

FOTOGRAFIA

63

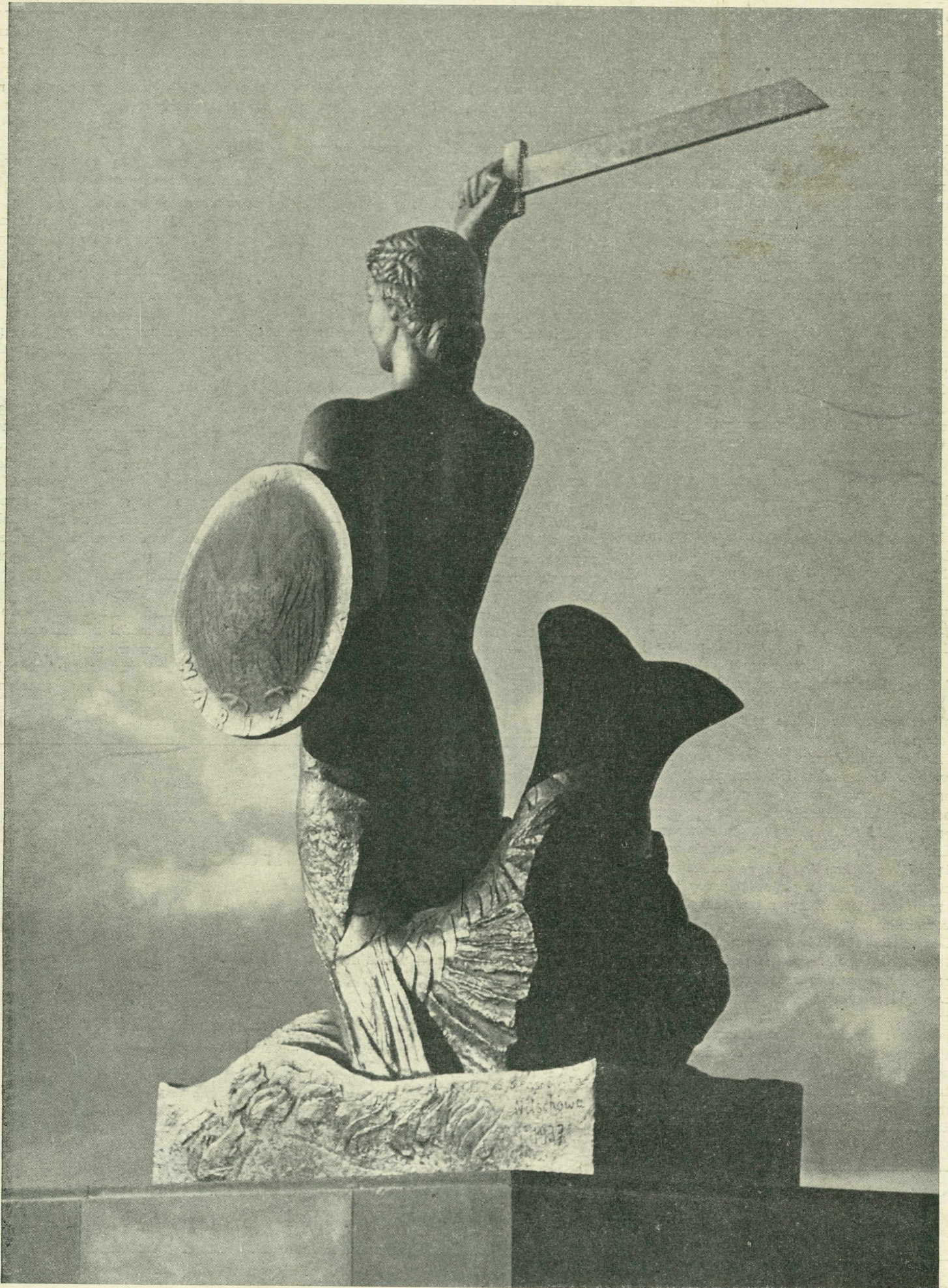
NR 9 (15) WRZESIEŃ 1954

POLITECHNIKA WROCLAWSKA

Katedra Fototechniki

ul. Łukasiewicza 2

589



O oszczędną gospodarkę sprzętem fotograficznym

Wytyczne Partii i Rządu zobowiązują do stałej walki o obniżenie kosztów własnych i coraz większej troski o oszczędność w gospodarce narodowej. Cel walki o oszczędność i obniżenie kosztów własnych to jeszcze szybsza poprawa warunków bytowych ludzi pracy, to przyspieszenie budowy podstaw socjalizmu w naszym kraju.

Opierając się na tych przesłankach, warto przeanalizować sprawę organizacji i zaopatrzenia wielu tysięcy pracowni i laboratoriów fotograficznych, czynnych przy różnych zakładach i instytucjach naukowych, przemysłowych, kulturalnych itp.

Pierwsze stwierdzenie to zbyt wielka ilość tych pracowni. Jedno lub kilkusobowe pracownie fotograficzne istnieją przy wielu instytucjach, mających tylko okresowo zapotrzebowanie na niewielkie stosunkowo roboty fotograficzne. Przy organizowaniu tych placówek liczone są nie tyle z rentownością ile z często iluzorycznymi planami rozbudowy instytucji. Plany korygowało samo życie sprowadzając je do realnych wymiarów, a utworzone i zaopatrzone w sprzęt laboratoria mają pracy zaledwie na kilka dni w miesiącu.

Dlatego wydaje się celowym zlikwidowanie w całym szeregu przypadków tego rodzaju placówek, przy czym prace fotograficzne mogłyby być z powodzeniem powierzane większym wyspecjalizowanym pracownikom.

