedynie do nastawienia obiektywu i naciśnięcia spustu migawki, pozostawiając resztę zawodowemu fotografowi rzemieślnikowi.

Tak więc, podniesienie polskiego ruchu fotoamatorskiego na wyższy jakościowo szczebel twórczości jest zadaniem realnym, mającym oparcie w rozwoju bazy materialno-technicznej. Przy istnieniu bazy materialnej, o powodzeniu przedsięwzięcia zadecydują kadry. Od nowego PTF oczekujemy rozwiązania problemu kadrowego w ruchu fotoamatorskim. I to jest główne zadanie, z którym nowe PTF na nowym etapie powinno się uporać.

Antoni Korczowski

wicedyrektor Centr. Zarz. Inst. Szt. Plast.



W PRACOWNI Henryk Lisowski

W SANATORIUM Jan Styczyński



FOTOGRAFOWANIE CZŁOWIEKA

(kilka uwag dla początkujących)

Fotografowanie człowieka nie jest rzeczą łatwą, jeśli zdjęcie ma być nie tylko udane ale i dobre.

Na czym polega różnica pomiędzy tymi dwoma pojęciami? Przeciętny amator wykonuje w czasie swej kariery fotograficznej wiele zdjęć ludzi, grup, zdjęć pojedynczych osób i najczęściej zdjęcia takie udają się — to znaczy są dobrze naświetlone i poprawnie nastawione na ostrość. Ale jakże one w większości wyglądają? Albo szereg osób stoi sztywno, twarzą do aparatu, albo przyjmuje zupełnie nienaturalne, najmniej prawdopodobne pozy. A jak powinno wyglądać dobre zdjęcie? Na zdjęciu takim powinniśmy widzieć człowieka takim, jakim on jest w rzeczywistości: swobodnym i naturalnym. Czy to będzie grupa, czy fotografia osoby pojedynczej, powinna się ona odznaczać szczerością.

Ludzi możemy fotografować w sposób dwójaki: podchwytując zachowanie się naszych modeli bez pozowania, względnie „reżyserując“ scenę, którą chcemy uwiecznić.

Pierwszy sposób stosujemy na wycieczkach, na plaży, w czasie gier, zabaw. Tak też z zasady fotografujemy dzieci. Fotografujący przygotowuje zawnazdu aparat, by być gotowym do zdjęcia w każdej chwili i wyczekuje odpo-

wiedniego momentu. Gdy sytuacja staje się interesująca i ładna, szybko wykonuje zdjęcie.

Do wykonywania takich reportaży z życia trzeba oczywiście opanować technikę obsługi aparatu. Chodzi o czas naświetlenia, wielkość otworu przysłony, o to, aby aparat w czasie zdjęcia nie poruszył się, gdyż w przeciwnym razie zdjęcie będzie nieudane.

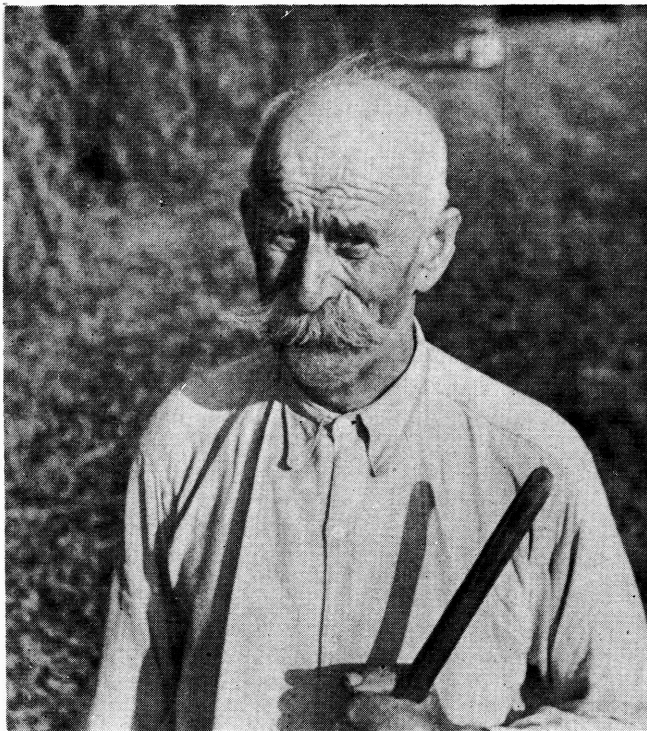
Łatwiej fotografować ludzi drugim sposobem, to znaczy reżyserując zdjęcie, lecz bez pozowania. Pozowanie, czyli ustawianie modelu przed aparatem, poprawianie go, powoduje, że wygląd jego jest nienaturalny, a wyraz twarzy sztuczny. O wiele lepiej, po ustawieniu aparatu, polecić modelowi swobodne wykonywanie jakiejś czynności. Będziemy pewni, że wtedy zdjęcie wypadnie naturalnie.

Powinniśmy jednak pamiętać, że oprócz prawidłowego nastawienia aparatu i dobrego ustawienia modelu, na wynik zdjęcia wpływa w poważnym stopniu oświetlenie modelu, przy czym najwięcej uwagi należy zwracać na twarz.

Najlepiej robić zdjęcie przy oświetleniu słonecznym. Mniemanie, jakoby twarz najładniej wychodziła w cieniu, w świetle rozproszonym, jest wielkim błędem i nieporozumie-



1



2



3

1. PRZEWODNICZĄCY SPÓŁDZIELNI PRODUKCYJNEJ

J. F. Beeger

2. STUDIUM PORTRETOWE

K. Konrad

3. CHLEWMISTRZYNI

J. Styczyński

niem. Przy użyciu oświetlenia rozproszonego, a więc płaskiego, twarz staje się mało plastyczna, poszerza się i zatracza wyraz, natomiast przy bezpośrednim oświetleniu promieniami słonecznymi twarz zyskuje cienie, które podkreślają jej plastyczność.

Musimy pamiętać również, że w portrecie najważniejszym elementem obrazu jest twarz. Dlatego oświetlenie, tło i ubiór osoby fotografowanej powinny służyć do podkreślenia twarzy.

Tło powinno kontrastować z twarzą, najlepiej więc zastosować jednolite tło, ciemniejsze od twarzy, lub w niektórych wypadkach jaśniejsze od niej.

Ubiór osoby fotografowanej powinien raczej kontrastować z twarzą, a tonować się z tłem. Fotografując całą postać staramy się unikać przerysowań perspektywicznych, występujących przeważnie przy fotografowaniu osób siedzących. Nogi, będące wówczas bliżej aparatu niż reszta postaci, wychodzą na zdjęciu powiększone (jak trafnie pokazuje wesoły rysunek w n-rze grudniowym „Fotografii“ na str. 19). Postać nie powinna zasadniczo być zwrócona wprost do obiektywu, gdyż daje to wrażenie sztywności.

Fotografując popiersie powinniśmy pamiętać, że trzy elementy: oczy, twarz i korpus, nie powinny być zwrócone w jednym kierunku. Korpus najlepiej skierowywać nieco skosem (trzy

czwarte). Natomiast twarz — w kierunku aparatu.

O wiele trudniej jest fotografować na jednym zdjęciu dwie, trzy, lub więcej osób. Należy wówczas „wiązać poszczególne postacie w całość“. Np. dwie twarze patrzą w jednym kierunku. Ale p a t r z ą, a nie są jedynie w jednym kierunku zwrócone. Patrzą na coś konkretnego i realnego i to z uwagą i zainteresowaniem.

Fotografując człowieka na wolnym powietrzu nie napotykamy na trudności tzw. przestrzenne. Mając do dyspozycji dosyć miejsca, ustawiamy model tam, gdzie światło i tło jest najodpowiedniejsze, sami z aparatem cofamy się tak daleko, aż zobaczymy w celowniku przyszyły obraz.

Gorzej jest przy fotografowaniu we wnętrzu, w pokoju. Użycie światła, padającego z jednej strony przez okno, nasuwa wiele trudności. Aby czas naświetlania nie był zbyt długi, osobę fotografowaną umieszczamy w pobliżu okna, co z kolei powoduje kontrastowe, boczne oświetlenie. Jedna połowa twarzy jest zupełnie ciemna. Aby temu zapobiec „doświetlamy“ ten cień przy pomocy światła odbitego od zwierciadła lub białego kartonu.

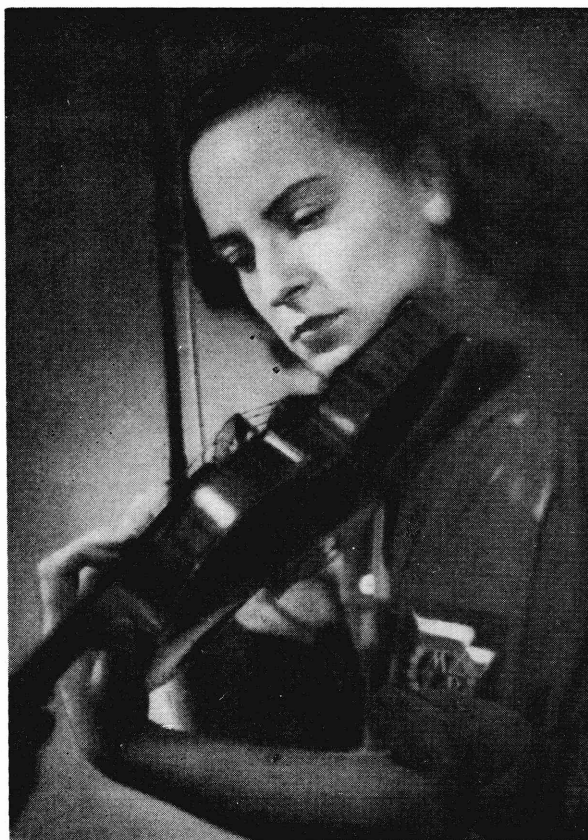
Dużo łatwiej jest fotografować przy oświetleniu sztucznym, zarowym, o którego technice napiszemy oddzielnie.

Adam Sakowicz



PORTRET TANCERKI *E. Hartwig*

WANDA WILKOMIRSKA *B. J. Dorys*



0 radzieckich foto-klubach świetlicowych

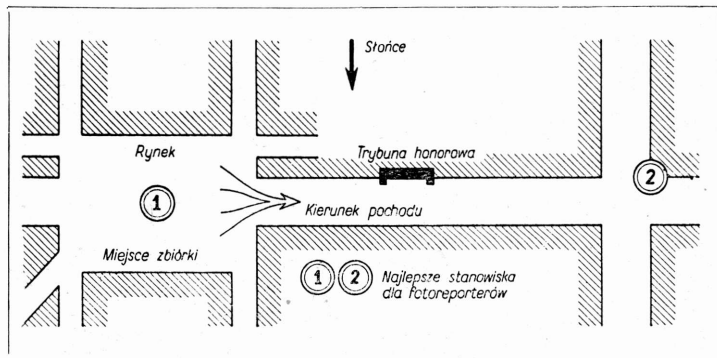
Wspaniały rozwój pracy kulturalno-świetlicowej, prowadzonej przez radzieckie związki zawodowe, ogromne ilości czynnych w Kraju Rad świetlic przyfabrycznych, klubów robotniczych i domów kultury, umożliwiły również upowszechnienie amatorskiego ruchu fotograficznego. Niemal przy każdej świetlicy i przy każdym klubie zorganizowano specjalne koło czy sekcję fotograficzną, skupiające zwolenników fotografowania i filmu. Organizowane doroczne przeglądy dorobku fotografii kół świetlicowych świadczą nie tylko o wysokim poziomie technicznym, lecz i o wszechstronnym zastosowaniu fotografii na terenie świetlicy radzieckiej. Tak samo rozwija się ruch amatorów-fotografów w mieście i na wsi, w świetlicach stołecznych i położonych na dalekich peryferiach Związku Radzieckiego. Ilość świetlicowych klubów fotografii sięga tysięcy — liczba czynnych świetlicowych sekcji fotograficznych wzrasta z dnia na dzień. Poszczególne foto-kluby świetlicowe nie tylko zajmują się nauką fotografowania. Radziecki foto-klub świe-

ticowy opiekuje się stroną ilustracyjną zakładowej gazetki ściennej, wydaje gazetkę świetlną, demonstrowanie której odbywa się przy pomocy filmoskopu, opracowuje przezroczca filmowe na płytach szklanych. Wykonuje portrety przodowników pracy dla celów agitacji poglądowej, dokonuje zdjęć z imprez świetlicowych i sportowych itp. Przeciętny klub świetlicowy liczy od 15—20 do 100 i więcej członków sekcji foto-filmowej. Poza aparatami fotograficznymi, znajdującymi się w posiadaniu członków foto-sekcji, każdy klub świetlicowy posiada własny, dostępny dla wszystkich komplet aparatów fotograficznych, przeważnie składający się z „FEDA” i „Liubitela”. Każdy klub posiada powiększalnik, laboratorium podręczne, biblioteczke dzieł fachowych, albumy pamiątkowe, wszelkie potrzebne chemikalia itp. W coraz większym zasięgu rozpowszechnia się obecnie w Związku Radzieckim fotografia kolorowa. Poza świetlicami związkowymi ruch foto-amatorski obejmuje również szkoły i uczelnie wszelkiego rodzaju. O poziomie sekcji foto-filmowych świadczyć może fakt nakrecenia przez członków sekcji fotograficznej jednej ze szkół w Zytomierzu wąskotaśmowego, kolorowego, dźwiękowego... (uwaga... uwaga...) filmu... trójwymiarowego. Film ten, który wypadł zupełnie dobrze, o tyle stanowi sensację, że dotychczas w praktyce kina trójwymiarowego, wąska taśma nigdy nie była brana pod uwagę. Należy podkreślić, że blisko 60% wszystkich radzieckich foto-klubów świetlicowych to kluby w i e j s k i e. O rozwoju fotografii amatorskiej na wsi radzieckiej świadczyć

może ogromna ilość prac nadesłanych przez chłopów na ostatnią wystawę fotograficzną. Dodac należy, że wśród tych prac spora ilość została wykonana w kolorach naturalnych. Pracy radzieckich foto-klubów świetlicowych patronują rady zakładowe, kierownictwo kolchozów i sowchozów. Każdy foto-klub otoczony jest opieką, każdy zakład pracy za punkt honoru uważa istnienie na terenie swej świetlicy jak najlepiej pracującego foto-klubu. Większe świetlice organizują konkursy i wystawy rejonowe. W zasadzie wystawy okręgowe organizowane są przez wojewódzkie domy kultury i kluby fabryczne. Czasem wystawa poświęcona jest określonej tematyce zdjęć, na przykład „Walczy my o jałkość”, — „Wzasy”, — „Walczy my naszą pracą o pokój” — itp. Wielką uwagę przywiązują foto-kluby do wykonania przyborów fotograficznych i filmowych we własnym zakresie. W większości świetlic w foto-klubach obok „prawdziwych” powiększalników i rzutników zobaczymy wcale nie gorsze w użyciu powiększalniki i rzutniki „własnej”, „domowej” roboty. We własnym zakresie wykonywane są epidiaskopy, episkopy, rzutniki przezroczowe, a nawet... projekторы filmowe. Radziecka prasa oświatowa poświęca wiele uwagi pracy foto-sekcji. Takie czasopisma jak „Klub” czy „Praca kulturalno-oświatowa”, systematycznie zamieszczają na swych łamach materiały dotyczące pracy terenowych foto-klubów. W radzieckich kolchozach foto-kluby opracowują aktualną gazetkę, pokazując na ekranie przodujących ludzi kolchozu, ich prace i osiągnięcia. Pod opieką foto-klubów zazwyczaj

znajduje się świetlicowy dyktofon stanowiący w Związku Radzieckim zjawisko powszednie. Dzięki użyciu dyktofonu kolchozowa gazetka świetlna przypomina nam raczej film dźwiękowy, gdyż pod każdym obrazem ukazującym się na ekranie daje się zazwyczaj podkadt dźwiękowy. Obecnie foto-kluby ściśle współpracują z miejscowym kinem. Foto-klub organizuje wycieczki na ciekawsze filmy, patronuje współpracującym z kinem i na odwrot, — kino opiekuje się pracą klubu foto-filmowego. Członkowie klubu foto-filmowego po obejrzeniu filmu zbiegają się, dyskutują, omawiają walory fotograficzne oglądanego obrazu, dyskutują nad jego treścią. Aparat fotograficzny w Związku Radzieckim zdobył sobie teren, na którym za czasów carskich nigdy go nie widziano. Wśród licznych ludów północy, wśród plemion jeszcze tak niedawno znajdujących się w stanie ostatecznego zaniedbania kulturalnego, aparat fotograficzny jest obecnie normalnym zjawiskiem codziennym. W roku ubiegłym na wystawie związkowej pokazano wspaniałe zdjęcia kolorowe zorzy polarnej. Tylko fotografia kolorowa potrafi oddać wspaniałość tego zjawiska. Zdjęcia wykonał młody członek kółka, którego rodzice nie umieli czytać i pisać, nie wiedzieli co to znaczy światło elektryczne, lub nawet lampą naftową. Radzieckie kluby foto-filmowe spełniają zaszczytną, wychowawczą rolę. Ich rozwój to jeszcze jedno świadectwo wszechstronności radzieckiej pracy kulturalno-oświatowej, świadectwo docierania kultury do jak najszerszych warstw społeczeństwa.

Leon Panta



ZBLIŻA SIĘ ŚWIĘTO 1-go MAJA

Doroczne święto ludzi pracy — 1 Maja — to temat, który powinien w gazecie ściennej Waszego zakładu pracy, szkoły czy świetlicy znaleźć należyty oddźwięk. Szczególnie starannie powinni się przygotować członkowie kółka fotograficznego oraz fotoreporterzy gazetki. Reportaż fotograficzny z obchodu w wykonaniu Waszego kółka będzie pięknym dowodem, iż sztuką fotograficzną potraficie służyć sprawom społecznym.

Od czego należy rozpocząć przygotowania?

Od omówienia sprawy z odpowiednimi władzami. Niejedna szlachetna inicjatywa obsłużenia święta przez kółko fotograficzne upadła dlatego, iż fotograf zapomniał o tej stronie organizacyjnej i zaczął ją zatapiać w przeddzień uroczystości. Następnie należy zawnoczyć zrobić „wizję lokalną“, celem ustalenia najodpowiedniejszych stanowisk dla fotografujących. Wbrew mniemaniu wszystkich amatorów, a także wbrew praktyce prawie wszystkich polskich fotoreporterów zawodowych najlepsze miejsce dla fotografowania pochodu i defilad nie znajduje się naprzeciw trybuny honorowej. Oczywiście — w całości reportażu powinno znaleźć się jedno zdjęcie trybuny z władzami i gośćmi. Zasadnicze zdjęcia wykonamy jednak z innych stanowisk.