Próby przejścia całokształtu prac fotograficznych z dziedziny fotografii prasowej i teatralnej, podjęte przez Centralną Agencję Fotograficzną i przez COPIA dają pozytywne rezultaty i mogą być niewątpliwie rozszerzone także na inne dziedziny fotografii.

Przy scentralizowaniu pracowni fotograficznych uniknąć można tak licznych obecnie przestojów w pracy, uzyskać poważne oszczędności etatowe oraz bardzo poważne oszczędności materiałowe, zwłaszcza w sprzęcie. Poza tym doświadczenie uczy, że w dużym laboratorium fotograficznym uzyskuje się lepsze wyniki wydajności pracy i lepszy poziom techniczny, niż w małych pracowniach.

Oczywiście akcji komasowania pracowni fotograficznych nie można prowadzić zbyt radykalnie. Jest rzeczą zrozumiałą, że w wielu instytucjach, ze względu na specyfikę ich potrzeb, muszą istnieć odrębne pracownie, zatrudniające fotografów czy też fotografików, znających opracowywane zagadnienia fotograficzne.

Dlatego też, aby akcja likwidowania i komasowania laboratoriów nie spowodowała zakłóceń w normalnej pracy, należałoby

każdy przypadek poddać fachowej i wnikliwej analizie. Druga, również istotna sprawa, to zaopatrzenie pracowni fotograficznych w sprzęt i ważne z punktu widzenia gospodarki narodowej zagadnienie właściwego wykorzystania i użytkowania sprzętu fotograficznego.

Jest faktem powszechnie znanym, że prawie we wszystkich laboratoriach i pracowniach fotograficznych znajduje się dużo kosztownego i skomplikowanego sprzętu, który z różnych przyczyn (specyfika wykonywanych prac, mechaniczne zepsucie, brak części dodatkowych i odpowiednich materiałów fotochemicznych) w ogóle nie jest używany. Np. w ubiegłym roku rozproszono kilkaset aparatów Atelier Reflex Primar 9×12 cm w cenie od 6 do 7 tysięcy zł za sztukę, które leżą bezużytecznie w różnych pracowniach, ponieważ brak do nich kasetek na klisze szklane, a błon płaskich 9×12 cm obecnie się nie produkuje. Stwierdzić jednocześnie należy, że laboratoria i pracownie fotograficzne przeważnie są niedostatecznie wyposażone w urządzenia podstawowe, jak kuwety, powiększalniki itp.

Przykładów takich można — niestety — cytować wiele, a każdy przykład to miliony złotych unieruchomionych bezproduktywnie. Głównym powodem gromadzenia w laboratoriach fotograficznych nadmiernych i niepotrzebnych ilości sprzętu... to trudności zaopatrzenia. Poszczególne instytucje i zakłady mają na każdy rok zaplanowane fundusze na zakup dodatkowego wyposażenia dla pracowni fotograficznych. I tak, gdy

pracownia posiada zapotrzebowanie na takie przedmioty jak np. kamery drewniane kliszowe, powiększalnik 9×12 cm. i ma zapewnione odpowiednie kredyty na zakup tego sprzętu — z reguły przez cały rok nie ma tych rzeczy w sprzedaży. W rezultacie, gdy zbliża się koniec roku, kupuje się co jest pod ręką, aby tylko wykorzystać kredyty, pocieszając się, że zakupiony sprzęt „może się kiedyś przydać”.

Tą właśnie powszechną praktyką należy tłumaczyć niesłychaną chłonność naszego rynku w końcu roku na najdroższe aparaty fotograficzne jak Contax S, Kijew itd. oraz na sprzęt laboratoryjny. Jest to objaw niezwykle szkodliwy z punktu widzenia gospodarki narodowej. Nie można umniejszać tego faktu marnowania (bo jak to nazwać inaczej) dziesiątków milionów złotych rocznie, przeznaczonych przez nasz kraj na zakup sprzętu fotograficznego zagranicą.

Innym objawem rozrzutności w urządzaniu pracowni fotograficznych jest nagminne uprzedzenie do mało skomplikowanych i tanich urządzeń i aparatów. Uprzedzenie to pokutuje nie tylko u osób nie znających się na fotografii (a tacy przeważnie gospodarują funduszami na sprzęt), ale również u osób trudniących się fotografią zawodowo. Jest prawie regułą, że organizując pracownię fotograficzną składa się zapotrzebowanie na najbardziej kosztowny i wyszukany sprzęt. Musi być oczywiście aparat Linhoff ostatni model z dalmierzem i kompletem obiektywów, musi być Leica IIIc i tylko z Sumitarem, musi być bęben do wysokiego połysku, chociaż pracownia ma

Spis treści

O oszczędną gospodarkę sprzętem fotograficznym — Stefan Chaskielewicz	2
Światło II. — Witold Dederko	4
Kilka uwag o sztuce fotograficznej — Leonard Sempoliński	6
Rozdział tonów w pozytywie — Stanisław Sommer	8
Z wizytą u młodych fotografików — Maria Stpiczyńska	9
Mistrzostwo Gabriela Figueroa — Tadeusz Kołaczkowski	10
Omówienie konkursu „Jak spędzam niedzielę“ (dokończenie)	12
Optyka nowoczesnych aparatów fotograficznych VIII — Ludwik Mueller	14
Z techniki fotografowania. Przedmioty ze szkła — Stanisław Zieliński	15

Na okładce:

SYRENA

Henryk Lisowski

wykonywać tylko kilka odbitek dziennie, musi być wszystko co najlepsze i co najdroższe. Zapotrzebowania wędrują po rozmaitych instytucjach i urzędach z coraz to większą ilością pieczętek i stwierdzeń, że import takiego sprzętu jest nieodzowny i właściwie nikt nie analizuje fachowo, czy nie można by zastąpić tego sprzętu sprzętem tańszym i często bardziej przydatnym.

Rezultat tej bezmyślnej pogoni za drogim wyekwipowaniem pracowni obserwujemy często, gdy fotografowie męczą się nad sporządzeniem reprodukcji stosując Contax S czy też Kijew lub Leicę (oczywiście tylko z obiektywami 1:2), podczas gdy reprodukcje te można by łatwiej i wygodniej wykonać prostym drewnianym aparatem kliszowym. A przecież Contax czy Kijew kosztuje co najmniej tyle, ile kilkanaście aparatów kliszowych drewnianych.

Również sprawa właściwego przechowywania i użytkowania sprzętu nie przedstawia się różowo. Często jeszcze obserwujemy marnowanie sprzętu przez przechowywanie w niewłaściwych warunkach (wilgoci, kurzu itp.), przez niewłaściwą niefachową obsługę (ścieranie mokrą ściereczką kurzu z obiektywów posiadających powłokę fioletową, reperowanie aparatu „na siłę” itd.). Wszystko to skraca „życie” sprzętu i powoduje konieczność większych wydatków na zakup nowego.

Jak więc widzimy, w dziedzinie fotografii jest wiele do zrobienia w ramach ogólnonarodowego ruchu oszczędności.

Jakie z powyższych rozważań można wysnuć wnioski? Przede wszystkim konieczność stworzenia komórki koordynującej i kontrolującej prace laboratoriów i pracowni fotograficznych. Umieszczenie tej komórki wydaje się właściwe przy Centralnym Urzędzie Kinematografii, chociaż należałoby również rozważyć koncepcję zorganizowania jej przy Prezesie Rady Ministrów lub Polskiej Akademii Nauk z uwagi na fakt, że pracownie fotograficzne istnieją w różnych resortach.

* * *



OWIES
Witold Wilga



Zadaniem tej komórki byłoby:

1. przeprowadzenie ewidencji wszystkich istniejących przy instytucjach i przedsiębiorstwach państwowych pracowni fotograficznych i przeanalizowanie celowości ich istnienia pod kątem możliwości komasacji poszczególnych placówek,
2. dokonanie inwentaryzacji sprzętu fotograficznego w tych pracowniach, zbadanie

Władysław Sławny

stopnia wykorzystania go i możliwości przetrzeżenia gdzie indziej sprzętu nieużytkowanego,

3. przejęcie sprzętu nie wykorzystywanego i przydzielenie go placówkom, którym jest on potrzebny; kierowanie nadwyżek do sprzedaży detalicznej,

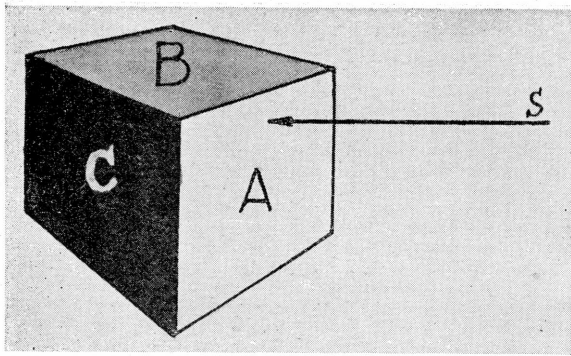
4. opiniowanie zapotrzebowań poszczególnych pracowni fotograficznych na sprzęt, aby nie dopuścić do marnotrawstwa dewiz na import sprzętu, którego posiadanie nie jest konieczne,

5. prowadzenie instruktażu dla personelu zatrudnionego w pracowniach fotograficznych w celu postawienia pracy na odpowiednim poziomie fachowym i zapewnienia należytego użytkowania i konserwowania sprzętu,

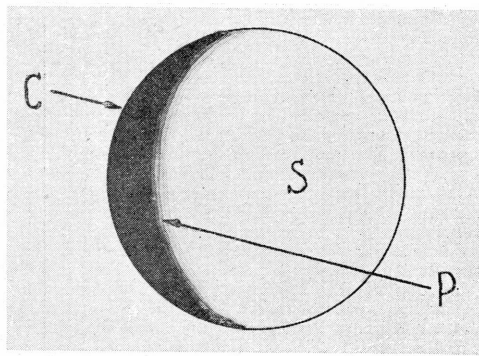
6. otoczenie opieką fachową aparatu handlu i przemysłu artykułów fotograficznych oraz pomoc dla instytucji i urzędów w dostarczaniu planów i dokumentacji dla nowopowstających pracowni fotograficznych. Artykuł ten porusza zagadnienie oszczędności w fotografii tylko wrywkowo. W rozważaniach celowo nie zostały uwzględnione ciekawe i istotne sprawy zakładów i laboratoriów fotograficznych prywatnych i spółdzielczych. Nie uwzględniono też ważnej sprawy oszczędzania w fotografii amatorskiej.

Autor artykułu apeluje do czytelników „Fotografii”, by nadsyłali swoje wypowiedzi na poruszone tematy. Wypowiedzi te niewątpliwie uzupełnią i skorygują zawarte w niniejszym artykule wnioski i przyczynią się do uzyskania efektów gospodarczych.

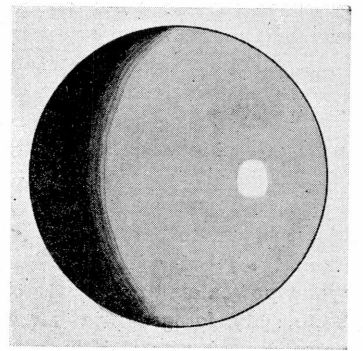
Stefan Chaskielewicz



Rys. 1. Promienie padają z kierunku S. Poszczególne ściany bryły są rozmaicie nachylone do kierunku promieni, są zatem rozmaicie oświetlone.



Rys. 2. Kula matowa, oświetlona promieniami z małego, „punktowego” źródła światła.