Na załączonym planiku miasta widzimy schematycznie podaną sytuację w dniu 1 Maja. Na rynku zbierają się uczestnicy manifestacji. Tam występują przemówienia. Następnie główną ulicą miasta przejdzie pochód i będzie defilował przed trybuną, w lewo. Słońce w chwili pochodu świecić będzie z lewej strony. Takie usytuowanie trybuny jest typowe. Chodzi o to, by osoby znajdujące się na trybunie miały słońce poza plecami, by nie musiały obserwować pochodu „pod słońce“.

Przypuścimy, że kółko fotograficzne postanawia fotografować uroczystość zespołowo. Wówczas dla każdego fotografa ustala się inne stanowisko. Najwięcej pracy będzie miał fotograf na stanowisku oznaczonym na planie numerem 1. Sfotografuje on fragmenty manifestacji już w czasie schodzenia się uczestników. Bada to poszczególne poczty sztandarowe, „czoła pochodu“, ciekawsze transparenty itp. Jeżeli czas pozwoli, fotograf będzie mógł prosić uczestników, ażeby na czas fotografowania rozwinęli starannie transparent, względnie by „zamarkowali“ marsz czoła pochodu (oczywiście bez patrzenia w obiektyw aparatu). Jeżeli fotografowanie odbywać się będzie w czasie słuchania przez zebranych przemówień, należy poruszać się bez zwracania na siebie uwagi. Pięknymi motywami będą wówczas zbliżenia twarzy uczestników, skupione i zasłuchane, względnie fragmenty delegacji na tle sztandarów.

Najpiękniejsze zdjęcia powinien wykonać fotograf na stanowisku Nr 2, pod warunkiem, że znajdować się będzie na balkonie 2-go lub 1-go piętra. Stamtąd obejmie całą perspektywę głównej ulicy, pełną manifestujących, sztandarów i transparentów. Uwaga: miejsce to znajduje się również na stronie odstępnej, dla zabezpieczenia się przed promieniami słońca, które mogłyby świecić w obiektyw.

St. Wr.

TRZY WYSTAWY INDYWIDUALNE

(z katalogu wystawy)

Trzy wystawy indywidualne Janiny Mierzeckiej, Henryka Lisowskiego i Tadeusza Wańskiego, zorganizowane przez ZPAF przy współudziale Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, nie są zestawami obrazów, które miałyby w jakikolwiek sposób zobrazować obecny stan walki o realizm w fotografii polskiej. Pokazują one dorobek trzech artystów o bardzo różnym charakterze. J. Mierzecka i T. Wański reprezentują pokolenie starsze. Wychowani w środowisku międzywojennym a nawet dawniejszym — pokazują technikę i zakres tematyczny właściwy tamtem czasom. Twórczość H. Lisowskiego jest zjawiskiem dość nowym. Wybór formy jego obrazów nastąpił w naszej rzeczywistości i choć autor tematycznym zakresem nie deklaruje się wyraźnie po stronie poszukujących jak najsilniejszego wyrazu obecnych przemian w naszym życiu — to jednak w twórczości jego czyta się wyraźnie wpływ nowego środowiska artystycznego i wymagań postawy realistycznej.

Każde, choćby pozornie najbardziej przypadkowe zjawisko, ma cechy łączące je z całością sytuacji w jakiej zaistniało. Wystawa obecna także zawiera w sobie odbicie walki o nowe oblicze fotografii. Prace H. Lisowskiego to przykład wpływu nowej, formującej się socjalistycznej naddbudowy na człowieka wyrosłego w innych warunkach; przykład zrozumienia szczerzej, socjalistycznej postawy wobec rzeczywistości przy całym starym ładunku zainteresowań w zakresie tematyki, przy pewnej tematyce nieśmiałości, czy niedomówieniu.

O wiele jaskrawszym może obrazem zmagania wewnętrznych artysty jest twórczość J. Mierzeckiej. Obok starych prac, wykonanych starą techniką (guma, bromoleje), utrzymanych w nastrojach dziś już dających się zakwalifikować jako muzealne, wyrastają nagle próby złamania tej postawy i przedstawienia się na zupełnie nowe widzenie. Światło nabiera raptownie innej barwy. Poznajemy przestrzeń taką, w jakiej sami przebywamy na codzień. Wychodzimy z teatru i wchodzimy w życie. Obrazy na tym nie tracą, a przeciwnie, stają się nam jeszcze bliższe.

O wiele mniej widoczny jest ten proces w sztuce T. Wańskiego. Robi ona wrażenie zamkniętego już w pewną klasyczną całość dzieła. Uważny obserwator wyłowi zapewne niejedną próbę — żadną bowiem indywidualność nie oprze się sile rzeczywistości — niejedną próbę porzucenia dotychczasowej formy, ale pozostaje to tak nieistotnym fragmentem, że całości prac Wańskiego nie narusza. Przynależą one do minionego okresu. Wyrosły z impresjonizmu i przy nim pozostały.

Wystawa ta potwierdza żywotność polskich artystów fotografików wobec zachodzących przemian w naszej sztuce, jak i z drugiej strony słuszność walki o realizm, która nie pozostawia na uboczu artystów starszego pokolenia, gdyż toczy się o ideały bliższe sercu każdego szczerzego twórcy, szczerzego bojownika o postęp.

Zbigniew Dłubak

8 lutego rb. przypadła 45 rocznica śmierci genialnego kompozytora, Mieczysława Karłowicza. Wszyscy znamy jego pieśni, wspaniałe koncerty skrzypcowe, poematy symfoniczne „Odwieczne pieśni“, „Rapsodię litewską“, „Epizod na maskaradzie“ itd.; znacznie mniej znany on jest jako fotograf. A przecie swego czasu odegrał w tej dziedzinie rolę wcale niepoślednią.

M. Karłowicz urodził się 11 grudnia 1876 r. Kiedy zaczął fotografować, dokładnie nie wiadomo. Jego przyjaciel od jedenastego roku życia, późniejszy wynalazca, Kazimierz Prószyński, pisze: „Miecio kupił sobie... wspaniały aparat magazynowy na 12 klisz, wielką nowość, na klisze 9x12, wyrobu — zdaje się — krajowego, Dutkiewicza lub Karolego, z obiektywem „American Star“. Inny przyjaciel, Adalberg, wspomina, że w 1896 r. Karłowicz „Kupił sobie mały aparat kieszonkowy tzw. Kodak, który wówczas zaczął się rozpowszechniać. Stałe go nosił przy sobie i nie miał słów zachwytu dla tego wynalazku“.

Umiłowanym przedmiotem fotografii Karłowicza były Tatry. Znał je już od roku 1889. W lipcu 1894 był na szczycie Gałucha; opisał tę wycieczkę w „Wędrowcu“ i przyniósł z niej fotografie. Swoją stosunek do Tatr wyraził w artykule „Po młodym śniegu“ tymi słowami: „Los rzucał mną dużo po świecie: widziałem zastygłe w lodzie cielska olbrzymów alpejskich, podziwiałem ponurą dzikość Czarnogórze, wpatrywałem się w białą szatę majestatycznej Etny. Lecz żadne z tych gór nie były mi tym, czym Tatry. Te Tatry, co na tygodnie całe otulają się w zasłony z chmur, każąc czekać bez końca na uśmiech, jak najkarpriśniej z kobiet. Gdy jednak zasłony spadną i błysną modre oczy stawów, gdy rozumiem się śniegi, a turnie odetchną świeżym wiatrem wschodnim — wtedy jakaś tajemnicza dłoń wyciąga się do mnie z wyżyn górskich, chwytając i porwując ze sobą. I gdy znajdę się na stromym wierzchołku sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu również zakrzepłe bałwany szczytów — wówczas zaczynam rozplątywać się w otaczającym przestworze... owiewa mnie potężny, wiekiusty oddech wszechbytu... Godziny przeżyte w tej półświadości... dają... spokój wobec życia i śmierci...“ Zauważmy, że część poematu symfonicznego „Odwieczne pieśni“ nosi nazwę „Pieśń o wszechbycie“.

Aparat fotograficzny stale towarzyszył Karłowiczowi w wyprawach górskich i fotografowanie splotało się u niego nierozdzielnie z taternictwem.

W lutym 1907 r. pisał Karłowicz żartobliwie do znajomej: „Nie wiem, czy się kiedy doczekam popularności jako kompozytor, prawdopodobnie nie. Ale jako taternik, zdobyłem sobie już uznanie: szturmują do mnie o odbitki moich zdjęć, a Towarzystwo Tatrzańskie zażądało całego szeregu zdjęć do tegorocznego pamiętnika. Wobec tak nieoczekiwanego powodzenia wcale wykluczone nie jest, że zmienię zawód i, zamknąwszy Muzę moją do komody, przerzucę się na zawodowego turystę-fotografa“.

Karłowicz doceniał w całej pełni znaczenie fotografii jako środka propagandy. We wrażeniach z pewnej międzynarodowej wystawy sportowej z zalem pisał o tym, jak fotografie Tatr na tej wystawie przynębiały niskim poziomem, zwłaszcza w porównaniu ze zdjęciami innych gór, lepiej wykonanymi. „I pewien jestem“ kończył, „że gdyby urok Tatr w całym ich majestacie, utrwalony w sposób odpowiedni, wkroczył do owej hali wystawowej, te tłumy, które oblegały oddział szwedzkonorweski, nie pominęłyby pogardliwie oddziału galicyjskiego, jak to czyniły tym razem“. W grudniu r. 1907 Karłowicz ze St. Barabaszem i M. Zaruskim zakładają Oddział Narciarski. Wtedy to Karłowicz postanowił zostać narciarzem. I oto już 24 i 25 stycznia 1908 r. robi z R. Kordysem pierwsze wejście zimowe na Krzyżne i Wołoszyn.

W styczniu 1909 r. Karłowicz nabył w Warszawie aparat typu „Globus“ Ernemanna lub Herberta i Firla z podwójnym anastygmatem „Dagor“ Goerza, migawką Compound, na klisze 12x16,5 cm o sile światła 4,6 wg notacji Goerza, co odpowiada F:6,8 naszych oznaczeń, o ogniskowej 180 mm.

Dla wypróbowania aparatu Karłowicz udał się na nartach ku Czarnemu Stawowi Gąsienicowemu. Wykonał jedno zdjęcie z Bocznia „Używając czekana zamiast statywu“ jak stwierdził Zaruski po śladach na śniegu. Na Karczmisku (Chybiński podaje „Na Skupniowym Uplazie“, czemu temat fotografii przeczy) zrobił drugie zdjęcie, przedstawiające grupkę małych smreków na tle gór.

Wstąpił do starego pustego schroniska na Hali Gąsienicowej. O kilkaset metrów dalej zginął pod lawiną, która spadła ze stoku małego Kościelca (8 lutego 1909 r.). Aparat znajdował się przy nim w plecaku.

Zdaniem St. Barabasa i Zaruskiego, którzy Karłowicza odkopali, gdyby zjechał o kilka metrów dalej, byłby już poza zasięgiem lawiny; zawiłoby założenie „fok“ na narty i — aparat.

Aparat ten znajduje się w Oddz. Krakowskim PTTK. Podczas wakacji w r. 1953 zważyłem go: wraz z kasetami i torbą ważył 3 kg 950 g. Istotnie, taki ciężar mógł zmniejszyć tempo, mógł zwiastować utrudnić poderwanie się do szybszego biegu.

* * *

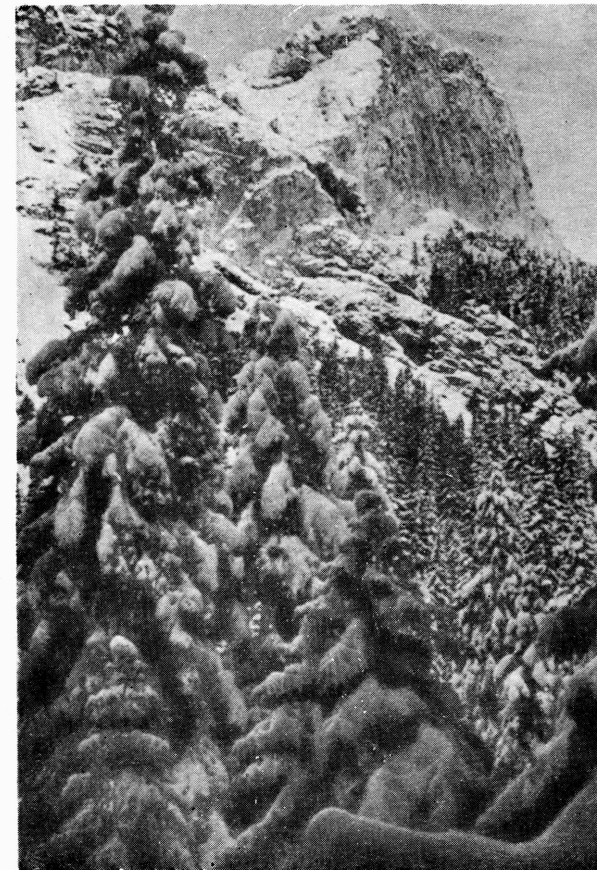
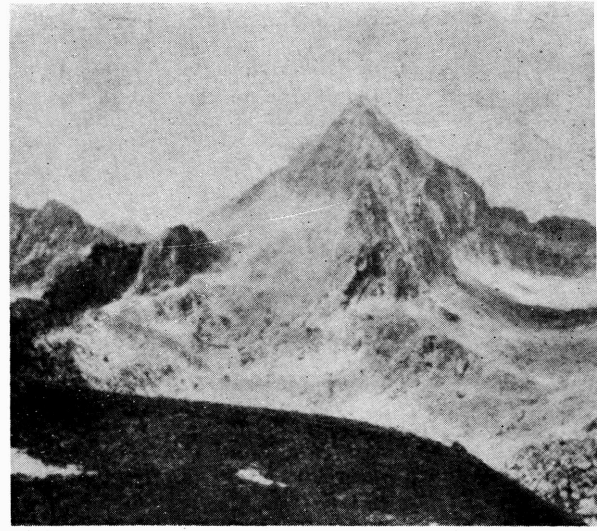
Wyrazem uznania dla fotografii Karłowicza było reprodukcje ich w „Pamiętniku Tow. Tatrzańskiego“ i „Taterniku“. W „Zeitschrift des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins“ z r. 1908 umieszczono rysunek Comptona wg fotografii Karłowicza, przedstawiający Szczyrskie Jezioro. A oto jak entuzjastycznie wypowiadał się o Karłowiczu znakomity taternik węgierski Gyula Kormarniczky: „Umiał—lepiej niż niejedyn inny—artystycznym spojrzeniem rozpoznać w widokach owe wycinki, które należy uchwycić w ramy małych obrazów, aby w artystycznym uporządkowaniu pokazać chaos gór, dolin i skał. Umiał w te obrazy tchnąć tyle nieopisanej poezji Tatr, że ilekroć razy je oglądam, mam wrażenie rzeczywistości przed sobą. Czym był Sella dla świata lodowców, czym Witzman lub Benesch dla dolomitów, a Mellner dla Alp Innsbruckich, tym był Karłowicz dla naszych Tatr. Już te niedoścignione obrazy wystarczyłyby, aby we wszystkich sercach, w których żyje miłość dla Tatr, wzbudzić najszersze słowa uznania“.

* * *

Na dzisiejszym widzu fotografie Karłowicza sprawiają dość szczególne wrażenie. Pobieżny rzut oka nie ujawni różnicy między nimi, a fotografiami poprzedników Karłowicza w dziedzinie fotografii tatrzańskiej: Bizańskiego, Walerego Eliasza, Chmielowskiego lub Kordysa. Może trochę przyciąga uwagę większa pogoda i statyka kompozycji. Zwykle jest to potężny zespół górski, jakiś imponujący szczyt lub grań, ujęte niekiedy w kulisy lasu lub oparte na jakimś pierwszoplanowym fragmencie topograficznym o odmiennym walorze („Wysooka z przełęczy Stwolskiej“, „W Kasprowej Dolinie“ obok str. 16 i 57 wydawnictwa Sekcji Turystycznej Tow. Tatrzańskiego w r. 1910 „Mieczysław Karłowicz w Tatrach“ — w dalszym ciągu oznaczam to dzieło skrótem MKT i podaję stronę, obok której znajduje się wkładka z omawianą fotografią).

Niebo jest zwykle puste, żadnej igraszki przelotnych obłoczków i mgieł.

Lecz przyjrzyjmy się dłużej: fotografie Karłowicza nieraz skłaniają do dłuższego oglądania, podobnie jak tatrzańska poręba usiana malinami, „nie puszczają“ od razu (w gwarze tatrzańskiej wyrażenie „nie puszczają“ stosuje



się do zamierzonej drogi, której przejście okazuje się niemożliwe; w zastosowaniu do malin lub poziomek używa się tylko w żartobliwej przenośni). Czujemy od razu, że to jednak nie to samo, co fotografie Eliasza i niektórych innych taterników. Nie odważyłbym się powiedzieć, że te fotografie śpiewają, ale często wyczuwa się w nich niespotykaną dotychczas w fotografii tatrzańskiej harmonię. Tak np. w „Dolinie Białej Wody“ w r. 1894 (MKT, 6) uderza przejrzystość powietrza, po raz pierwszy chyba dopuszczone w polskiej fotografii tatrzańskiej zagubienie szczegółów wielkich ścian skalnych (w tym przypadku Batorywieckiej Grani) w cudnym rozświetleniu letniego południa. Do tej słonecznej, jasno-szarej koncepcji krajobrazu górskiego wrócił artysta po 15 latach w swoim ostatnim zdjęciu — smreczków na tle Tatr polskich z Karczmiska. Karłowicz ma instynktowne poczucie umiaru w efektach. Jego zdjęcia odznaczają się często unikaniem mocnych kontrastów („Limba“, „Wysoka z Mieguszowickiej Doliny“ — MKT, 22 i 73). Delikatne stopniowanie tonów nadaje im powietrzność, rozległość przestrzeni. Weźmy Świnicę z Granatów, Orlą Basztę, Niżni Staw Rohacki, Łomnicę i Durny z Jastrzębiej Turni (MKT, 27, 29, 68, 34) Góry są majestatyczne, wspaniałe, ale nie przytłaczają.