Rys. 3. Na wypukłej powierzchni polyskliwej powstaje akcent świetlny.

Światło

II.

W artykule niniejszym zajmiemy się zagadnieniami, związanymi z odbiciem światła. Interesować nas będzie, od jakich przedmiotów światło odbija się i pod jakim kątem nachylenia pada na te przedmioty. Większość fotografowanych przedmiotów to bryły, np. równoległościanny, kule oraz inne bryły nieforemne. Zastanówmy się więc, jak układa się światło na przedmiotach bryłowych (rys. 1).

Jeśli z kierunku S na sześcian uwidoczniemy na rysunku będzie padało światło, wówczas powierzchnia A będzie oświetlona najjaśniej, gdyż promienie padające na nią tworzą z jej powierzchnią kąt prawie prosty. Powierzchnia B, na którą promienie padają bardziej skośnie, będzie ciemniejsza. Natomiast powierzchnia C będzie „zupełnie” ciemna, gdyż promienie od źródła światła S do niej nie dochodzą, ponieważ jest ona odwrócona od światła.

Dość ciekawiej i bogaciej rozłoży się światło padające na matową np. gipsową kulę (rys. 2). Powierzchnia S będzie oświetlona zupełnie jasno. Będziemy nazywać ją

„światłem” lub prawidłowej „powierzchnią doświetlną”. Powierzchnia C będzie zupełnie ciemna. Nazwijmy ją „cieniem” lub „powierzchnią odświetlną”. Powierzchnia P leżąca na granicy wymienionych wyżej powierzchni — to „półcień”, na który promienie padają skośnie.

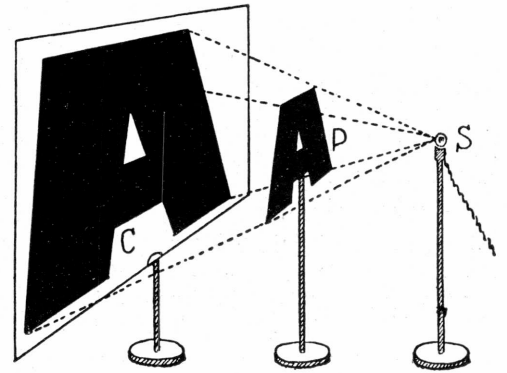
Nieco inaczej będzie wyglądało oświetlenie kuli, sporządzonej z materiału lekko polyskującego, np. z polerowanego alabastru (rys. 3). Kula taka prócz cienia, półcienia i powierzchni doświetlonej będzie miała dodatkowe najjaśniejsze miejsce. Światelko to powstaje dzięki odbiciu źródła światła w polyskliwej powierzchni kuli.

Jak wiemy, materiał matowy posiada mikroskopijną strukturę szorstką. Nasza kula alabastrowa posiada nieco inną strukturę — półmatową. Różnica w zachowaniu się tych powierzchni polega na tym, że powierzchnia matowa rozprasza promienie mniej więcej równomiernie we wszystkich kierunkach, a powierzchnia półmatowa odbija część promieni, tak jak powierzchnia błyszcząca, czyli jeśli pada na nią wiązka promieni równoległych, spora część tych promieni zostanie odbita. Promienie te, dochodzące do oka obserwatora zachowują się tak, jak odbite od zwierciadła. Patrząc na przedmiot półmatowy, widzimy na nim białą plamkę, która nie jest niczym innym, jak odbiciem źródła światła w jego powierzchni. Plamkę tę nazywamy „akcentem świetlnym”.

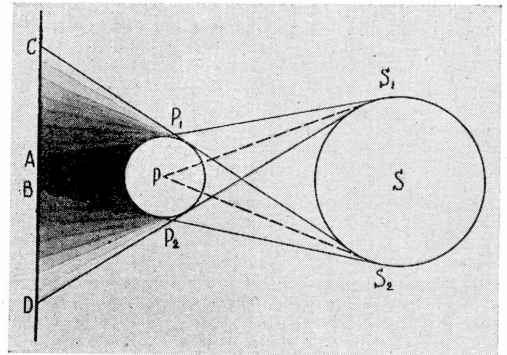
Na poniższych ilustracjach widzimy portret tej samej twarzy: raz upudrowanej (matowej) i raz polyskliwej, pokrytej warstwą tłuszczu. Na drugim zdjęciu wyraźnie widzimy akcenty świetlne.

Wróćmy teraz do półcienia.

Wyobraźmy sobie przedmiot P, rzucający cień C (rys. 4). Jeśli źródło światła S

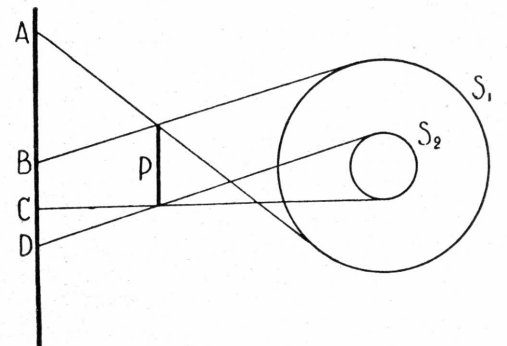


Rys. 4. Przedmiot P rzuca na ekran cień C. Ponieważ źródło światła S jest małe, cień jest ostro ograniczony.

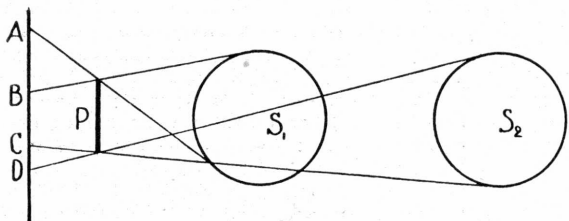


Rys. 5. S — źródło światła, w tym wypadku matowa kula. S₁ S₂ — granice powierzchni świecącej. P — przedmiot, rzucający cień. P₁ P₂ — granice tego przedmiotu. AB — cień. CA i BD — półcień.

Fot. 1. Zdjęcie lewe przedstawia twarz matową, przypudrowaną. Powierzchnia doświetlna jest mało zróżnicowana. Na zdjęciu prawym twarz stała się bryłową, gdyż pokryto ją cieniutką warstwą tłuszczu.



Rys. 6. AB — półcień, powstający przy oświetleniu dużym źródłem światła (S₁), półcień CD — przy oświetleniu mniejszym źródłem światła (S₂).



Rys. 7. Bliższe źródło światła S_1 posiada szerszy kąt oświetlenia niż dalsze — S_2 . Dlatego półcień AB jest większy od półcienia CD.

będzie niewielkie, wówczas cień będzie ostry, wyraźnie zarysowany. Inaczej będzie wyglądał cień, jeśli źródłem światła będzie np. duża kula matowa. Wówczas cień nie będzie ostry, będzie ograniczony półcieniem. Jak powstaje półcień i co wpływa na jego wielkość? Półcień powstaje wówczas, gdy źródło światła jest duże, gdy pomiędzy przedmiotem rzucającym cień, a granicami źródła światła powstaje kąt S_1PS_2 , zwany kątem świecenia (rys. 5). Na rysunku widzimy wyraźnie, że poza przedmiotem P, na powierzchnię ekranu AB światło nie dobiega. Zatrzymuje je przedmiot. W tym miejscu powstaje cień. Natomiast do CA i BD promienie dobiegają. Oczywiście nie wszystkie, gdyż przedmiot P zasłania częściowo źródło światła. Lecz im dalej od cienia, tym więcej promieni dobiega do przestrzeni częściowo zaciemnionej, do strefy półcienia (AP_1C i BP_2D). Półcień ten będzie widoczny na ekranie CD, przy czym będzie on jaśniał w miarę oddalenia od cienia.

Na wielkość półcienia wpływa również wielkość powierzchni świecącej (rys. 6).

Im większa będzie powierzchnia świecenia źródła światła, tym większy będzie półcień; na rysunku widzimy, że półcień AB, otrzymany od źródła światła S_1 , jest większy od półcienia CD, otrzymanego od mniejszego źródła światła S_2 .

Podobnie półcień będzie się zwiększał, gdy źródło zbliżymy do przedmiotu (rys. 7). Na dwóch wyżej opisanych przykładach wykazaliśmy, w jaki sposób kąt świecenia



Fot. 2. Zdjęcie lewe — miękko oświetlone. Reflektor stał w pobliżu przedmiotu. Zdjęcie prawe — oświetlenie twarde. Reflektor stał z dala od przedmiotu.

wpływa na wielkość półcienia. Im większy jest kąt świecenia, tym dłuższy półcień, tym oświetlenie jest bardziej „miękkie”. Zastanówmy się teraz, do jakich wniosków praktycznych doprowadziły nas nasze rozważania.

Aby osiągnąć „miękkie” oświetlenie fotografowanego przedmiotu, aby granice pomiędzy miejscami jasnymi i ciemnymi nie były ostro zarysowane, należy stosować reflektory o dużej powierzchni świecenia, a więc przesłonięte matową szybą, rozpiętym na drucie muślinem itp., źródło światła należy umieszczać blisko przedmiotu fotografowanego.

Na zamieszczonych powyżej zdjęciach widzimy portret zrobiony przy oświetleniu

żarówką umieszczoną blisko twarzy i przesłoniętą muślinowym ekranem (zdjęcie lewe) oraz zdjęcie tej samej twarzy wykonane przy użyciu żarówki nieosłoniętej, ustawionej z dala od fotografowanej osoby. Oba zdjęcia wykonano przy użyciu tylko jednego źródła światła.

Umiejętność oświetlania przedmiotów polega na znajomości tych kilku zasad optyki geometrycznej, o których mówiliśmy wyżej. Dotyczy to szczególnie zdjęć przy świetle sztucznym. W artykule niniejszym nie omówiono poszczególnych sposobów oświetlenia. Na ten temat zamieścimy w jednym z następnych numerów „Fotografii” oddzielny artykuł.

Witold Dederko

ZABAWA NAD MORZEM

Leonard Idziak



Kilka uwag o sztuce fotograficznej

Dobrze się stało, że nasz jedyny miesięcznik fotograficzny zdecydował się poświęcić więcej uwagi zagadnieniom... twórczości fotograficznej.

Miejmy nadzieję, że artykuł Z. Dłubaka „Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki” zapoczątkuje wreszcie szeroką dyskusję, tak konieczną dla wyjaśnienia celu, zadań i roli fotografiki polskiej w budowie naszej kultury.

Autor, pod wrażeniem, a może pod pretekstem tegorocznej wystawy ZPAF, zasygnalizował istnienie bardzo ciekawych problemów i usiłował je przedstawić w kilkunastu zdaniach.

W krótkim artykule Z. Dłubak poruszył w dużym skrócie zagadnienia krytyki, warsztatu, realizmu itd., a wreszcie dał niezbyt jasną ocenę wystawy. Ostro zganiał prace, których, niestety, nie wymienia i wyróżniał prace, które jego zdaniem zasługują na uwagę, znowu — niestety — nie określając bliżej o jakie prace chodzi.

Nie dziwnego, że tak ujęta recenzja sprawia wrażenie żupki, o której istnieniu autor w swym artykule wspomina.

Przypuszczam, że Z. Dłubak celowo tak skonstruował swój artykuł, aby pobudzić dyskusję. Poruszane zagadnienia wymagają bardziej szczegółowego omówienia, do czego zresztą redakcja „Fotografii” lekkomyślnie zachęca.