Co prawda nie zawsze. Zdarza się i zdjęcie bez tego polotu, jakieś przypadkowe, tępe, jak Stawy Hinczowe i Turnie Mieguszowieckie z Szatana (MKT, 18). Albo niezrównoważony, bo pozbawiony mocnej podstawy pod ciężkim blokiem skalnym Szczyt Spiczasty (Ostry, MKT, 52). Czasem razi duża przestrzeń pustego nieba (MKT, 74 i 38). Czasem sztafaż patrzy w aparat (pamiętnik Tow. Tatr. 1907 — Lodowy z Pośredniej Grani). Często trafia się przyczerzenie cieni (sporo odbitek stykowych w albumie zdjęć Karłowicza z r. 1906 w PTTK w Krakowie).

Tak więc Karłowicz był fotografem zdolnym, wrażliwym, z intuicją artystyczną; stworzył wiele dzieł fotograficznych wartościowych i nieraz pięknych. Jednakże skończonym artystą-fotografem, świadomym celów artystycznych tej sztuki jeszcze nie był. Przychodzi na myśl, czy nie zawinił tu przede wszystkim przedwczesny zgon. Gdyby ta wrażliwość, ten entuzjazm i ta pracowitość mogły się rozwijać dłużej w duszy tak twórczego artysty jakim był Mieczysław Karłowicz, kto wie, jakie dzieło fotograficzne mógłby artysta stworzyć, kto wie, czy nie powstałaby jakaś nowa szkoła artystyczna — „szkoła Karłowicza“.

(Dane biograficzne oraz wypowiedzi Karłowicza, Prószyńskiego, Barabasa, Zaruskiego i Komarniczkyego zaczerpnięto z monografii Adolfa Chybińskiego „Mieczysław Karłowicz“).

Jan Sunderland

OBIEKTYWY RADZIECKIE

Nazwa obiektywu	Ogniskowa	Jasność
Jupiter 3	50 mm	1:1,5
„ 8	50 mm	1:2
„ 9	85 mm	1:2
„ 11	135 mm	1:4
„ 12	35 mm	1:2,8

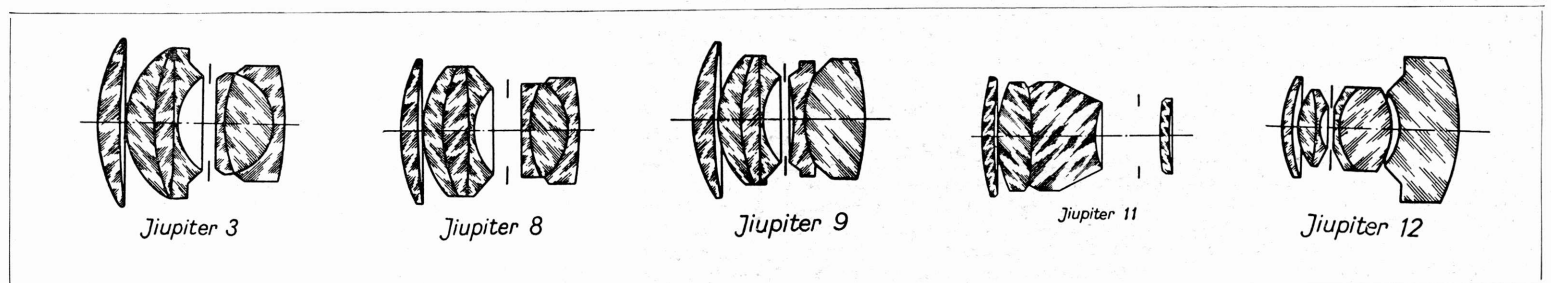
Wymienione wyżej obiektywy używane są w kamerach Zorkij i Kijew.

Z obiektywów o typie Tessara spotykamy w kamerach radzieckich „Industar“ (między innymi w Zorkij) o różnych ogniskowych i sile światła od 1:3,5 do 1:9 oraz obiektyw „Fed“ o ogniskowej 5 cm i sile światła 1:3,5 w kamerze o tej samej nazwie.

„Komsomolec“ zaopatrzony jest w niesklejany obiektyw trójsczewkowy T 21 o ogniskowej 80 mm i sile światła 1:6,3. Podobny obiektyw T 22 znajduje się w kamerze „Liubitiel“. Posiada on ogniskową 75 mm i siłę światła 1:4,5.

Wymienione wyżej obiektywy nie wyczerpują oczywiście listy wszystkich obiektywów produkowanych w Związku Radzieckim, podaliśmy tylko najczęściej spotykane.

S. S.





KOZY *Bronisław Schlabs*



CZTERY SIOSTRY *Wadim Jurkiewicz*

START I

Na budynku Warszawskich Zakładów Kinotechnicznych powiewa transparent z napisem: „Pierwszym polskim aparatem fotograficznym uczymy II Zjazd Partii“.

Zobowiązanie to zostało dotrzymane. Pierwszy polski aparat fotograficzny jest już dziełem dokonanym. Konstruktorami jego są inżynierowie Jirowiec i Lisowski, a obiektyw obliczył inż. Matysiak, laureat Nagrody Państwowej. Aparat składa się z 220 części, wykonanych całkowicie w kraju, z surowców krajowych i w oparciu o dokumentację również całkowicie krajową. Jak widać z umieszczonych obok fotografii, jest to lustrzanka dwuobiektywowa, o formacie zdjęć 6×6 cm, zbliżona w typie do Rolleiflexa czy Reflekty. Posiada ona obiektyw o sile światła 1:4 i ogniskowej 75 mm, migawkę o szybkościach od $\frac{1}{20}$ do $\frac{1}{200}$ sekundy, sprzężenie do lamp błyskowych oraz lupkę ułatwiającą kontrolę ostrości na matówce.

Aparat nosi nazwę „Start I“. Jak nam wyjaśnia jeden z konstruktorów, inż. Jirowiec, jedyńka przy nazwie kamery oznacza, że przewidziane są również dalsze ulepszone modele aparatu, zaopatrzone w migawkę o dłuższych czasach, licznik i blokadę zdjęć. Już „Start I“ będzie posiadał dość bogate wyposażenie pomocnicze, między innymi komplet filtrów włącznie z czerwonym i do podfioletu (U. V.), soczewki nasadkowe, tzw. portretowe oraz przysłoną przeciwsłoneczną.

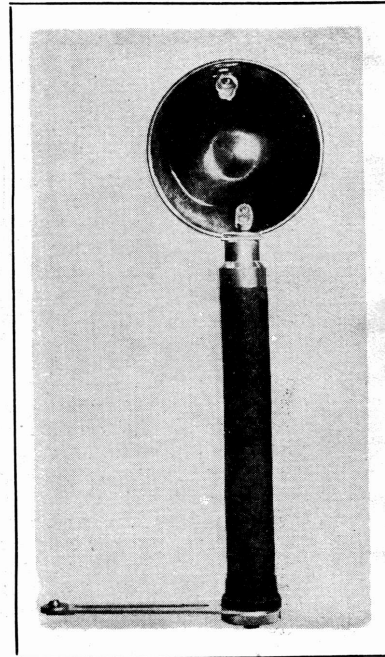
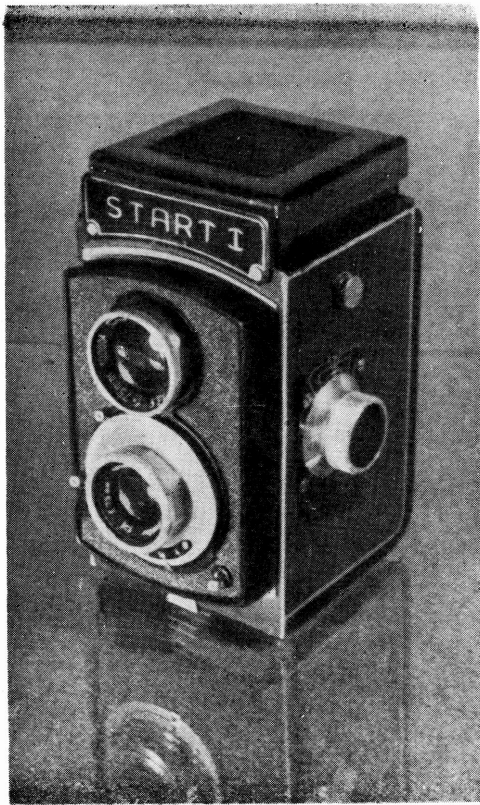
Wybór lustrzanki dwuobiektywowej na pierwszy polski aparat fotograficzny tłumaczy inż. Jirowiec tym, że lustrzanką dwuobiektywową najłatwiej jest zrobić dobre zdjęcie i jest ona przy tym łatwa w obsłudze. Już pobieżne oględziny „Startu“ potwierdzają słowa konstruktora. „Start“ jest aparatem naprawdę prostym w obsłudze i nawet zupełnie początkujący fotoamator z łatwością da sobie z nim radę.

Konstruktorzy myślą już zresztą o innych typach, a mianowicie o popularnym aparacie małoobrazkowym typu „Retiny“ lub czeskiej „Etarety“ oraz o jednookiej lustrzance małoobrazkowej typu „Practiki“.

Można mieć nadzieję, że plany konstruktorów zostaną tak szybko i szczęśliwie zrealizowane, jak to miało miejsce ze „Startem I“, który już w drugiej połowie bieżącego roku ukaże się w masowej sprzedaży.

Reprodukowana obok fotografia jest w pewnej mierze zdjęciem historycznym. Jest to *pierwsze* reprodukowane w prasie zdjęcie dokonane *pierwszą* polską kamerą fotograficzną. Przedstawia ono ob. ob. Wygodę, Paszkowskiego i Stankiewicza pracujących nad montażem „Startu I“.

Stanisław Sommer



POLSKA PRODUKCJA SPRZĘTU FOTOGRAFICZNEGO I MATERIAŁÓW FOTOCHEMICZNYCH W 1954 r.

Fotoamatorzy uskarżali się dotychczas na brak pomocniczego sprzętu fotograficznego i laboratoryjnego.

Stary sprzęt, znajdujący się dotychczas na rynku (albo w prywatnych sklepach lub w sprzedaży komisowej) nie mógł zaspokoić rosnących wciąż potrzeb. Częściowo braki te pokrył sprzęt importowany. Puszki do wywoływania taśmy negatywowej, przysłony, filtry, lampy ciemniowe, reflektory sprowadzane z zagranicy zostały szybko wykupione.

Obecnie, staraniem Centralnego Zarządu Handlu Artykułami Fotograficznymi i Precyzyjno-Optycznymi uruchamia się produkcję sprzętu fotograficznego w kraju. Wielkie trudności, wynikające z braku dokumentacji technicznej, konieczności przestawiania odpowiednich gałęzi przemysłu na produkcję, która dotychczas w Polsce nie miała miejsca, doboru odpowiednich materiałów wśród tych, które mogą być oddane na tę produkcję — zostały w wielu wypadkach pokonane. CZHAFiPO wespół z biurami konstrukcyjnymi odpowiednich zakładów przemysłowych opracowuje modele, które po próbach i ocenie fachowców przeznaczone są do masowej produkcji. Dotychczas w produkcji i nawet już w sprzedaży znajdują się: małoobrazkowy powiększalnik API, urządzenie do spalania lamp błyskowych, reflektor na statywie, wanianki emaliowane w form. od 6×9 do 24×30 cm, suszarnia 30×40 cm, przysłony przeciwsłoneczne o różnych średnicach, głowica przegubowa do statywu, statywik imadelkowy z głowiczką

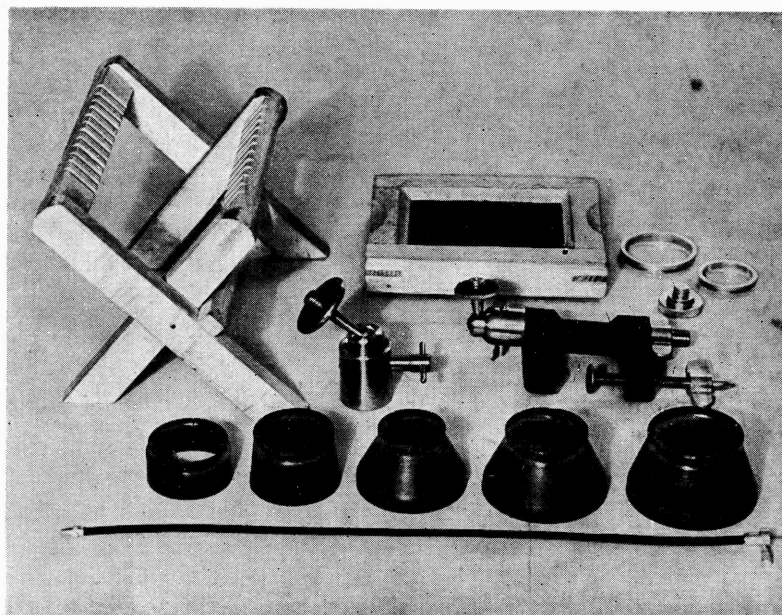
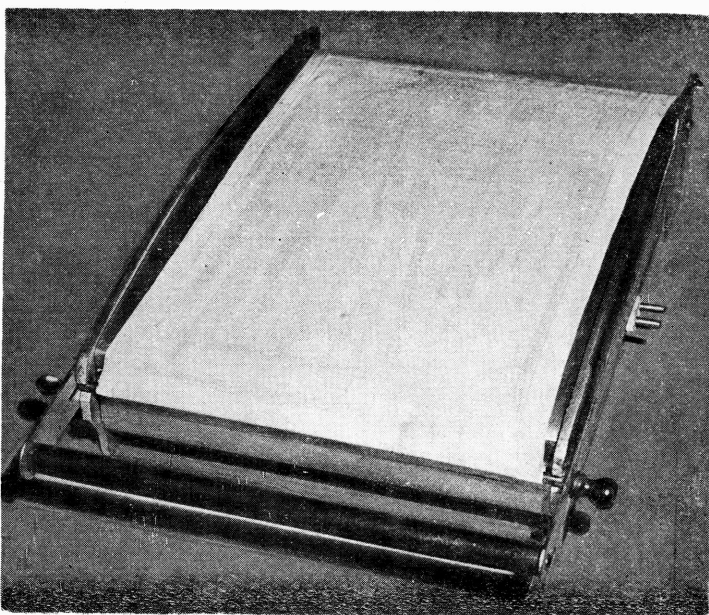
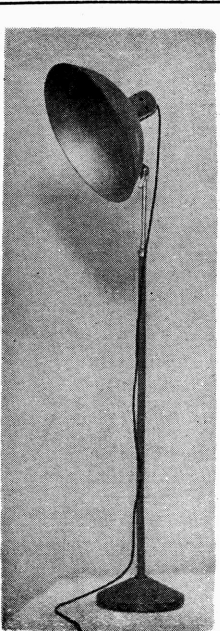
są polskie normy techniczne — wywoływacz i tak wylewa się na stół ciemniowy), przysłony przeciwsłoneczne pokryte są zbyt błyszczącym lakierem (szczególnie wewnątrz), reflektory mają nieco za ciężkie podstawy (lepsze są lżejsze i w kształcie trójpalczastym). Mankamenty te oczywiście można z łatwością usunąć z dotychczasowej produkcji i uniknąć tego rodzaju błędów w zaplanowanych nowych modelach. Spodziewamy się, że amatorzy nabywający krajowy sprzęt fotograficzny podzielą się z Redakcją i czytelnikami „Fotografii” swymi uwagami co do jakości tego sprzętu. Wpłyne to na usunięcie braków i ulepszenie produkcji.

W zakresie materiałów światłoczułych przewiduje się w tym roku zwiększenie produkcji błon 6×9 cm i taśmy 35 mm. Przemysł krajowy dołoży wszelkich starań, aby całkowicie pokryć zapotrzebowanie na te materiały. Znaczący wzrost przewiduje się w produkcji płyt szklanych w dotychczasowym asortymencie.

Pewną nowością będzie wypuszczenie na rynek pozytywowej taśmy 35 mm w odcinkach dla amatorów. Posiadacze aparatów projekcyjnych (diaskopów) małoobrazkowych będą mogli zaopatrywać się w małe ilości tej taśmy dla wykonania przeźroczy z własnych negatywów. W związku z tym w jednym z najbliższych numerów naszego pisma ukaze się artykuł omawiający sposoby wykonywania takich przeźroczy.

Produkcja papieru będzie zwiększona. Nowością będzie ukazanie się papieru o nowej, pięknej powierzchni — 222 (biały, ziarnisty półmat) i 522 (kremowy, ziarnisty półmat). Powierzchnia ta odznacza się szlachetnym wyglądem przy zachowaniu rozległej skali czerni i bieli papieru.

Na odcinku produkcji materiałów światłoczułych walka o polepszenie jakości nie dała jeszcze należytych rezultatów. Pewne polepszenie krajowych błon 6×9 cm jakie dało się zaobserwować na początku ubiegłego roku było krótkotrwałe. Później znów rozpoczęły się różne niespodzianki w postaci smug, dziurek w emulsji,



kulkową, kopioramki różnych formatów, stojak do płyt szklanych, obcinarka, pierścienie przedłużające oprawę obiektywów różnych średnic, śruby zapasowe do futerałów, szczypce do wywoływania. W bieżącym roku przewiduje się produkcję wielu jeszcze przedmiotów, na które czekają polscy fotoamatorzy, m. in.: nowy model obcinarki, wanianki winidurkowe wytłaczane najpierw w form. 13×18 cm i 18×24 cm, później w większych formatach do 70 cm długości, zegar wyłącznikowy do kopiarek i powiększalników, optyka do powiększalnika API, powiększalnik 6×9 cm z optyką, kopiarki 13×18 cm i 18×24 cm, filtry w oprawkach wielu średnic, oprawki do filtrów, samowyzwalacze, maskownice 18×24 cm i 30×40 cm, statywy drewniane i metalowe, klamry do wieszania filmów, matówki, nowy model suszarki 50×60 cm, lampa ciemniowa, wężyki do migawek, galalitowe szczypce do wywoływania, reflektor stołowy itd.

Plan asortymentu sprzętu fotograficznego, który wykonany ma być w kraju, trzeba uznać za niezwykle ambitny. Dotychczasowe osiągnięcia pozwalają nam odnosić się do tych zamierzeń z pełnym zaufaniem. Ze swej strony proponujemy, by równolegle ze wzbogacaniem asortymentu — rozpocząć walkę o jakość polskiej produkcji sprzętu fotograficznego. Pod tym względem można wiele zrobić. Już w sprzęcie obecnie znajdującym się na rynku można dokonać pewnych ulepszeń; blachy chromowane w suszarkach są o wiele grubsze, wanianki emaliowane dostępne dotychczas w sprzedaży są za płytke (i nie pociesza nas wyjaśnienie, że takie

różnic w gradacji, wadliwych taśm papierowych itp. Stały wzrost jakości obserwować się daje w taśmie 35 mm — nie jest ona jednak jeszcze zadowolająca.

Najdziwniejsze rzeczy dzieją się z gradacją papierów światłoczułych. Nabywca nigdy nie wie jaki papier kupił. To, co głosi etykieta, w wielu wypadkach nie odpowiada rzeczywistości. A trzeba pamiętać, że jedną z najważniejszych cech wysokiej jakości materiałów światłoczułych jest ich stała, jednolita charakterystyka.

Wraz z setkami tysięcy ludzi zajmujących się fotografią w Polsce wyrażamy nadzieję, że przemysł fotochemiczny na wzór innych gałęzi naszego przemysłu, obok ciągłego zwiększania produkcji, poprowadzi skuteczną walkę o jakość.

Krajowe chemikalia fotograficzne konfekcjonowane, mimo zaśluzonej dobrej reputacji przejdą w tym roku rewizję receptury. Wprowadzone zostaną ewentualne ulepszenia. W tym zakresie możemy sobie życzyć tylko lepszej dystrybucji. Chemikalia sprzedawane na wagę rozprawdane będą w większym asortymencie.

Ogólny stan naszej produkcji sprzętu i materiałów fotograficznych należy uznać za wielkie osiągnięcie polskich organizatorów, inżynierów i robotników. Z roku na rok coraz bardziej uniezależniamy się od przemysłu zagranicznego. W roku 1954 tak jak nigdy ołbrzymią większość zapotrzebowania polskiego rynku na sprzęt i materiały fotograficzne — pokryje przemysł polski.

Zbigniew Dłubak

OPTYKA NOWOCZESNYCH APARATÓW FOTOGRAFICZNYCH

IV

Wyobraźmy sobie, że przy pomocy obiektywu pozbawionego wszelkich błędów fotografujemy przedmiot złożony z czarnych i białych kresek o jednakowej grubości, np. 50 mm. Do aparatu włożyliśmy film również nieskończenie doskonały i rozpoczynamy doświadczenie.

Ustawiamy dla wszelkiej pewności przysłonę na 1:100, aby ewentualnie drobne niedokładności obiektywu ostatecznie wykluczyć, przedmiot ustawiamy w odległości 500 cm i przekonujemy się, że przy ogniskowej obiektywu $f=10$ cm obraz składa się również z kresek czarnych i białych, przy czym ich szerokość wynosi zgodnym z podanym w rozdziale 1-szym wzorem

$$d = D \frac{f}{p-f} = 50 \frac{10}{500-10} = 1,02 \text{ mm}$$

Teraz oddalamy przedmiot na odległość 10 m, powtarzamy doświadczenie i stwierdzamy, że kreseczki mają obecnie grubość:

$$d = 50 \frac{10}{1000-10} = 0,5 \text{ mm}$$

Spodziewamy się, że przy odległości 100 m grubość kresek wyniesie

$$d = 50 \frac{10}{10000-10} = 0,05 \text{ mm}$$

a przy odległości 1000 metrów ich grubość wyniesie

$$d = 50 \frac{10}{100000-10} = 0,005 \text{ mm}$$

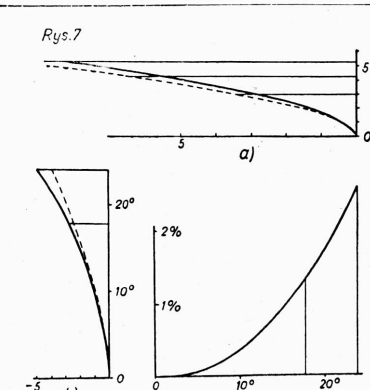
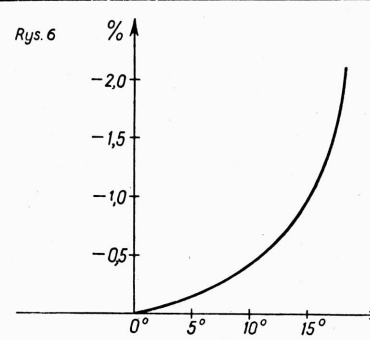
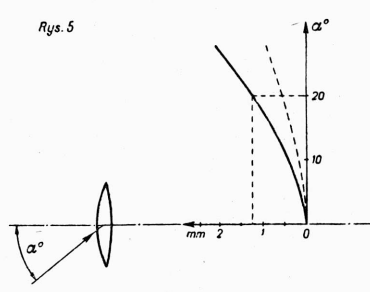
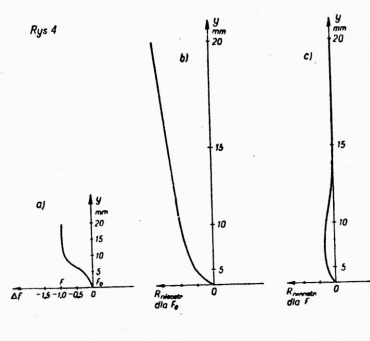
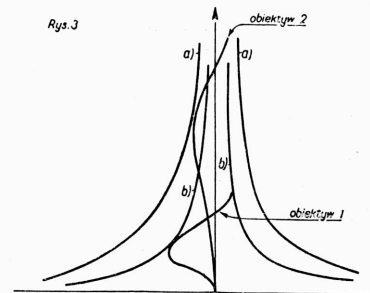
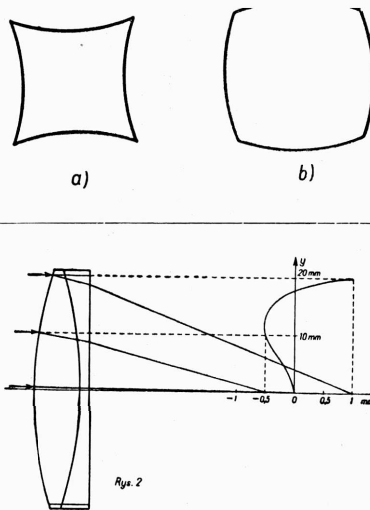
Tymczasem okazałoby się, że pomimo iż obiektyw jest wolny od błędów, a film również nieskończenie doskonały, od pewnego miejsca kreseczki nie chciały dalej się zwać i zaczęły nawzajem się nakrywać, aż wreszcie zamiast czarno-białych kresek otrzymaliśmy szarą jednolicie powierzchnię, na której nic nie można rozróżnić.

Gdybyśmy powtórzyli to doświadczenie przy przysłonie 1:5, to okazałoby się, że zjawisko to wystąpiło znacznie później, to jest przy większej odległości przedmiotu niż przy przysłonie 1:100. Gdybyśmy jeszcze próbowali później dokonywać zdjęć przy pomocy światła jednocolorowego, to okazałoby się, że lepsze rezultaty otrzymalibyśmy używając światła o krótszej fali, np. fioletowego niż przy czerwonym, posiadającym dłuższą falę świetlną. Wyniki doświadczeń zebraliśmy w poniższej tabeli:

przysłona:	1:1	1:2,5	1:5	1:25	1:100
	najmniejsza szerokość kreski				
światło czerwone	0,0016	0,004	0,008	0,040	0,160 mm
światło niebieskie	0,0012	0,003	0,006	0,029	0,118 mm

Zjawisko to jest wynikiem falowej natury światła i z góry ogranicza siłę rozdzielczą obiektywu. Bo przy dużych otworach występują błędy obiektywu i powodują nieostrość, a kiedy przysłonimy obiektyw dla usunięcia skutków aberracji, wzrasta zjawisko dyfrakcji i ono ogranicza siłę rozdzielczą obiektywu. Do tej sprawy powrócimy przy omawianiu siły rozdzielczej w osobnym artykule.

A teraz, gdy poznaliśmy już główne błędy soczewki, a tym samym i obiektywu, pragniemy zapewne dowiedzieć się, jak wielkie błędy posiadają nasze obiektywy, aby można



było je porównać pod względem jakości. W tym właśnie celu ustalono pewien sposób przedstawiania wielkości poszczególnych błędów obiektywu, aby umożliwić sąd o jego przydatności do określonych celów, bez konieczności wykonywania prób praktycznych.

Omówione w poprzednim numerze „Fotografii“ błędy wpływają na ostrość obrazu. Istnieje jeszcze jeden błąd, który dla amatora fotografii nie jest zbyt ważny, a mianowicie dystorsja lub przerysowanie. Gdyby promienie przebiegały w soczewkach czy obiektywach tak, jak to najczęściej rysuje się w podręcznikach szkolnych, to obraz byłby dokładną kopią przedmiotu, tyle tylko, że mniejszy. Ale zawsze kwadrat byłby kwadratem a prostokąt prostokątem. Tymczasem promienie przebiegające przez obiektyw są wielokrotnie załamywane i nie zawsze wychodzą dokładnie pod takim samym kątem, pod jakim weszły. Wtedy zdarza się, że skala odwzorowań jest w każdym miejscu obrazu inna, kwadrat zamienił się na figurę krzywoliniową, jak to przedstawiono na rysunku 1a i 1b. Błąd ten nie wpływa na ostrość obrazu, lecz na jego geometrię.

Graficzne sposoby przedstawiania aberracji. Aberacja sferyczna.

Rys. 2 przedstawia wykres aberracji sferycznej obiektywu. Od razu z rysunku widać, jak powstał wykres i jak należy go odczytywać. Widzimy na przykład, że jeżeli przyjąć za początek układu odniesienia ognisko obiektywu, to jest miejsce gdzie przecinają się promienie biegnące tuż przy osi, to promienie wpadające do obiektywu w odległości 10 mm od osi przecinają się o 0,5 mm wcześniej, a promienie wpadające w odległości 20 mm od osi przecinają się o 1,0 mm poza ogniskiem. Dla ułatwienia porównania obiektywów przyjęto przedstawiać aberrację przy założeniu ogniskowej 100 mm. Obiektyw wykonany wg tych samych obliczeń ale o ogniskowej 300 mm, będzie miał wszystkie odchylenia 3 razy większe.

Zachodzi teraz pytanie, jak powinien wyglądać wykres aberracji sferycznej w dobrym obiektywie. Oczywiście najlepiej byłoby, aby w ogóle aberracji nie było, tj. zamiast krzywej linii powinniśmy otrzymać prosty odcinek na osi „y“. To nam jednak niewiele daje. Zapytajmy w takim razie, jak powinien wyglądać wykres, jeżeli krążek nieostrości ma być przy wszystkich przysłonach jednakowy. Rysunek 3, krzywa a) podaje wykres aberracji sferycznej obiektywu, dającego przy każdej przysłonie jednakowy krążek nieostrości. Widać z niego, że promienie biegnące blisko osi mogą mieć znaczną aberrację, a nieostrość będzie i tak mała. Natomiast promienie biegnące daleko od osi muszą posiadać małą aberrację, gdyż już nieznaczne odchylenie od ogniska powoduje duży krążek nieostrości. Z tego wynika, że łatwo dać się porównywać tylko obiektywy o jednakowej jasności. Wtedy oczywiście im mniejsza aberracja, tym mniejszy krążek nieostrości.

Krzywa b) na rysunku 3 podaje dozwoloną aberrację przy założeniu mniejszego krążka nieostrości niż krzywa a). Chcąc więc porównać dwa obiektywy, trzeba ich wykresy aberracji próbować pomieścić we wzorcowych krzywych wg rys. 3 i szukać najwyższej krzywej. Przy tym sprawdzaniu oś „y“ krzywej wzorcowej nie musi pokrywać się z osią wykresu obiektywu. Tak też robi nasze oko, gdy nastawia na matówce; nastawiając na ostrość nie ustawiamy matówki w punkcie F_0 , ale tam gdzie obraz jest najostrejszy. Wykres 3 podaje porównanie dwóch obiektywów. Wydawać by się mogło, że obiektyw nr 1 jest gorszy od obiektywu nr 2, tymczasem krzywa obiektywu nr 1 mieści się wewnątrz krzywej wzorcowej b), a obiektyw nr 2 przecina ją i ledwie mieści wewnątrz wzoru, wobec czego daje większe błędy. Trzeba sobie zdawać jeszcze sprawę z tego, że ilość światła, jaka wpada do obiektywu przez każdy milimetr szerokości soczewki przy brzegach jest znacznie większa niż w środku, bo większa jest powierzchnia na brzegach soczewki niż w środku. Stąd znaczenie promieni skrajnych jest znacznie większe niż środkowych. Dlatego niektórzy proponują inny sposób graficznego przedstawiania aberracji, podajemy go na rys. 4. Tutaj przy specjalnie dobranej skali „y“ przedstawiono nie aberrację, lecz wprost krążek nieostrości. Rys. 4a

podaje wykres aberacji sferycznej pewnego obiektywu, rys. 4b ten sam wykres przedstawiony w nowym ujęciu przy założeniu, że matówka znajduje się w punkcie F_0 , a rysunek 4c ten sam wykres przy założeniu, że matówka znajduje się w punkcie F . Widzimy jak znacznie zmieniły się promienie krążka nieostrości i rozkład ilości światła.

Na wykresach aberacji sferycznej przedstawia się zwykle od razu odchylenie od wspomnianego warunku Abbego (zwanego też warunkiem sinusowym). Nie będziemy tego tutaj omawiali.

Astygmatyzm i krzywizna obrazu. Rys. 5.

Obydwa te błędy przedstawiane są najczęściej na jednym wykresie. Linia pełna wskazuje ile mm przed matówką (ustawioną w punkcie F_0) przecinają się promienie biegnące w płaszczyźnie rysunku, a linia przerywana odnosi się do promieni biegnących w płaszczyźnie prostopadłej do poprzedniej. Na osi pionowej przedstawiony jest kąt padania promieni mierzonych od strony przedmiotu. Odległość linii pełnej od przerywanej podaje astygmatyzm obiektywu, a odległość od osi pionowej daje krzywiznę obrazu.

Ten wykres stosunkowo łatwo daje się czytać. Tu od razu widać, który obiektyw jest lepiej skorygowany. Trzeba jednakże pamiętać, że jeżeli dwa obiektywy posiadają jednakowe wykresy astygmatyzmu, to obiektyw o większym otworze da obraz mniej ostry, gdyż rysuje on szerszą wiązkę dającą większe krążki nieostrości.

Dystorsja (przerysowanie). Rys. 6.

Dystorsja podawana jest zwykle w procentach, w zależności od kąta padania promieni. Tu porównanie obiektywów nie sprawia żadnych trudności. Obiektyw o większej dystorsji będzie bardziej zniekształcał rysunek pod względem geometrii niż posiadający dystorsję mniejszą. Omawiając poszczególne obiektywy wyjaśniamy jeszcze te wykresy.

Pojedyncza soczewka posiada tyle błędów, że raczej należy dziwić się, że w ogóle daje jakiś obraz, niż że jest nieostry. A jednak istnieją aparaty fotograficzne, posiadające obiektyw ograniczony do jednej soczewki.

Od zaznajomienia się z takim obiektywem rozpoczniemy nasz przegląd.

Rysunek nr 7 a, b, c, podaje charakterystykę obiektywu jednosoczkowego o odpowiednio dobranych krzywiznach dla uzyskania najlepszego obrazu, jaki w takich warunkach można otrzymać.

Soczewka ta opatentowana została przez Zeiss'a w roku 1926. Jak widać z wykresu, jest ona wypukłością zwrócona do przedmiotu, przysłona ustawiona jest w miejscu oznaczonym krzyżykiem. Średnica soczewki wynosi 10 mm (promień 5 mm), to znaczy przy ogniskowej $f = 100$ m, maksymalna jasność wynosi 1:10. Wykres a) przedstawia aberację sferyczną (linia ciągła) oraz odchylenia od warunku Abbego (linia przerywana). Widać z niego, że promienie biegnące w odległości 5 mm od osi przecinają się ok. 7 mm przed ogniskiem, a promienie przebiegające 3 mm od osi przecinają się w odległości 3 mm od ogniska (linia pełna).

Na wykresie b) podano astygmatyzm. Promienie padające pod kątem 20° dają obraz ok. 3 mm przed matówką (o ile matówkę ustawimy w ognisku), przy czym różnica pomiędzy promieniami biegnącymi w płaszczyźnie rys. a promieniami biegnącymi w płaszczyźnie prostopadłej (linia przerywana) jest mała. Wynika to z dogodnego dla astygmatyzmu kształtu soczewki, natomiast krzywizna obrazu jest dość znaczna.

Pomimo znacznych aberacji soczewka ta daje dość znośne obrazy, a to dlatego, że posiada mały otwór 1:10, a tym samym krążki nieostrości spowodowane aberacjami są również małe.

Wykres c) podaje przerysowanie; wynosi ono dla skrajnych promieni ok. 2%, co dla celów amatorskich jest bez znaczenia. Oczywiście aberacja chromatyczna nie jest tu zupełnie korygowana, a jej wpływ ograniczony jest małą jasnością.

Takie obiektywy nazywają się monoklami. Jak nam już wiadomo, dla umniejszenia aberacji sferycznej dodaje się do soczewki dodatkowej soczewkę rozpraszającą o odpowiedniej charakterystyce. W ten sposób powstaje obiektyw „krajobrazowy“.

Dzisiaj obiektywy te wyszły już z mody, wobec silnej konkurencji anastygmatów. Podajemy wykaz kilku aplanatów i ich dane.

Soczewki nasadkowe

II.

Soczewka nasadkowa, nałożona na obiektyw, zmienia jego ogniskową. Oczywiście równoległe ze zmianą ogniskowej, zmienia się również siła światła powstałego układu w porównaniu z pierwotnym obiektywem. W dalszych rozważaniach przyjmujemy, że średnica otworu użytkowego soczewki jest nie mniejsza od średnicy obiektywu. Tak jest zresztą w olbrzymiej większości przypadków.

Przy użyciu soczewki skupiającej, ogniskowa układu będzie mniejsza od ogniskowej, natomiast jasność układu będzie większa. Wynika to ze wzoru:

$$F = \frac{P}{f}$$

F — jasność obiektywu lub układu,

P — średnica otworu rzeczywistego,

f — ogniskowa obiektywu lub układu.

Przy użyciu soczewki skupiającej, średnica otworu pozostaje bez zmiany, ogniskowa (f) jest mniejsza a więc F — jasność układu wzrasta.

Przy użyciu soczewki rozpraszającej sytuacja jest odwrotna. Ogniskowa układu jest większa od ogniskowej obiektywu, natomiast jasność układu będzie mniejsza.