Korzystając z tego zaproszenia chciałbym pokrótce wyjaśnić pewne, moim zdaniem, niedomówienia. Przede wszystkim miałbym pewne zastrzeżenia co do zbyt dużego przecenienia krytyki wyprzedzającej twórczość i określającej warunki jej istnienia. Myślę, że to zagadnienie roli krytyki wymaga pewnego bliższego omówienia. Wydaje mi się, że krytyka, jak zresztą sama nazwa wskazuje, zwykła wypowiadać się dopiero po powstaniu dzieła, a nie przed jego stworzeniem. Trudno bowiem krytykować coś — co jeszcze nie istnieje.

Jeśli natomiast pod określeniem krytyki wyrażamy pewne życzenia lub sugestie wysuwane pod adresem twórcy, to rzeczywiście krytyka postulatyczna w ogóle, a szczególnie krytyka twórczości fotograficznej — trzeba przyznać — znajduje się w ciężkiej sytuacji. Krytyka postulatyczna posiada wprawdzie duże znaczenie wychowawcze, lecz operując zmiennymi zresztą życzeniami, często bardzo nawet autorytatywnymi, na ogół onieśmiela artystę do wypowiedzi własnej, niekiedy głęboko przeżywanej. W konsekwencji niezbyt przemyślana krytyka postulatyczna dezorientuje słabszego twórcę i narzuca smutną konieczność płodzenia dzieła „pod krytykę”. Stwarza recepty, szablony i schematy. A przecież nie o to chodzi. Widzimy również, aż nazbyt dobrze, skutki zbyt dużego przecenienia przez twórców pseudokanonów i życzeń rzekomo obowiązujących co do istoty metody realizmu socjalistycznego, udzielanych hojnie przez różne, często niepowołane osoby.

Wiemy natomiast i bez wskazówek, że dzieło sztuki wtedy może powstać, jeśli będzie tworzone zgodnie z przeżyciami osobistymi twórcy, prawdziwością jego wypowiedzi i umiejętnym zastosowaniem formy i warsztatu. Wydaje mi się, że poważni krytycy postulatyczni powinni wykazać więcej zaufania do dojrzałości ideowo-artystycznej naszych twórców i stworzyć odpowiednią atmosferę dla ich pracy.

Krytyka zaś winna zająć swe właściwe stanowisko, tj. ocenę istniejącego już dzieła, a nie zmuszanie twórcy do wspólnych wędrówek po jakże często błędnych ścieżkach mętnych rozmowań.

Omawiając te zagadnienia przychodzi mi do głowy drobny fakt, że wypowiedzi Z. Dłubaka jak i moje na temat krytyki są właściwie bezprzedmiotowe, gdyż zagadnienie krytyki sztuki fotograficznej prawie nie istnieje. Tak bowiem dziwnie się składa, że pewne problemy mające poważne znaczenie kulturalne i wychowawcze są, niestety, jeszcze nie tylko niedoceniane, lecz nawet niedostrzegane. Do takich pomijanych problemów należą zaliczyć w pierwszym rzędzie fotografikę. Nie wierzyicie? A jednak to prawda.

Wiemy, że istnieje sztuka fotograficzna i że różni się ona od innych gałęzi sztuk plastycznych jedynie technicznymi środkami wypowiedzi. Tego, jak myślę, nie potrzeba już udowadniać. Wiemy również, że fotografia należy do najbardziej przekonujących, bo prawdziwych, a więc potrzebnych i komunikatywnych dziedzin sztuki plastycznej. Wiemy także, że dobry fotogram jest poszukiwany dla celów wystawienniczych, dla wydawnictw itp. Wiemy, że wystawy fotografiki cieszą się dużym uznaniem masowego odbiorcy. Wystawy te wysyłamy również zagranicę, a więc spełniają one poważną rolę propagandową i informacyjną.

Wiemy, że niejednokrotnie koncepcja twórcza fotografa jest podstawą dla stworzenia obrazu przez malarza. Wiemy, że fotografia polska nie wlecze się bynajmniej w ogonie kultury, lecz przeciwnie — jedna z pierwszych wykazuje się poważnymi osiągnięciami twórczymi i przyczynia się do plastycznego zobrazowania epoki w której żyjemy. Wiemy wreszcie, że fotografia została oficjalnie zaliczona do sztuk plastycznych i że istnieje związek twórczy zresztą z artystów fotografików polskich. Wiemy, że nasi twórcy niejednokrotnie zdobywali wysokie odznaczenia w kraju i zagranicą i że obok twórców zrzeszonych w ZPAF istnieje szeroko rozwinięta twórczość amatorska posiadająca chlubną kartę w rozwoju naszego życia kulturalnego.

Jednakże mimo przydatności społecznej, sztuka fotograficzna nie jest, niestety, przedmiotem bliższego zainteresowania. Wydaje się, że krytyka winna zwrócić uwagę na pewne zjawiska zachodzące w naszej kulturze, tym bardziej że fotografia dawno już przestała być sztuką kameralną nielicznej garstki snobów, lecz spełnia obecnie poważną rolę poznawczą i wychowawczą.

Tymczasem tak nie jest. Sztuka fotograficzna do tej pory pozostaje w całkowitym cieniu i nadal, jak za „dobrych” przedwojennych czasów, nie jest dostrzegana przez jakże rzekomo doskonałe lupy specjalistów od zagadnień sztuki.

Niedostrzeganie istnienia żywotnej i popularnej sztuki fotograficznej ma miejsce chyba tylko u nas. Bo na przykład w Związku Radzieckim i innych krajach — twórczości fotograficznej poświęca się niejednokrotnie wstępne artykuły w czasopiśmie, organizuje się międzynarodowe wystawy itp.