Zmiana jasności układu powinna pociągnąć za sobą zmianę czasu ekspozycji, czasu naświetlania. Ma to miejsce jednak tylko przy użyciu soczewek rozpraszających, przedłużających ogniskową, w kamerach posiadających podwójny wyciąg miecha. W aparatach nie posiadających podwójnego wyciągu, w których nie możemy użyć soczewek rozpraszających a tylko skupiające, skracające ogniskową, czas naświetlania nie ulega zmianie. O czasie naświetlania decyduje przecież ilość światła, padającego na negatyw, zależna od stosunku wielkości otworu do długości ogniskowej, a w rzeczywistości odległości obiektywu od negatywu. Ponieważ średnica nałożonej soczewki nie jest mniejsza od średnicy obiektywu, a odległość obiektywu od negatywu przy założonej soczewce pozostaje w zasadzie bez zmiany, to czas naświetlania nie ulega też oczywiście zmianie. Straty światła powstałe przez założenie soczewki (dwie nowe powierzchnie odbijające) są nieznaczne, wynoszą maksimum 10% i mogą być pominięte.

Przy użyciu soczewek nasadkowych skracających ogniskową w kamerach o podwójnym i dłuższym wyciągu miecha, przy fotografowaniu z niedużej odległości, czas naświetlania należy przedłużyć, podobnie jak i przy fotografowaniu bez użycia soczewek. Przedłużenie czasu naświetlania podaje poniższa tabelka.

Długość wyciągu miecha mierzona w ognisk. obiektywu	Zwiększenie czasu naświetlania
2F	4X
3F	9X
4F	16X
5F	25X
6F	36X

Soczewki przedłużające ogniskową używane są wyłącznie w kamerach o podwójnym wyciągu miecha i wymagają przedłużenia czasu naświetlania. Najprostszym sposobem obliczenia, jak

Wytwórnia Nazwa obiektywu	Ogniskowa cm	Jasność I:	Użyty kąt w°
Busch Emil Pantoskop	—	8	60
Rodenstock Extrarapid Aplanat	14—48	7,7	70
Rodenstock Weitwinkel- aplanat	9—22	12	90
Rodenstock Perigon	9—75	12	100
SOM Berthiot Eidoskop	5—63	14,5	35
Steinheil Aplanat	—	7	60

Jak widać, jasność tych obiektywów nie przewyższała 1:7, przy czym podczas samego fotografowania często przystaniano je dodatkowo, obrazy (jak to wynika z ogniskowej) — od razu duże — nie wymagały powiększeń; dlatego mimo znacznych błędów dawały one znośne zdjęcia.

O anastygmatach pomówimy w następnych rozdziałach.

C. d. n.

Ludwik Mueller

należy naświetlać, jest przeliczenie, jakim wielkością przysłony po nałożeniu soczewki odpowiadają wielkości przysłony pierwotnego obiektywu.

Q_u — rzeczywista wielkość przysłony układu soczewka + obiektyw,

Q_0 — przysłona na skali obiektywu,

f_u — ogniskowa układu,

f_0 — ogniskowa obiektywu

$$Q_u = \frac{f_u}{f_0} Q_0$$

Przykład 1

Na obiektyw o ogniskowej 7,5 cm nałożono soczewkę rozpraszającą, przy czym ogniskowa układu wynosi 10 cm. Obiektyw posiada jasność 1:4. Obliczyć, jaka będzie rzeczywista jasność układu.

$$Q_u = \frac{10}{7,5} 4 = \frac{40}{7,5} = 5,3$$

Obiektyw z nałożoną soczewką posiada jasność 1:5,3.

Przykład 2

Obliczyć, jaka jest rzeczywista wielkość przysłony przy nastawieniu przysłony na skali obiektywu na 11. Obiektyw i soczewka jak w przykładzie 1.

$$Q_u = \frac{10}{7,5} 11 = \frac{110}{7,5} = 14,6$$

Podobne obliczenia należy przeprowadzić dla wszystkich wielkości przysłony na skali obiektywu i przy obliczaniu czasu naświetlania posługiwać się nowymi, przeliczonymi wielkościami przysłony.

Stanisław Sommer

Z prasy

Ci wszyscy, którzy lubią sami „majstrować“, znajdą w styczniowym numerze „Horyzontów Techniki“ ciekawy artykuł inż. Janowskiego o tym, jak samemu zbudować aparat fotograficzny (część I). Mimo, że nie zgadzamy się we wszystkich punktach z wypowiedziami autora (1 dioptria ÷ 100 cm, a nie 1000) uważamy, że artykuł odda duże usługi tym wszystkim, którzy pragną mieć aparat zbudowany własnymi rękami.

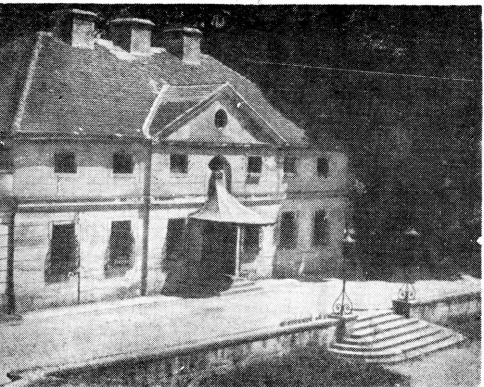
*

W styczniowym numerze „Młodego Technika“ podany jest sposób wykonania samowyzwalacza, nadającego się do kamer różnego typu, między innymi i popularnego „Boxu“.

S. S.

WYSTAWA FOTOGRAFICZNA „ARCHITEKTURA ZIEMI WIELKOPOLSKIEJ”

OTWARCIE PŁYWALNI W OSTROWIU
Henryk Marcinkowski



CZERNIEJEWO — OFICyna PALACU
Henryk Marcinkowski



KOŚCIÓŁ BOŻEGO CIAŁA W POZNAŃU
Bronisław Schlabs

Refleksje niniejsze dotyczą wystawy fotograficznej w skromnym salonie poznańskiego PTF (grudzień 1953 — styczeń 1954). Jesienią ubiegłego roku Stowarzyszenie Architektów Polskich — Oddział w Poznaniu i Koło Fotograficzne przy Miastoprojekcie Poznań zorganizowało w ramach „Dni Poznania” ogólnopolski konkurs fotograficzny pt.: „Architektura Ziemi Wielkopolskiej”.

Celem konkursu było zdobycie materiału fotograficznego dla publikacji naukowych, zawodowych i krajoznawczych oraz popularyzowanie architektury rodzimej wśród społeczeństwa wielkopolskiego. Tematyka konkursu obejmowała zarówno architekturę zabytkową, jak i współczesną wespół z nowymi formami życia i pracy. Konkurs był otwarty, wzięło w nim udział wielu fotografatorów. Nadesłano około 300 prac o dużej różnorodności tematycznej, z których 1/3 znalazła się na wystawie. Ze względu na charakter konkursu jury przyjęło, jako wytyczne do oceny, następujące kryteria:

1. Odkrywczość tematu
2. Świeżość ujęcia tematu
3. Kompozycja obrazu
4. Wykonanie techniczne.

.....Bogata przeszłość architektoniczna Wielkopolski i bujnie rozwijające się budownictwo dnia dzisiejszego dało twórcom pole do rozwinięcia inwencji w wyszukiwaniu i opracowaniu tematów... — czytamy w katalogu wystawy.

Ogólne wrażenia? — korzystne i co więcej, optymistyczne. Wystawa jest znacznym osiągnięciem zarówno organizatorów, jak i przede wszystkim autorów wystawionych prac.

Wiele wystawionych obrazów zawiera duży ładunek świeżości w ujęciu tematu i ciekawe opracowania kompozycyjne. Wielu autorów wykazuje indywidualne umiłowania w poszukiwaniu tematyki. Jedni z nich czują się najlepiej w epoce baroku, drudzy — gotyku — jednych szczególnie interesują zespoły urbanistyczne, innych drobne formy architektoniczne.

Prawie wszystkie prace *Celichowskiego* — *Kraków*, potraktowane nieco inwentaryzacyjnie, ukazują ciekawe fragmenty budownictwa gotyckiego. Praca „*Kamionna*” została wyróżniona 3-ą nagrodą Stow. Arcn. Polskich. Odrębne podejście do tematu reprezentuje *Kazimierz Koneczny* — *Gniezno*, który za całość prac uzyskał I-ą nagrodę WRN w Poznaniu. W cyklu zdjęć, wykazujących szczególny pietyzm dla wartościowych detali architektonicznych, opracowanych bardzo dobrze technicznie, pokazuje nam przykłady staropolskiego rzemiosła np.: „*Sosręb starego domu na Górze Lecha w Gnieźnie*”, „*Odrzwia drewniane w Łubowie*”, „*Fragment romańskich murów i rzeźb kamiennych kościoła z XII w. w Kotłowie*”. Do tej grupy zaliczyć jeszcze trzeba prace *Dubowskiego*, *Maćkowiaka*, *Pytlinskiego*.

Większość autorów najchętniej fotografuje obiekty barokowe, z których na uwagę zasługują prace *Józefa Pawlaka* — *Poznań* „*Barok I, II, III*” odznaczające się dobrze wyczułym charakterem epoki. Praca „*Barok I*” otrzymała nagrodę Zarządu Gł. PTF dla fotomatora biorącego pierwszy raz udział w konkursie. Do grupy autorów „*barokowych*” zaliczyć można również *Lecha Sternala* — *Poznań* — II nagroda SARP-u.

Ze względu na utrwalenie rzadko fotografowanych detali wyposażenia wnętrza, interesujące są prace *Lachowicza* — *Sieraków*. Autor uzyskał IV-ą nagrodę SARP-u. Inny rodzaj spojrzenia na świat reprezentują *Anarzej Hubert* — *Poznań* (praca „*Pałac w Groźcu*” — I nagroda SARP) oraz *Rozpendowski Tadeusz* — *Poznań* (praca „*Kamieniczka w Lesznie*” — II nagroda WRN). Obydwaj dobrze operują światłocieniem, uzyskując w swych pracach pełną urok i nastrojowość.

Zupełnie inny jest wyraz dzieł fotograficznych *Henryka Marcinkowskiego* — *Poznań*. Prace z Czarniejewa, Studzieńca i Popowa uznak należy za tematy odkrywcze. Najczęściej spotykanym tu tematem jest nastrojowy pejzaż z ciekawą perspektywą architektury. Umiejętnie skomponowane fotografie ujawniają szeroki zakres możliwości twórczych autora.

Prace *Bronisława Schlabsa* — *Poznań* cechuje przede wszystkim świeżość w ujęciu oraz różnorodność tematów. Bez zastrzeżeń pozostaje również strona techniczna i kompozycyjna. Autor w prostej i zwartej formie, o monumentalnym ujęciu, daje fotografie o wysokich walorach artystycznych. Najlepszą jego pracą „*Kościół Bożego Ciała w Poznaniu*” jest przykładem, jak można podać w innym, odkrywczym i piękniejszym „*widzeniu*” codziennie oglądany zespół urbanistyczny. Poza tym Schlabs celuje w dobrym powiązaniu architektury z otaczającą zielenią (*Poznań*, *Rakoniewice*, *Owińska*). Ciekawy, zwłaszcza kompozycyjnie, jest „*Fragment Ogrodu Botanicznego*”, dający realny obraz z lotu ptaka założenia parkowego. O ile inne w wyrazie jest drugie zdjęcie tego autora (zresztą jedynego na wystawie, zajmującego się tematyką parkową) — przedstawiające fragment alei w Rogalinie. Obraz urzeka bogactwem światła drgającego wśród listowia i błędzącego po rzeźbie fauna.

Prace: *Bogdana Wieczorka* (*Drzwi Katedry Gnieźnieńskiej*), *Stefana Leszczyńskiego* (*Fragment katedry w Trzemesznie*) i „*Mała architektura*” *Jerzego Wciorki* — cechuje dążenie do wydobycia piękna plastycznego, zawartego w fotografowanych fragmentach.

Do omówienia pozostaje jeszcze strona techniczna wystawy. Ze szczerym uznaniem należy podkreślić fakt, że w małym, niedostosowanym do wystaw wnętrzu, udało się organizatorom umieścić taką dużą ilość prac (103). Szkoda tylko, że nie zdołano

„ubrać” wszystkich obrazów w znormalizowaną szatę. Mam na myśli jednakowy format wystawionych prac, co przyczyniłoby się do większej czytelności zebranego materiału.

O znacznym zainteresowaniu wystawą świadczy ilość zwiedzających oraz ożywione dyskusje wśród architektów poznkańskich, których najbardziej pasjonują prace „*odkrywcze*” oraz ciekawy detal architektoniczny, wykazujący wysokie walory sztuki rzemieślnika minionych epok. Zebrany materiał fotograficzny posługuje architektem do opracowań naukowych z dziedziny historii rozwoju form architektonicznych. Uzyskany z konkursu materiał traktować można jako poważny wkład w dzieło odbudowy kraju i nauki o pięknie polskiej architektury.

Na zakończenie konkretny wniosek: pracę podjętą przez grono entuzjastów fotografii architektonicznej trzeba kontynuować. Pomaga w tym znacznie szeroko podjęta akcja turystyczna. Zabytki sztuki architekto-

nicznej rozsięte są po różnych, trudno dostępnych ze względów komunikacyjnych zakątkach kraju — nieosiągalne więc często dla zainteresowanych. Zbliżyć, ukazać w nowym, ciekawym ujęciu może każdy fotograf amator, obdarzony inwencją i zainteresowany architekturą.

Wartoby podjąć akcję szkoleniową w poszczególnych ośrodkach PTF, by amatorów fotografii architektonicznej zapoznać zarówno z fotografowanym tematem, jak i techniką wykonywania zdjęć architektonicznych. Wiele z nadesłanych na konkurs prac obciążonych było wadami, wynikającymi z braku wiadomości o tym dziale fotografii, wobec czego organizatorzy omówionej wystawy zrozumieć potrzebę akcji szkoleniowej.

Fakt dużej frekwencji zwiedzających świadczy o tym, że wystawa nie zamyka się tylko w kręgu zainteresowanych tematem — ale jest przeżyciem dla ogółu odbiorców wrażeń artystycznych.

Regina Pawulanka

II WYSTAWA FOTOGRAFII PRZYRODNICZEJ POZNAŃSKIEGO ODDZIAŁU PTF

Otwarta we własnym lokalu II Wystawa Fotografii Przyrodniczej jest nowym poważnym sukcesem Poznańskiego Oddziału PTF. W stosunku do analogicznej wystawy zeszłorocznej, która była niejako szerszą próbą w tej dziedzinie, obecna stanowi bez wątpienia krok naprzód. Inicjatywa Poznańskiego Oddziału spopularyzowania fotografii przyrodniczej wśród rzesz fotografatorów przyjęła się i przynosi owoce. W dalszym ciągu jeszcze Poznań produkuje ilościowo na wystawie, jednakże wśród autorów spotykamy już nazwiska z całego kraju, chociaż uderza zupełny brak niektórych mocnych ośrodków (*Warszawa*, *Łódź*, *Toruń*).

Tematyka krajoznawcza, dość uboga w pierwszej fazie, uległa rozszerzeniu i pogłębieniu nie tylko w sensie odkrywania nowych źródeł i wychodzenia poza ciasne ramy laickiego pojmowania przyrody ograniczonej do kwiatu i wyższego zwierzęcia, ale również w sensie uaktualnienia tematu, powiązania go z zagadnieniami życia codziennego i gospodarki narodowej. I na jednym i na drugim polu notujemy coraz śmielsze i bardziej udane próby. Spotykamy już na obecnej wystawie szereg prac świadczących o rzetelnej dążności autorów do tego, aby opracowany temat był nie tylko szczegółem bez zarzutu pod względem fotograficznym, ale przedstawiał pewną ogólniejszą myśl przyrodniczą. Z przyjemnością obserwujemy coraz większą liczbę zdjęć pokazujących fotografowany obiekt na stanowisku naturalnym, podkreślających i uwypuklających charakter środowiska i typowe warunki bytowania. Z drugiej strony z przyjemnością widzimy prace dokumentujące udział i umiejętną tworzącą rolę człowieka w kształtowaniu oblicza przyrody — prace z dziedziny ochrony przyrody, hodowli itp.

Pierwszą nagrodę otrzymała *Zofia Zwolińska* (*Zakopane*), należąca bez wątpienia do czołowych fotografów-przyrodników w kraju, za całość wystawionych prac, będących wzorowymi przykładami pięknych obrazów naturalnych stanowisk szeregów interesujących, nieraz rzadkich roślin, — prac stojących zarówno pod względem przyrodniczym jak i artystycznym na bardzo wysokim poziomie — w szczególności za „*Zimozioł północny*” i „*Majownik dwulistny*”. Drugie miejsce zajęli *Ewelina* i *Marian Zieliński* (*Poznań*), którzy dali świetny, w naturze uchwycony bardzo aktualny obraz stonki ziemniaczanej.

Trzecią nagrodę otrzymał *Janusz Sipayto* (*Gdańsk*) za „*Młode trychiny*” — pracę stojącą na najwyższym poziomie jako zdjęcie mikroskopowe, a równocześnie odznaczającą się dużą wymową artystyczną. Dalszymi nagrodami podzielili się *A. Mysiński* (*Kraków*), *T. Galiński* (*Poznań*) i *J. Czudek* (*Golezów*); poza tym przyznano 7 wyróżnień. Nie znaczy to jednak, że prace pozostałych z 41 wystawiających autorów stoją na niskim poziomie — wszystko co oglądamy na wystawie jest dobre zarówno pod względem artystycznym jak i przyrodniczym.

Oczywiście wystawa nie pozbawiona jest również i usterek. Najważniejszą jest ciągle jeszcze — mimo znacznej poprawy w stosunku do ubiegłego roku — ograniczona tematyka, obracająca się w większości w ramach makroskopowej przyrody żywej. Druga — dość poważna, aczkolwiek niezależna od autorów — wynika z braku materiałowych: spora ilość mniejszych formatów (24x30 cm), nieodpowiedni czasami dobór gradacji i powierzchni papieru. Znajdują się też miejscami niedociągnięcia techniczne, chociaż ogromna większość prac stoi na dobrym, a niekiedy nawet na bardzo wysokim poziomie.

Wystawa — podana starannie i estetycznie — spotkała się z bardzo przychylnym przyjęciem i dużym zainteresowaniem, czego dowodem jest liczba przeszło 10.000 osób, które ją zwiedziły, w tym znaczna ilość uczącej się młodzieży.

Bez wątpliwości wystawa była pozytywnym osiągnięciem i zarówno wśród biorących w niej udział jak i wśród szerokich rzesz oglądających spełniła swój cel spopularyzowania fotografii przyrodniczej.