U nas zaś nie przypominam sobie ani jednego przypadku, aby fotografie polskiej poświęcono choćby kilka zdań np. w „Przeglądzie Kulturalnym”.

Nie wspomniano również, niestety, o istnieniu sztuki fotograficznej w wypowiedziach na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki. Nawet na sesji w Stalinogrodzie, po-

PORTRET GRAFICZKI M. HISZPAŃSKIEJ

Janina Mokrzycka



święconej omówieniu zagadnień twórczości amatorskiej — nie padło ani jedno słowo o istniejącym, nieomal masowym fotograficznym ruchu amatorskim, pomimo że twórczość ta jest jedną z nielicznych atrakcyjnych i pożytecznych dziedzin sztuki, uprawianej z zamiłowaniem w licznych kółkach amatorskich, Polskim Towarzystwie Fotograficznym, a indywidualnie przez dziesiątki tysięcy ludzi pracy. A szkoda, że ta dziedzina ruchu amatorskiego zostaje na uboczu. Wydaje mi się, że wartość społeczna twórczości amatorskiej nie polega tylko i jedynie na większym lub mniejszym opanowaniu technicznej umiejętności fotografowania, lecz przede wszystkim na rozwijaniu ukrytych na ogół potrzeb estetycznych człowieka, ujawniających się z szczególną siłą w chwili tworzenia dzieła. Nie jest ostatecznie ważne, czy wyniki pracy amatora przejdą do wieczności, lecz niewątpliwie zamierzenia twórcze i osobisty wkład emocjonalny pozostawiają trwałe ślady w rozwoju intelektualnym twórcy-amatora.

Im liczniej i głębiej będziemy przeżywać procesy tworzenia — tym doskonalszym stanie się człowiek. A przecież o to właśnie chodzi i to zjawisko winno być głównym powodem potrzeby rozwoju ruchu amatorskiego we wszystkich dziedzinach twórczości. Przepraszam, że nieco odbiegam od tematu, lecz tak mi się jakoś nacięło, a poza tym chciałem udowodnić Z. Dłubakowi przecenianie przez niego istnienia u nas krytyki sztuki fotograficznej. Autor porusza następnie ważne i bardzo absorbujące zagadnienie potrzeby ustalenia bliżej nieokreślonej definicji sztuki fotograficznej.

Istotnie, zagadnienie sztuki fotograficznej, pomimo licznych dyskusji prowadzonych bodajże od chwili wynalezienia fotografii — jest nadal kwestią otwartą i wymaga bliższego omówienia.

Zastanówmy się chwilę, cóż to za problemy i skąd się one wzięły. Otóż jak wiemy, techniczne sposoby uzyskania obrazu fotograficznego były niejednokrotnie powodem negowania istnienia możliwości sztuki fotograficznej. Dowodzą bowiem, że obraz fotograficzny jest niczym innym, jak tylko produktem mechanicznym, niezależnym od wkładu osobistego autora, a więc — nie może być mowy o fotografii jako o twórczości artystycznej. Opierając się na tego rodzaju, dość powszechnej nawet dzisiaj definicji, negującej możliwość istnienia sztuki fotograficznej, usiłowano wszelkimi sposobami wpłynąć na procesy techniczne fotografii w taki sposób, aby ostateczny wynik pracy, to jest obraz fotograficzny, odbiegał całkowicie od „mechanicznego” negatywu. Uważano, że fotografia może wtedy pretendować do godności sztuki, jeśli twórca przeróżnymi wyczynami pozbawi obraz fotograficzny jego istotnej cechy, tj. fotograficzności. Należy również wziąć pod uwagę, że w okresie walki o sztukę fotograficzną panowało przekonanie, iż poważnym argumentem i ułatwieniem tej walki będzie ściśle wzorowanie się na malarstwie i grafice, jako gałęziach sztuk plastycznych o utartych, wielowiekowych tradycjach. Dla osiągnięcia tego celu, to jest odfotografowania obrazu fotograficznego, skierowano całą uwagę na wypracowanie metod warsztatowych, jak techniki „szlachetne”, będące w gruncie rzeczy pewnym wariantem grafiki, solaryzując w prawdziwy sposób imitującą rysunek, techniki tonorozdzielcze, jak lzhellia, person itp. przypominające do złudzenia inkrustację, specjalne retusze negatywu i pozytywu i cały szereg innych sposobów technicznych, stosowanych indywidualnie i trzeba przyznać, niekiedy z dużym powodzeniem.

Jednakże wielu twórców dochodziło do wniosku, że tego rodzaju metody warsztatowe, pomimo pewnych osiągnięć nawet dość efektownych, wypaczają cały sens sztuki fotograficznej. Obrazy tworzone przy pomocy całego szeregu sztucznych zabiegów w najlepszym przypadku przypominały inne techniki plastyczne i były czymś pośrednim pomiędzy malarstwem, grafiką — a fotografią. Ich zdaniem tak pojęta odnoga rozwoju sztuki fotograficznej nie jest słuszną, gdyż opierając się na technikach naśladowczych — prowadzi do pompierstwa sztuki fotograficznej, sztampy i upadku.