R. W. Schramm

TROCHĘ RACHUNKÓW

PRZY BUDOWIE POWIĘKSZALNIKÓW

Do Redakcji naszej wpłynęło szereg listów od czytelników, którzy próbują samodzielnie zbudować powiększalnik. Niestety, napotykają na przeszkody w prawidłowym doborze optyki i ustaleniu wymiarów powiększalnika, od których zależy stopień powiększenia. Aby pokonać omawiane trudności, należy uciec się do prostego rachunku, przy użyciu nieskomplikowanych wzorów. Wszystkie te obliczenia wyprowadzamy z dwóch równań podstawowych:

$$\frac{1}{f} = \frac{1}{p} + \frac{1}{m} \quad (1)$$

oraz

$$\frac{P}{M} = \frac{p}{m} \quad (2)$$

gdzie f oznacza ogniskową obiektywu, m — odległość od środka obiektywu do obrazu (do powierzchni maskownicy), p — odległość od środka obiektywu do negatywu, M — większy wymiar obrazu, P — większy wymiar negatywu (patrz rysunek 1). Wielkość m w przybliżeniu równa się wysokości kolumny i tak ją będziemy nazywali. Wielkość p dla uproszczenia będziemy nazywali wyciągiem powiększalnika lub w skrócie „wyciągiem“.

Na podstawie wyżej podanych wzorów możemy wyliczyć poszczególne wielkości wymiarów powiększalnika; jednakże do wyników dochodzi się po dokonaniu szeregu przekształceń i podstawień.

Dla ułatwienia naszym czytelnikom obliczenia, podajemy szereg wzorów już przekształconych, a więc:

Aby obliczyć o jakiej ogniskowej obiektyw będzie odpowiedni do naszego aparatu, przy wiadomej nam wielkości negatywu (P), wielkości pożądanej obrazu (M) oraz wysokości kolumny (m), stosujemy wzór:

$$f = \frac{Pm}{P + M} \quad (3)$$

Przykład zastosowania wzoru: szukamy długości ogniskowej obiektywu (f) do aparatu o kolumnie wysokości 80 cm ($m = 800$ mm) chcąc otrzymać z negatywu małoobrazkowego rozm. 24×36 mm ($P = 36$ mm) obraz o większym wymiarze 24 cm ($M = 240$ mm)

$$f = \frac{36 \cdot 800}{36 + 240} = \frac{28800}{276} = 104 \text{ mm}$$

Ponieważ obiektywów o takiej ogniskowej nie spotykamy, stosujemy obiektyw o ogniskowej spotykanej $f = 10,5$ cm lub nieco krótszy. Obiektywy o dłuższej ogniskowej w danych warunkach nie dadzą żądanej wielkości obrazu, lecz mniejszą. Czasami możemy zastosować dowolną wysokość kolumny, natomiast korzystamy z aparatu fotograficznego, który przystosowujemy do powiększalnika, przy czym aparat ten ma wyciąg, którego nie możemy powiększyć. Stosujemy wówczas wzór:

$$f = \frac{Mp}{M + P} \quad (4)$$

Przykład: mając do dyspozycji wyciąg $p = 120$ mm, aby z rozmiaru 6×9 cm ($P = 90$ mm) otrzymać obraz 13×18 cm ($M = 180$ mm) musimy użyć obiektywu o ogniskowej

$$f = \frac{180 \cdot 120}{180 + 90} = 80 \text{ mm} = 8 \text{ cm, lub nieco}$$

krótszej. Aby wówczas znaleźć konieczną do takiego powiększenia wysokość kolumny, posługujemy się wzorem (1) i otrzymujemy:

$$\frac{1}{80} = \frac{1}{m} + \frac{1}{120}; \quad \frac{1}{m} = \frac{1}{80} - \frac{1}{120};$$

$$\frac{1}{m} = \frac{1}{240}; \quad m = 240 \text{ mm} = 24 \text{ cm.}$$

Aby obliczyć zależność wysokości kolumny (m) przy wzięciu pod uwagę ogniskowej (f) oraz wymiarów negatywu i obrazu (P i M), stosujemy wzór:

$$m = \frac{f(M + P)}{P}$$

Przykład: chcemy obliczyć wysokość kolumny (m) dla negatywu 24×36 mm ($P = 36$ mm) i wielkość obrazu 50×60 cm ($M = 600$ mm) przy użyciu obiektywu $f = 75$ mm:

$$f = \frac{75(600 + 36)}{36} = \frac{47300}{36} = 1314 \text{ mm} = 131,4 \text{ cm}$$

Chcąc znaleźć długość wyciągu (p) stosujemy wzór:

$$p = \frac{f(M + P)}{M} \quad (5)$$

Przykład: szukamy wyciągu (p) przy danych: rozmiar negatywu 6×9 cm ($P = 90$ mm), rozmiar obrazu 24×30 cm ($M = 300$ mm) oraz ogniskowa obiektywu $f = 10,5$ cm ($f = 105$ mm).

$$p = \frac{105(300 + 90)}{300} = \frac{40950}{300} = 136 \text{ mm} = 13,6 \text{ cm}$$

Chcąc znaleźć wielkość negatywu, z którego uda się nam osiągnąć dany obraz, użyjemy wzoru:

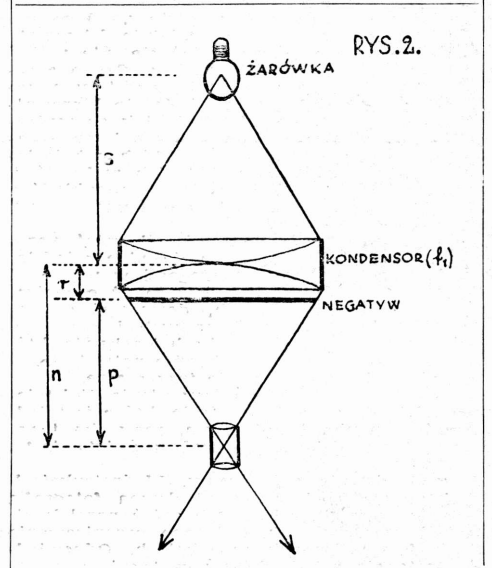
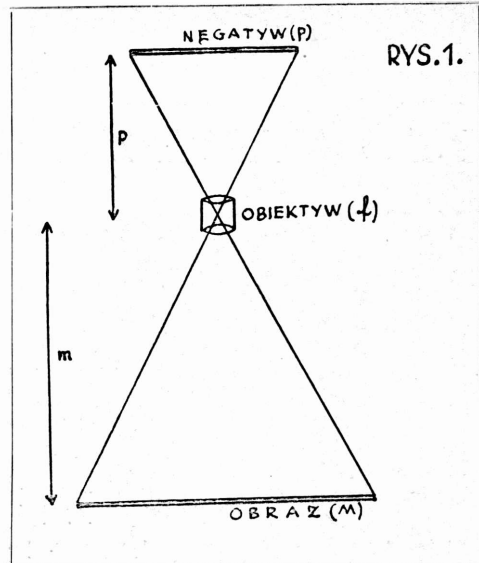
$$P = \frac{Mf}{m - f} \quad (6)$$

Przykład: obliczamy możliwą wielkość negatywu (P) znając wielkość obrazu 18×24 cm ($M = 240$ mm) wysokość kolumny 1 metr ($m = 1000$ mm) i ogniskową obiektywu 10 cm ($f = 100$ mm):

$$P = \frac{240 \cdot 100}{1000 - 100} = \frac{24000}{900} = 26 \text{ mm}$$

Jest to większy rozmiar naszego negatywu. Mniejszy obliczymy wg wzoru:

$$\frac{P_1}{P_2} = \frac{M_1}{M_2} \quad (7)$$



gdzie P_1 = mniejszy wymiar negatywu, P_2 = większy wymiar negatywu, M_1 = mniejszy wymiar obrazu, M_2 = większy wymiar obrazu. Obliczenie wypadnie:

$$\frac{P_1}{26} = \frac{18}{24}; \quad P_1 = \frac{18 \cdot 26}{24} = \frac{468}{24} = 19 \text{ mm,}$$

czyli obraz wielkości 18×24 cm otrzymamy z wycinka negatywu o rozmiarach 19×26 mm. Dla obliczenia wielkości możliwego obrazu stosujemy wzór:

$$M = \frac{Pf}{p - f} \quad (8)$$

Przykład: mając wielkość negatywu $4 \times 6,5$ cm ($P = 65$ mm), wyciąg $p = 8$ cm ($p = 80$ mm) oraz ogniskową obiektywu $f = 7$ cm ($f = 70$ mm). Poszukujemy wielkości M = większego boku obrazu:

$$M = \frac{65 \cdot 70}{80 - 70} = \frac{4550}{10} = 455 \text{ mm} = 45 \text{ cm.}$$

Pozostały bok obrazu obliczamy wg wzoru (7). W podobny sposób możemy obliczyć odległość od kondensora do włókna żarówki, mając ogniskową obiektywu (f), ogniskową kondensora (f_1) oraz odległość od środka kondensora do środka obiektywu (n). Wielkość $n = p + r$, gdzie p jest wyciągiem, zaś r odległością od negatywu do środka kondensora. Ponieważ negatyw umieszczamy tuż pod kondensorem i wielkość r jest bardzo mała, w obliczeniach naszych prawie zawsze możemy uważać, że $n = p$. Na podstawie omawianych danych odległość od kondensora do żarówki obliczamy:

$$s = \frac{nf_1}{n - f} \quad (9)$$

Przykład: mając odległość od obiektywu do kondensora — 75 mm ($n = 75$ mm), ogniskową obiektywu ($f = 60$ mm), ogniskową kondensora ($f_1 = 45$ mm) obliczamy oddalenie żarówki od kondensora

$$s = \frac{75 \cdot 45}{75 - 60} = 225 \text{ mm} = 22,5 \text{ cm.}$$

Jako praktyczną radę przy doborze ogniskowej kondensora radzimy dobierać kondensory o krótkiej ogniskowej, najlepiej dwa razy krótszej od wyciągu.

Witold Dederko

KRUSZCZYCA-ZŁOTAWKA Feliks Sikorski



OTO ZABAWA DLA MŁODZIEŻY

W jednym ze stołecznych dzienników (Życie Warszawy, nr 19) ukazał się artykuł pt. „Młodzież narzeka na brak rozrywek — Zamiast w świetlicach — na ruchomych schodach”. W artykule tym dziennik zajmując stanowisko w sprawie sposobu spędzania przez młodzież godzin pozaszkolnych, popołudniowych i wieczornych. Autor artykułu pisze m. in.:

„...Można dziś spotkać wiele dziewcząt i chłopców, waleśających się bez celu po mieście, czy wyznaczających sobie rendez-vous na którymś pięttrze PDT... Z pięknych wygodnych urządzeń i sal Młodzieżowego Domu Kultury... czy Domu Kultury Dziecka korzysta zaledwie około 60% zapisanych uczestników. Placówki te robią wrażenie poważnych, dostojnych instytucji, w których z rzadka tylko można usłyszeć śmiech i odgłosy swobodnej wesołej zabawy. Po prostu nie sprawiają one wrażenia domów przeznaczonych dla młodzieży. Dlaczego tak jest? Czyżby kilkunastoletnie dziewczęta i chłopcy nie umieli śmiać się, nie umieli się bawić? Oczywiście umieją. Sedno sprawy tkwi w tym, że tej młodzieży przychodzi wciąż jeszcze za mało, że kierownictwa nie potrafią widocznie tak zorganizować zajęć pozaszkolnych, by zainteresowały i pociągnęły one wszystkich młodocianych bywalców, by umiały ich rozbawić...”

Po obszernym omówieniu kilku przykładów, autor artykułu dochodzi do następujących stwierdzeń:

a) dużym błędem w organizacji zajęć pozaszkolnych jest dopuszczanie do nich młodzieży tylko z najlepszymi postępaniami w nauce.
b) nie mniejszym błędem jest to, iż organizatorzy zajęć pozaszkolnych, dostarczając młodzieży wiele rzeczy pożytecznych i pouczających, zapominają o rozrywkach i zabawie, której młodzież niewątpliwie bardzo potrzebuje. Dorzucmy do sprawy swoje trzy grosze. My, ludzie fotografii, jesteśmy zdania, iż istnieje na świecie wspaniałe zajęcia, które jest jednocześnie nauką i pożytkiem, rozrywką i zabawą. Tym dziewiątym cudem świata jest... fotografia.

Nowego nic nie odkrywamy. W instrukcjach Ministerstwa Oświaty już od dawna fotografia figuruje w spisie zaleconych zajęć pozalekcyjnych i pozaszkolnych. Zalecono organizowanie kółek fotograficznych w szkołach. Odpowiednie instancje zatwierdziły nawet spis wyposażenia pracowni tych kółek, a w budżetach szkół znalazły się na ten sprzęt fundusze. Zdałoby się zatem, iż wszystko jest w porządku. Ze szkolne koła fotograficzne będą tępnie życiem i radością, a ludzie, odpowiedzialni za wychowanie młodzieży, kochać będą fotografię za to, że umie ona tak pięknie zaabsorbować, pouczyć i rozbawić młodzież. Tymczasem — jak czytaliśmy w prasie codziennej — młodzież woli jeździć ruchomymi schodami, spotykać się w PDT. Widocznie więc również i z kółkami fotograficznymi coś nie jest w porządku.

Ażby zabrać głos, trzeba sprawę zbadać od podstaw. Odwiedziliśmy i Ministerstwo Oświaty i Dom Kultury i kilka szkół. Rozmawialiśmy z dyrektorem liceum, z uczniem 6 klasy, z instruktorem pewnego kółka fotograficznego. Zadaliśmy mnóstwo pytań i otrzymaliśmy mnóstwo odpowiedzi.

U samej góry wszystko jest idealnie. Władze zalecają tworzenie kółek fotograficznych, dają na to pieniądze. Za pieniądze może kółko zakupić pełne wyposażenie pracowni i ciemni fotograficznej. Młodzież może otrzymać bezpłatnie chemikalia, materiał negatywowy i papie-

ry. W szkole jest etat instruktora kółka, który za 4 godziny zajęć tygodniowo w godzinach popołudniowych może otrzymać uposażenie około 200.— zł. Czyż można sobie wyobrazić idealniejsze warunki do propagowania wśród młodzieży fotografii?

U samego dołu też jest wszystko idealnie. Młodzież, która przychodzi na zebrania swojego kółka jest fotografią zachwycona. W przyjemnym półmroku lampy ciemniowej jest miejsce i na poważną dyskusję i na wesołą pogawędkę. Natomiast gdzieś pośrodku leżą poważne błędy organizacyjne. Oto w jednej ze szkół zastałem taką sytuację, że na 500 młodzieży uczęszczającej do tej szkoły (w wieku od 14 do 18 lat), stałych członków kółka fotograficznego było tylko... trzech. W jednym z domów kultury kółko fotograficzne... było, ale się rozwiązało. Teraz istnieje tylko kółko... filmowców wąskiej taśmy (filmowcy w wieku lat 16 to chyba nieco za wcześnie, zwłaszcza bez teoretycznej podbudowy fotograficznej). W innej szkole kółko fotograficzne ciemnie miało urządzoną w pomieszczeniu, które ongiś było tzw. „ubikacją”. Przy remoncie gmachu szkolnego przypomniano sobie o właściwym przeznaczeniu tego fragmentu architektonicznego i ciemnię zlikwidowano. Kółko prawdopodobnie wkrótce się rozleci...

Po nitce do kłębka zacząłem brnąć w coraz to dalsze niedomagania kółek.

Skąd rekrutują się kadry instruktorów kółek? Spośród ludzi dobrej woli. Są ludzie, którzy fotografię kochają całym sercem, a to umożliwianie uzewnętrzniają tym, że pragną fotografii przysporzyć dalszych wielbicieli. Trzeba jednak stwierdzić, że instruktorzy kółek fotograficznych rekrutowani są przez dyrekcje szkół najzupełniej przypadkowo. Znam następujący przypadek: do pewnej szkoły przybył fotoreporter pewnego dziennika w celu wykonania zdjęć potrzebnych do prasy. Poszedł doń dyrektor szkoły i zapytał:

— Czy nie zechciałby pan zostać instruktorem naszego kółka fotograficznego?

Fotoreporter zechciał i został. Przypadek chciał, iż był to młody człowiek, szczerze kochający młodzież i dobry fachowiec. Mógł jednak tą drogą wejść do grona wychowawców ktoś zupełnie nieodpowiedni! Opisany fakt świadczy jeszcze i o tym, iż dyrekcje szkół po prostu nie wiedzą dokąd zwrócić się w poszukiwaniu instruktora dla kółka fotograficznego? Do cechu fotografów? Do Polskiego Towarzystwa Fotograficznego? Chyba do tego ostatniego. Ale wemy skądinąd, iż Towarzystwo nie dysponuje instruktorami szkolnymi.

Więc tą, czy inną drogą instruktor się znalazł. Czy wie jak ma pracować? Nie. Bo skądżeby mógł wiedzieć? Większość ludzi zatrudnionych przy fotografii — to samouki. Kółko nie ma programu. Instruktor może kiedyś przeczytał jakąś książkę o fotografii, ale może i nie czytał nic.

Przyjrzałem się też niejednej z szaf w zwiedzanych przeze mnie kółkach. Uprzejmie mi je otwierano, chwalać się posiadanym sprzętem. Trzeba przyznać, że wszędzie sprzęt był przechowywany starannie i pieczołowicie. Ale czegoś ja nie widziałem!

Przed wszystkim przezbawana proporcje. Na wyposażenie pracowni wydano w pieniądzech np. 10 tysięcy złotych. Z tego 8 tysięcy przeznaczono na precyzyjny aparat małoobrazkowy, zaś dwa tysiące na wszystko inne. W rezultacie na 30 członków kółka fotograficznego wypadł tylko jeden aparat. Jakże to się mogło stać? Ot, po prostu, były fundusze, kupiono więc to, co było pod ręką. Wyobrażano sobie prawdopodobnie, iż najdroższy aparat będzie rekwizytem doskonałych wyników pracy kółka. Ale nie pomyślano o tym, jak będzie po roku wyglądał ów precyzyjny przyrząd, przechodzący stale przez 30 par rąk. Nie zastanowiono się nad tym, ile skorzysta grupa uczniów z jednego, jedyne go aparatu. Jakże proste, nieodparty wniosek: przeznaczając na zakup aparatów fotograficznych dla szkolnego kółka fotograficznego np. 8 tysięcy złotych, zakupić 8 kamer w cenie po 1000.— zł, a nie jedną za osiem! Kamera za jeden tysiąc złotych można wykonywać zdjęcia fotograficzne do najlepszych właściwie.

Kto jest powołany do tego, by sprawę szkolnych i międzyszkolnych kółek fotograficznych uporządkować? Trudna na to odpowiedź. Zagadnienie jest olbrzymie. Czy wiecie, że w Polsce takich szkół, w których istnieją warunki do powstania kółka fotograficznego jest kilkanaście tysięcy?

To znaczy: Powinniśmy dysponować całą armią przeszkolonych, a chociażby dobrze poinformowanych instruktorów dla tych kółek. Instruktorów tych potrzeba kilka tysięcy.

W każdym kółku fotograficznym powinny się znaleźć przynajmniej po 3 aparaty fotograficzne typu taniego, popularnego, łatwego w obsłudze, trudnego do popsucia. Nasz przemysł, przystępujący wkrótce do produkcji popularnej kamery fotograficznej, winien mieć na uwadze, że same tylko szkolne kółka fotograficzne mają zapotrzebowanie na bardzo pokaźną ilość aparatów.

Produkujemy już aparaty do powiększeń. Ładne, porządne. Ale są to aparaty przystosowane do powiększania wyłącznie z negatywów formatu 24x36 mm. Nasze krajowe aparaty fotograficzne będą lustrzankami na format 6x6 cm. Trzeba więc pomyśleć o odpowiednich aparatach do powiększeń.



KOŁO FOTOGRAFICZNE PRZY MŁODZIEŻOWYM DOMU KULTURY W KRAKOWIE

Nie mówmy o dalszych kłopotach. We wszystkich ciemniach szkolnych kółek fotograficznych, które zwiedziłem, posługiwano się zwykłą białą żarówką elektryczną, owiniętą kolorową bibułą. Bibułki były różne, zależnie od fantazji kilkunastoletnich konstruktorów tych wspaniałych lamp ciemniowych. A przecież detaliczne sklepy fotograficzne „zawalone” są właśnie obecnie kolorowymi żarówkami ciemniowymi, ale niestety są to żarówki „złote”, których sprowadzono tysiące zupełnie niepotrzebnie, podczas gdy najbardziej potrzebne są żarówki pomarańczowe i zielone.

Instytucją reprezentującą wobec szkolnych kółek fotograficznych czynnik społeczny powinno być Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Takie są założenia statutowe tego stowarzyszenia i takiej działalności oczekują od Towarzystwa aktywniści ruchu fotograficznego w Polsce. Dyrekcje szkół ogólnokształcących i licealnych powinny wiedzieć, kto im w razie potrzeby wskaże instruktora dla kółka.

W programie prac Towarzystwa powinny się znaleźć częste kursy dla instruktorów szkolnych. Powinna powstać centralna rada dla spraw szkolnych kółek fotograficznych z udziałem zainteresowanych instytucji, urzędów i władz.

W ciemni kółka fotograficznego IX Szkoły TPD w Warszawie jest bardzo przyjemnie. Siedzi nas gromadka kilkunastu osób. Instruktor, chłopcy i dziewczęta z klas 8, 9, 10 no i ten dzisiejszy niespodziewany „gość z miasta”. Właśnie powiększa się dla miesięcznika „Fotografia” zdjęcie z noworocznej zabawy dla dzieci. Poszczególne czynności są podzielone. Zbyszek opiekuje się papierem fotograficznym. Jurek wywołuje, najmłodszym Zdzien jest „szefem” od wszelkiego plukania. Przy aparacie do powiększeń siedzą Irenka i Marysia. Coś im niezgrabnie idzie ta praca przy powiększaniu.

— Ano, tak! Ano, tak! — słychać nagle głos z dalszego kąta ciemni. Teraz wzdychają. Teraz wstyd, że nie umie się obsługiwać aparatu do powiększeń.

— Wcale nie wzdychamy — uśmiecha się Irenka — tylko nie mogę nastawić ostrości...

— Proszę pana... słyszysz nagle tuż obok siebie konspiracyjnie wczyszony głos. One nie lubią zajęć laboratoryjnych. Filmy żadna z nich nie umie wywołać. Ale za to gdy jest zadowolone, że dzisiaj kółko będzie się fotografowało, to przychodzą wszystkie, co do jednej!

Głos „konspiracyjny” był taki głośny, że wszyscy obecni w ciemni żart usłyszeli. Najwięcej śmiały się dziewczęta:

— No to cóż, że lubimy się fotografować? A ty co, nie nosisz niby naszej fotografii przy sobie?

Teraz już śmiechu było co niemiara.

Dwie godziny minęły jak mgnienie oka.

Nikt z członków kółka fotograficznego nie poszedł po skończonych zajęciach na ruchome schody, ani na rendez-vous do PDT. Natomiast wszyscy jak na komendę wyciągnęli z szafy łyżwy i poszli na ślizgawkę. Tylko Jurek poszedł wkuwać logikę, bo mu ten przedmiot coś nie bardzo idzie do głowy...

Pomyślmy głębiej nad sprawą szkolnych kółek fotograficznych. Postawmy tu zagadnienie w rzędzie pierwszych, podstawowych problemów, które trzeba rozwiązać, które muszą być rozwiązane.

Polsce potrzebne są kadry fotografów. Fotograf — to nie tylko ten, co w zakładzie fotograficznym robi zdjęcia do legitymacji. Fotograf — to także lotnik-kartograf, to także lekarz-rentgenolog, to także historyk sztuki, wynajdujący drogą fotograficzną stare malowidła pod powłoką późniejszych farb.

Polsce potrzebni są ludzie radośni, umiejący się bawić. A fotografia to także zabawa. Bez troska, przyjemna, pożyteczna i tania.

Powiedział ktoś z autorów książek fotograficznych: „Jeden tylko rodzaj ludzi nie fotografuje: hipochondrycy”. Jest w tym żartobliwym powiedzeniu dużo prawdy.

Ludzie skwaśniałi chcieliby młodzież widzieć tylko pochyloną nad książką i stojącą w karnym oryndku. Na szczęście odzywa się coraz więcej głosów wskazujących na to, iż powinniśmy wychowywać ludzi szczęśliwych i wesołych.

Proponujemy najmilszą zabawę: fotografię!

Roman Burzyński



ZABAWA NOWOROCZNA DLA DZIECI Z IX SZKOŁY TPD W WARSZAWIE. (Fotografia wykonana przez kółko fotograficzne tejże szkoły).

Fotogram poprawnie skomponowany powinien posiadać tematykę skupioną, nie przedstawiać zbyt dużej ilości przedmiotów nie związanych ściśle ze sobą. Jeśli natomiast wprowadzimy do niego kilka tematów, powinny one być od siebie kompozycyjnie ściśle uzależnione.

Przyjrzyjmy się pracy Kolegi Z. Litwinowicza z *Wytoma* pt. „Pierwsza choinka Basi”. Głównym tematem tego obrazka jest dziecko, temat zawsze wzięczny. Musimy jednak pamiętać, że na zdjęciu właśnie dziecko powinno być tematem głównym. Niestety, gdybyśmy obraz pozostawili pionową linią na dwie równe części, otrzymalibyśmy dwa zupełnie różne, niezależne od siebie obrazy: dziecko i choinkę. Oba tematy, główny i uzupełniający należałyby ze sobą plastycznie powiązać. Gdybyśmy np. kulę choinkową umieścili bliżej środka obrazu, połączyłaby ona oba tematy.

Drugim błędem kompozycyjnym jest pozostawienie na zdjęciu ciemnych wałków tapczana. Wałki te należało przed zdjęciem usunąć, zaś sam tapczan przykryć białym materiałem. W ten sposób uniknęlibyśmy nieciekawych, ciemnych plam, odwracających uwagę od twarzyczki Basi.

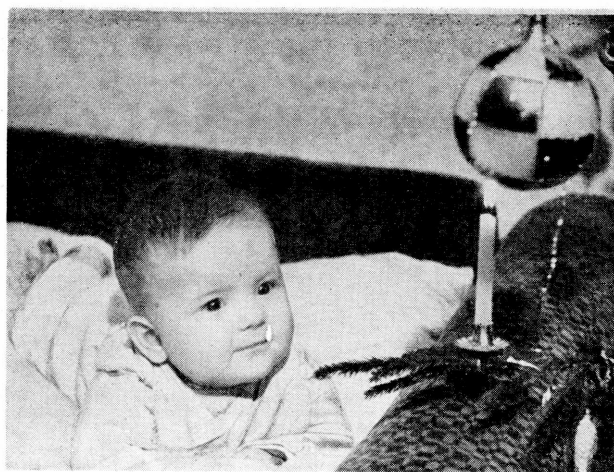
Ostatnim błędem obrazu jest niefortunne umieszczenie w nim dziecka. Gdyby znajdowało się ono nieco wyżej, widoczne byłoby na zdjęciu jego rączki. Poza tym należało obciąć przy powiększaniu korpus i nogi dziecka, które na zdjęciu wyszły zniekształcone skutkiem przerysowania perspektywicznego.

Jeżeli w omówionym fotogramie psują kompozycję duże plamy wałków tapczana, to w pracy Kolegi S. Krocka z *Radomia* pt. „Rzeka” — jedność tematyczną obrazu rozbija widoczny w dali most. Wiąziony w ten sposób do obrazu staje się godatkowym tematem i rozprasza jedność obrazu. Raczej należałoby uniknąć go na zdjęciu, względnie potraktować jako temat główny, wybierając oczywiście inne stanowisko dla aparatu. Most tematycznie bardziej absorbuje oglądającego niż drzewa i dlatego, mimo że jest tu tematem drugoplanowym, rozprasza uwagę. Poza tym uważamy, że pień najbliższego drzewa jest umieszczony zbyt blisko środka obrazu. Można było tego uniknąć, pozostawiając więcej pola z lewej strony.

Natomiast praca Kolegi T. Dąbrowskiego z *Suwalk* pt. „Wart Pac pałaca, a pałac Paca”, przedstawiająca bramę do owego pałacu w miejscowości Dowpuda, mimo że jej temat jest zwarty, że na zdjęciu nie ma miejsca na nic więcej oprócz wymienionej bramy, również jest skomponowana wadliwie. Takie umieszczenie tematu głównego wywołuje wrażenie, że brama rozsadza wprost ramy obrazu. Brak mu przestrzeni, powietrza. Gdyby Kolega wykonał zdjęcie z odległości nieco większej, na zdjęciu widzielibyśmy otoczenie bramy. Oczywiście ujęcie obrazu musiałyby być takie, aby od tematu głównego, bramy, nie odciągały uwagi inne, nieważne fragmenty obrazu. Nie wiemy, czy nasz szkic odpowiada faktycznemu otoczeniu bramy. Ma on jedynie zilustrować zasadę, że tematu głównego nie należy komponować zbyt ciasno.

Najlepiej skomponowanym z zamieszczonych zdjęć fotogramem jest praca Kolegi T. Kukuli ze *Zgierza* pt. „Zima”. Zarówno gałęzie, jak i strumień rozmieszczone są w nim swobodnie, żaden z tych szczegółów tematycznych nie leży w środku obrazu. Skośne, ślizgające się po śniegu promienie słoneczne bardzo plastycznie podkreślają jego strukturę. W obrazie zachowana jest prawidłowo jedność tematyczna. Przedstawia on krzewy nad strumieniem, a nie krzewy i strumień. W ten sposób krzewy i strumień stały się jednym tematem.

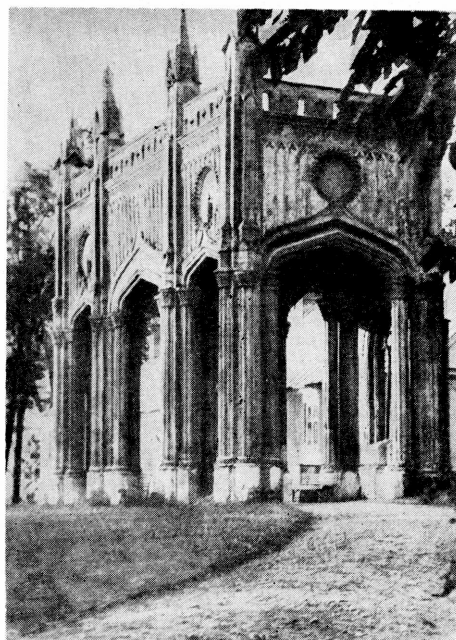
Również fotogram, nadesłany nam przez Kolegę R. Michnowskiego z *Warszawy* pt. „Przedszkolaki” jest skomponowany prawidłowo. Mimo, że najjaśniejszą częścią obrazu jest ścieżka, temat główny — dzieci — podkreślony jest plastycznym oświetleniem pod słońce. Białe obwódki na sylwetkach dzieci wydzielają je z nieco niepokojącego tła lasu. Obie grupki dzieci umieszczone są nieco skośnie w polu obrazu. Tematyka obrazu jest zwarta. Wiadomo na co patrzeć.



PIERWSZA CHOINKA BASI Zb. Litwinowicz



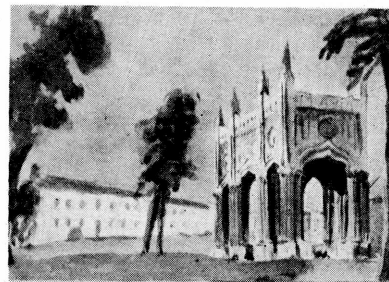
RZEKA S. Krok



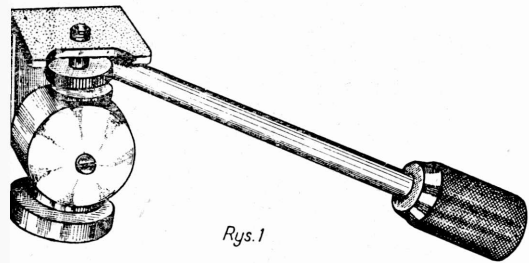
WART PAC PAŁACA A PAŁAC PACA T. Dąbrowski



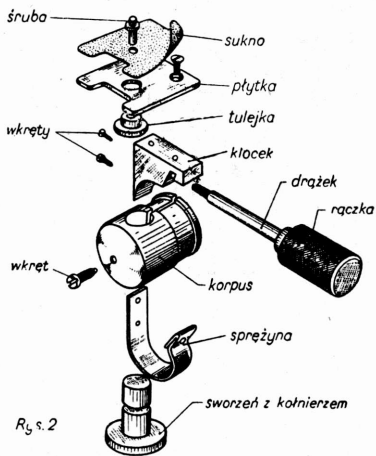
ZIMA Tadeusz Kukula



PRZEDSZKOLAKI Roman Michnowski

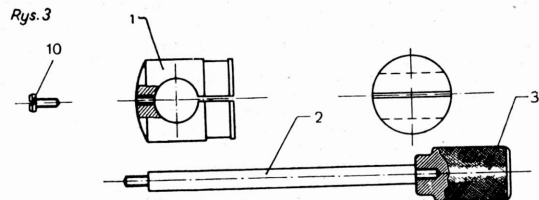


Rys. 1



Rys. 2

Rys. 3



CZYTELNICY PISZA

Ob. Czudek Jan z Golezowa na Śląsku opisuje skonstruowany przez siebie przyrząd do zapalania lamp błyskowych, zsynchronizowanych z otwarciem migawki. Przyrząd ten da się zastosować do aparatów nie posiadających specjalnych urządzeń synchronizujących. Materiałem do wykonania przyrządu są odpadki z płytek celuloidowych oraz gniazdka i wtyczki radiowe. Klej do klejenia płytek autor sporządził rozpuszczając celuloz w acetonie lub rozpuszczalniku nitro.

Podany niżej opis wykonania przyrządu odnosi się do aparatu „Praktiflex”. Przyrząd do innych aparatów, zaopatrzonych w migawkę szczelinową, różni się tylko w drobnych szczegółach.

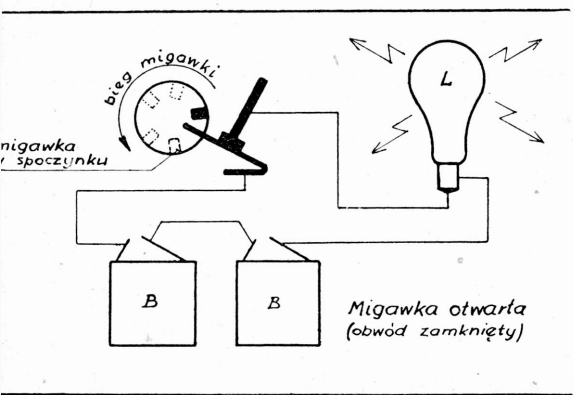
Wycinamy krążek z płytki celuloidowej równy średnicy gałki, umieszczonej na górnej części aparatu, a służącej do nastawiania szybkości migawki (patrz fot.). Z boku płytki przyklejamy pasek ze starej, pozbawionej emulsji błony celuloidowej, o szerokości 5 mm. Pasek przyklejamy w ten sposób, aby z jednej strony utworzył się wąski kołnierzyk. Utworzoną w ten sposób czapkę nakładamy na gałkę migawki. Do czapki przyklejamy żeberko (z celuloidu), które przy naciąganiu migawki odsunie sprężynę od kowadełka, przerywając w ten sposób obwód prądu. Sprężynka i kowadełko umocowane są od dołu na poprzecznej płytce umieszczonej nad gałką obrotową i przyklejonej do dwóch płytek celuloidowych, nasuwanych na kadłub aparatu. W części nasuwanej na aparat umieszczone są dwa gniazdka, jedno połączone ze sprężynką, drugie z kowadełkiem.

Schemat połączenia aparatu jest następujący (patrz rys. 5 i 6): jedno gniazdko łączymy z biegunem baterii kieszonkowej, drugie z przewodem do żarówki błyskowej. Drugi przewód żarówki należy połączyć z drugim biegunem baterii.

Obwód jest zamknięty przy migawce nie naciąganej. Z tego względu przy nakładaniu przyrządu przy nie naciąganej migawce należy jedną wtyczkę wyjąć z gniazdka. Po naciągnięciu migawki obwód prądu zostanie przerwany i wtyczkę możemy bezpiecznie włożyć z powrotem.

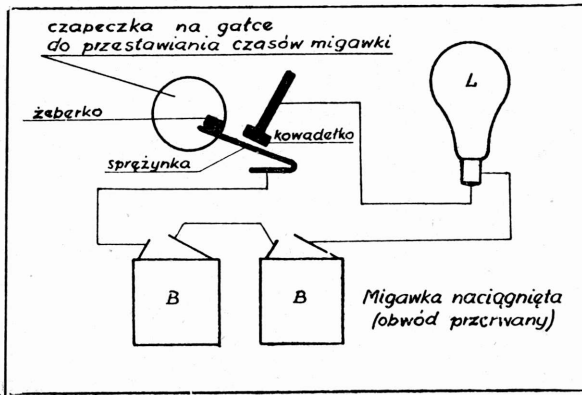
Przy ekspozycji zdjęcia, równocześnie z otwarciem migawki poruszając się razem z gałką migawki żeberko docisnie sprężynkę do kowadełka, nastąpi zamknięcie obwodu i zapalenie się żarówki błyskowej.

rys. 5



Migawka otwarta (obwód zamknięty)

rys. 6



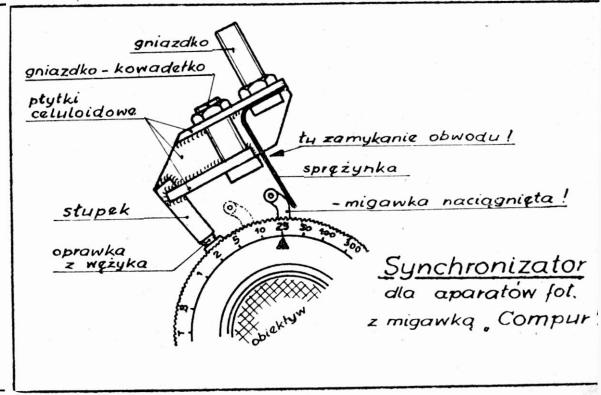
Migawka naciągana (obwód przzerwany)

czapeczka na gałce do przestawiania czasów migawki

żeberko

sprężynka

kowadełko



rys. 7

Synchronizator dla aparatów fol. z migawką „Compur”

Schemat synchronizatora do aparatów zaopatrzonych w migawkę systemu Compur widzimy na rys. 7. Jak widać z rys., do rozłączenia obwodu służy dźwignia do napinania migawki. Zasada działania jest prosta i jasno wynika z załączonego rysunku. Cały przyrząd można umocować na słupku wklejonym w stożkową oprawkę otworaka, służącego do wkręcania wężyka.

Ob. Bronisław Pawlicki z Mielca przysłał opis wykonania głowicy obrotowej, umieszczonej na statywie. Złożona głowica pokazana jest na rys. 1, a poszczególne części na rys. 2. Do wykonania głowicy potrzebna jest tokarka. Poza drążkiem i rączką (z dowolnego materiału) oraz sprężyną ze stali pozostałe części są metalowe (najlepiej z duralu lub z mosiądzu). Dokładne kształty i wymiary poszczególnych części pokazane są na rys. 3 i 4. Kolejność postępowania przy montażu jest następująca: po wykonaniu klocka (część 5) wkładamy w wyborowany otwór sprężynę (7) i dokręcamy drążkiem (2). Na klocku nakładamy wałek o średnicy 36 mm, nawijamy nań sprężynę i przykręcamy ją przy pomocy dwóch śrubek, o główkach półokrągłych. Sprężynę ucinamy równo z górną krawędzią klocka.

W płytce (6) umieszczamy w otworze śrubę (8) tak, by kołnierz śruby mógł swobodnie obracać się i aby nie wystawał ponad płytkę. Śrubę (8) umieszczamy ciasno w tulejce (9) w ten sposób, że część cylindryczna śruby znajduje się w płytce. Szplintem zabezpieczamy tulejkę przed spadnięciem ze śruby. Gwinty na śrubie (8) i sworzniu (4) muszą pasować do gwintu zarówno statywu jak i aparatu.

Dalsze czynności przy montażu są następujące: na sworzniu z kołnierzem (4) nakładamy korpus (1), w który wkręcamy śrubę z czopikiem (10). Drugi zespół części stanowią: sprężynę (7) wraz z klockiem (5) oraz przykręconą do klocka płytkę (6) wraz ze śrubą (8) i tulejką (9). Drugi zespół nakładamy na pierwszy w taki sposób, ażeby zawinięty koniec sprężyny przy zakładaniu znajdował się w kanaliczce klocka. Po założeniu na korpus, w otwór sprężyny wkłada się gwintowaną część drążka (2) i dokręca się go tak, aby całość można było obracać zarówno po obwodzie korpusu jak i dookoła osi sworznia. Głowicę unieruchamiamy przykręcając drążek w prawo. Drążek dociska sprężynę powodując ściśnięcie korpusu, który dzięki swemu rozcięciu dociska się do obwodu sworznia.

S. S.



KSIĄŻKI

D. Bunimowicz. *Praktyczna fotografia. Tłumaczył z rosyjskiego T. Kolaczowski. Filmo-wa Agencja Wydawnicza. Warszawa 1953 rok.* Książka Bunimowicza „Praktyczna fotografia” jest pierwszym radzieckim podręcznikiem fotografii przetłumaczonym na język polski. Spośród wielkiej liczby doskonałych radzieckich książek o fotografii wybór podręcznika Bunimowicza na pierwsze polskie tłumaczenie nie wydaje się najszcześniejszy. Książka ta przeznaczona jest przede wszystkim dla odbiorców radzieckich. Fotoamator w Polsce niewiele skorzysta z rozdziałów omawiających własności i obróbkę materiałów światłoczułych produkowanych w Związku Radzieckim, a nie sprwadanych do Polski, zwłaszcza, że redakcja wydania polskiego nie umieściła żadnej notatki podającej, jakim rodzajem papierów czy błon radzieckich odpowiadać odpowiednio wyroby krajowe.

Książka jest podręcznikiem przeznaczonym w pierwszym rzędzie dla słabo i średnio zaawansowanych fotoamatorów. Omawia ona w sposób bardzo przystępny budowę aparatów fotograficznych, własności i obróbkę materiałów światłoczułych oraz podstawowe czynności przy fotografowaniu. Doskonale opracowany jest rozdział wprowadzający czytelnika w podstawowe własności emulsji fotograficznej, jak pomiary czułości, ziarnistość, kontrastowość itp. Tłumaczenie polskie jest tak długo poprawne, jak długo tłumacz nie wchodzi w zagadnienia chemii fotograficznej. Nie rozróżnia on nazw takich jak „siernistyj”, „siernistokisłyj” i „siernokisłyj natrij” dzięki czemu dochodzi do poważnych omyłek. Np. na stronie 234 jako środek ochronny w wywoływaczu znajdujemy siarczek sodu (?) i kwaśny siarczan potasowy (?).

Błędów tego rodzaju jest bardzo dużo. Trudno je wszystkie cytować, gdyż zabraloby to zbyt wiele miejsca. Tłumacz nie rozróżnia poza tym haloidu od koloidu, wskutek czego sens zdań tłumaczących działanie utrwalacza (str. 226 i 229) został zupełnie wypaczony.

Błędy te, które obniżają w dużym stopniu wartość książki, byłyby do uniknięcia, gdyby rękopis tłumaczenia przejrany był przez specjalistę z dziedziny chemii fotograficznej. Nie jest to jedyny grzech wydawcy. Książka wydana jest bardzo niedbale. Pomyłone są na przykład tablice na stronach 250 i 251, oznaczenia literowe na rysunkach nie zgadzają się z podpisami (str. 15 i 87). Spotykamy również wiele błędów korektorskich. Np. pierwszy radziecki obiektyw fotograficzny Kinostigmar miał jasność 1:4,5 a nie 1:45. Poważne zastrzeżenia budzi również wybór ilustracji, dołączonych do książki. Fotografii te mają pokazać różnicę pomiędzy fotografią dobrą i złą, pomiędzy poprawnie i błędnie skomponowanym obrazem. Fotografii te może w pewnym stopniu pokazywać jak należy komponować obrazy fotograficzne i jak nie należy tego czynić, ale są wszystkie przykładem fotografii bardzo słabej i nieciekawej.

Stanisław Sommer

Tablica porównawcza skal czułości filmów

Metody pomiaru i wyrażania liczbowego czułości materiałów fotograficznych będą treścią osobnego artykułu. Poniższa tablica podaje porównanie częściej spotykanych skal czułości z uwzględnieniem wprowadzonych w Związku Radzieckim stopni GOST.

GOST	DIN	Scheiner	H&D
10	10/10	20	150
20	13/10	23	300
40	16/10	26	600
80	19/10	29	1200
160	22/10	32	2400

S. S.

Czy wiecie, że...

- Średnie wymiary kryształków bromku srebra zawartego w emulsji wynoszą od 0,003 do 0,0004 milimetra.
- Ilość kryształków w 1 cm² emulsji rozprowadzonej na płycie lub błonie dochodzi do 3 miliardów.
- 1 cm² emulsji ngatywowej zawiera 1,2 miligram srebrowa.
- Pośrednią przyczyną wielkiego odkrycia radu i polonu, dokonanego przez naszą rodaczkę Marię Skłodowską-Curie, była fotografia. Uczony francuski Becquerelle zauważył, że płyty w opakowaniu, na których przypadkowo postawiono stoik z solami uranu, zostały zaświecone pomimo opakowania. Promieniowanie, które było przyczyną zaświecenia płyt, nazwano promieniami Becquerella. Maria Skłodowska zajęła się badaniem tych promieni, a wynikiem jej badań było odkrycie polonu i później radu.
- Przystąpiono w kraju do produkcji hydrochinonu fotograficznego. Wkrótce zostanie uruchomiona produkcja metolu.
- Podstawowy składnik wywoływacza do zdjęć barwowych — siarczyn dwutyloparafenyle-nodwuaminy pobudza do kichania.

W. D.

Nowa substancja wywołująca

Nowa substancja wywołująca, wprowadzona do handlu pod nazwą „Fenidon”, w swojej budowie chemicznej różni się bardzo od dotychczas stosowanych. Jest to 1-fenylo-3-pirazolidon. Fenidon używany jest w połączeniu z hydrochinonem, przy czym w zestawieniu $CH_2 - C=O$ tym wykazuje własności podobne do metolu, przewyższając go pod wieloma względami. Fenidon nie wywołuje, w przeciwieństwie do metolu, u osób uczulonych schorzeń alergicznych. Produkty jego utlenienia są bezbarwne (nie plamią), a wydajność wywoływacza jest większa. Fenidon zastępuje metol w wywoływaczach metolowo-hydrochinonowych, przy czym wystarczy dziesięć razy mniejsza jego ilość od ilości metolu podanej w przepisie.

Brak na razie bliższych danych co do własności otrzymanych w wywoływaczu fenidonowym negatywów, można jednak przypuszczać, że fenidon stanie się cennym składnikiem kąpieli wywołujących.

S. S.



Odpowiedzi Redakcji

Ob. Edmund Fudziński — Gniezno. Wpływ temperatury wody na szybkość wypłukiwania tiosiarczanu z emulsji fotograficznej jest nieznaczny. Najlepiej używać wodę o temperaturze pokojowej. Najwyższa dopuszczalna temperatura wody do płukania wynosi 25 — 28° ze względu na to, że przy wyższej temperaturze może nastąpić spłynięcie żelatyny z podłoża.

Ob. Adam Fuchs — Kraków. W bieżącym numerze „Fotografii” znajdzie Obywatel sposób wykonania synchronizatora do lamp błyskowych w aparatach nie posiadających specjalnego sprzężenia.

Ob. Alojzy Węglorz — Gliwice. Sposób użycia lampy „Photoflux” jest taki sam jak i innych lamp błyskowych.

Ob. Albín Czernichowski — Wrocław. Uwagi Obywatela dotyczące możliwości produkcji w kraju Korexów przekazaliśmy odpowiednim czynnikom.

Ob. Papierski — Łódź. Słuszne uwagi Obywatela i Jego Kolegów zostały wzięte pod uwagę przy układaniu planów następnego numeru „Fotografii”.

Ob. N. E. — Błizbórz. Dziękujemy za miły list i cenne uwagi. Niektóre z propozycji Obywatela zostaną uwzględnione już w najbliższych numerach „Fotografii”.

Ob. Andrzej Badzian — Warszawa. Sposób stosowania soczewek nasadkowych znajdziecie w lutowym i marcowym numerze „Fotografii”.

Ob. Witold Prawdzik — Cieszyn. Dziękujemy za miły list. Projekt Obywatela jest zupełnie słuszny i zostanie uwzględniony w najbliższych numerach „Fotografii”.

Komu to potrzebne...

Półki sklepów fotograficznych na terenie całej Polski zapełniły się ostatnio oryginalnym asortymentem papierów stykowych. Wszędzie widzimy papiery stykowe „Chlor” w formacie pocztówkowym kartonowe i cienkie, w formacie 13x18 i 18x24 cienkie. Papiery te w różnych gradacjach są białe, byszczące, gładkie. Papiery „Chlor” stosowane są przez konsumentów indywidualnych zasadniczo w formacie 6,5x9,5 cm do odbitek stykowych z filmów 6x9 cm lub klisz szklanych 6,5x9 cm. W niewielkich ilościach stosowane są te papiery w formacie 9x12 cm przez posiadaczy starych kamer kliszowych 9x12 cm. Wobec tego jednak, że od dłuższego czasu brak jest w sprzedaży klisz szklanych i błon ciętych 9x12 cm, całe zapotrzebowanie konsumentów papierów „Chlor” ogranicza się do formatu 6,5x9,5 cm. Co prawda niektóre pracownie naukowe wykonują niewielkie ilości odbitek stykowych 13x18 cm lecz pracownie te pokrywają swe zapotrzebowanie wyłącznie na szczeblu hurtu z pominięciem sklepów detalicznych.

Dla jakich konsumentów przewidział Centralny Zarząd Handlu Artykułami Fotograficznymi papiery „Chlor” w formacie pocztówkowym 13x18 cm i 18x24 cm?

Czy należy się dziwić, że papiery te stanowią w sklepach fotograficznych tzw. „towary niechodliwe”?

W listopadzie ub. r. w sklepach fotograficznych ukazały się w sprzedaży upragnione papiery w rolach 66 cm x 10 m.

Jakie było jednak rozczarowanie konsumentów, kiedy przekonali się, że są to papiery CB w gradacji 50° i 42° o powierzchni 531 K. Papiery te, wobec braku papierów bromowych w rolach zostały szybko rozprzedane. Ale czy jest celowym produkowaniem papierów stykowych w rolach? Uzyskiwanie dużych powiększeń na tych papierach wymaga często kilkugodzinnego naświetlania, a więc niepotrzebnej pracy oraz niepotrzebnego zużycia prądu elektrycznego. Czy nie można pomyśleć o tym, by w przyszłości papiery CB były dostarczane w formacie pocztówkowym, a papiery bromowe w rolach, a nie na odwrot?

S. C.



KRONIKA

W Krakowie czynna była wystawa fotografii Okręgu Krakowskiego ZPAF.

Nr 1 tygodnika „Świat” z dnia 3 stycznia br. przynosi wynik konkursu rozpisanego przez to czasopismo latem ub. roku. Oto zdobywcy nagród: W. Paulowski — Sopot, H. Karpiński — Gdynia, E. Malcherek — Szopienice, A. Ktos — Białogard, B. Brombosz — Mikołów, J. Sierostawski — Rabka, G. Popoff — Warszawa, A. Bątkiewicz — Bytom. Prace nagrodzone stoją na wysokim poziomie.

PTTK Bydgoszcz wspólnie z Oddz. PTF zorganizowały wystawę fotograficzną pt. „Turystyka narciarska”.

Czasopismo „Świetlica” ogłosiło konkurs na fotografię związane z zespołowym życiem kulturalnym, jak działalność zespołów tanecznych, muzycznych, dramatycznych, samokształceniowych, sportowych itp.

Jury konkursu zorganizowanego w związku z I Ogólnopolskim Górskim Raidem PTTK w Sudetach przyznało trzy pierwsze nagrody ob. ob. Z. Jarzyńskiemu, T. Kamińskiemu i B. Gajdzikowi.

W Bydgoszczy staraniem Delegatury Okr. ZPAF zorganizowano Oddział PTF. Do zarządu weszli ob. ob. Orsztynowicz (prezes), Btrula (v. -prezes), Gromadzi (sekretarz) Bydgoski Oddział PTF projektuje jesienią br. zorganizowanie wystawy prac członków Oddziału.

Członkowie Delegatury ZPAF — Bydgoszcz w ramach zobowiązania przedjazdowego wykonali przedterminowo 25 fotogramów w celu propagowania krajowych materiałów fotograficznych.

Zarząd Woj. Zw. Sam Chł. w Bydgoszczy zorganizował ruchomą wystawę prac fotografa Ob. Piotra Wiszniewskiego, obrazującą w 100 fotogramach osiągnięcia spółdzielni produkcyjnych woj. bydgoskiego.

W dn. 7.12.53 r. powstała przy ZPAF Sekcja Fotografii Turystycznej.

Niedawno została otwarta w Warszawie Spółdzielnia zajmująca się reperacją aparatów i obiektywów. Adres: W-wa, Al. Jerozolimskie 58.

Szczeciński Oddział PTF zorganizował w styczniu kurs fotografii dla początkujących.

Dnia 12 stycznia wybrany został nowy zarząd Oddziału PTF w Bielsku — Białej. Przewodniczącym został dr Brydacki, zastępcą ob. Terlecki.

Przy PZWANN w Toruniu staraniem PTF — Oddział w Toruniu zostało zorganizowane koto fotoamatorów.

Przy Zakładach Metalowych im. Waltera w Radomiu powstała sekcja foto-kinowa. Sekcja dysponuje sprzętem i dzieli się na podsekcje: fotograficzną, techniczną, kinową i krajoznawczą. Sekcja liczy ponad 100 członków.

Sekcja foto-kinowa przy Zakładach Metalowych im. Waltera w Radomiu opracowuje nowe wzory powiększalników, które będą produkowane z odpadów przez brygady młodzieżowe Zakładów.

W notatce zamieszczonej w Nr 1/7 naszego miesięcznika pt. „Zjazd Polskiego Towarzystwa Fotograficznego” pominięto nazwisko ob. Bednarza Jana, który został wybrany do Zarządu Głównego PTF i objął funkcję skarbnika.

Na posiedzeniu w dniu 16.I.1954 r. nowo wybrany Zarząd Oddziału Wojewódzkiego PTF w Krakowie podjął następującą uchwałę: „W związku z przypadającą w roku bieżącym 10 rocznicą Polski Ludowej, Oddział Wojewódzki PTF zobowiązuje się do zorganizowania w czerwcu br. Oddziałowej Wystawy Fotografii Amatorskiej pt. „Województwo krakowskie w okresie 10-lecia Polski Ludowej” i wzywa za pośrednictwem Zarządu Głównego PTF w Warszawie wszystkie Oddziały Wojewódzkie PTF do zorganizowania podobnych wystaw.

Równocześnie Oddział Wojewódzki PTF w Krakowie wzywa Zarząd Główny PTF w Warszawie do podjęcia zobowiązania zorganizowania w terminie do 22 lipca br. VI Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej w Warszawie, którą stanowiłyby fotogramy wybrane drogą eliminacji z wystaw wojewódzkich o tym samym temacie. Wystawa ta nosiłaby nazwę: „10 lat Polski Ludowej w fotografii” i obrazowałaby przemiany gospodarcze i społeczne dokonane w tym okresie na terenie wszystkich województw”.



TOR WOLNY Tadeusz Lewandowski