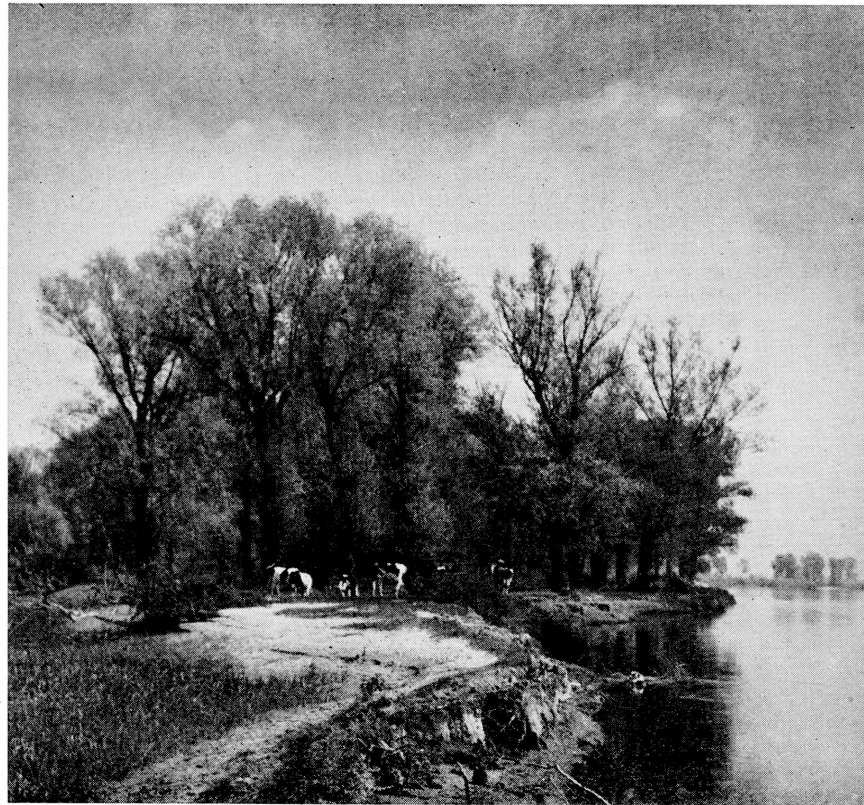
Istota sztuki fotograficznej — dowodzą zwolennicy tzw. „czystej fotografii” — nie leży w usiłowaniu naśladowania warsztatowego innych gałęzi sztuk plastycznych, opartych o krańcowo różne środki wypowiedzi i tworzywa — lecz cały sens i wartość artystyczna fotografii polega na umiejętnym wyłowieniu z otaczających nas zjawisk takiego wycinka, na który artysta zwrócił szczególną uwagę lub oddaniu sytuacji w rzeczywistości, którą głęboko przeżył, a której obraz w interpretacji osobistej, twórczej usiłuje przedstawić. Taka interpretacja sztuki fotograficznej pomimo pewnej wspólnoty kryteriów artystycznych odbiega na ogół od zasad obowiązujących w innych dziedzinach sztuk plastycznych choćby dlatego, że

cały proces twórczy, przebiegający zwykle w czasie budowy obrazu, przesuwa się na czas poprzedzający jego powstanie, to znaczy, że emocjonalny proces twórczy winien przebiegać przed powzięciem decyzji wykonania dzieła. Należy stwierdzić, że tak pojęta istota twórczości fotograficznej wymaga od artysty wyjątkowej wrażliwości osobistej, zdolności wyszukania i dostrzeżenia treści i formy przyszłego obrazu oraz specjalnej już zdolności przeżywania istniejących zjawisk w bardzo krótkim czasie. Po zanotowaniu obrazu na negatywie, pozostałe zabiegi techniczne należy tak przeprowadzić, aby przy opracowaniu pozytywu uzyskać obraz zgodny z zamierzoną koncepcją twórczą, a jednocześnie nie pozbawiony cech charakterystycznych obrazu fotograficznego.

Uważam, że artykuł Z. Dłubaka, poruszający zagadnienia warsztatowe i wiążący je z koniecznością ustalenia pewnej definicji sztuki fotograficznej w odniesieniu do metody realizmu socjalistycznego winien wywołać wnikliwą dyskusję.

IV. Ogólnopolska Wystawa Fotografiki jest dowodem prowadzenia walki warsztatowej pomiędzy zwolennikami fotografii opartej na kryteriach malarstwa i grafiki, a wyznawcami „fotograficzności” fotografii. Walka ta przejawia się także w różnicy formy i treści pokazywanych prac, gdzie jedni i drudzy twórcy starali się wykazać wyższość wyznawanej przez siebie metody.

Wartość tej wystawy polega także na wykazaniu istnienia pasjonującego szeregu twórców konfliktu warsztatu i koncepcji twórczej.



PEJZAŻ NADWIŚLAŃSKI

Franciszek Karasiewicz

Na poparcie swego rozumowania zwolennicy tej metody dowodzą nie bez słuszności, że argumenty negujące możliwość istnienia sztuki fotograficznej z powodu jej rzekomej „mechaniczności” budowy obrazu — nie dadzą się utrzymać na dłuższą metę, gdyż nie uwzględniają zasadniczej różnicy zachodzącej pomiędzy istotą sztuki fotograficznej, a kryteriami obowiązującymi w innych dziedzinach plastycznych. Niesłuszność i fałszywość poglądów odmawiających fotografii możliwości twórczej z powodu łatwości produkowania automatycznych obrazków można łatwo obalić choćby przykładem, że wiele milionów osób posiada aparaty fotograficzne i mniej lub więcej opanowaną znajomość procesów technicznych, a pomimo to spotykamy bardzo znikomą ilość dobrych dzieł fotograficznych. Stosunek ilościowy osób uprawiających fotografię do ilości produkowanych dzieł wartościowych artystycznie dowodzi bowiem czegoś wręcz przeciwnego — a mianowicie trudności sztuki fotograficznej.

Podobna sytuacja ma zresztą miejsce i w innych dziedzinach sztuki. Posiadanie na przykład pianina i jaka taka umiejętność wykonania na nim walca „Na falach Dunaju” nie tworzy jeszcze artysty muzyka. Omawiając istniejące od lat problemy sztuki fotografowania i różnice zdań, starałem się wyjaśnić powody rozbieżności poglądów wśród twórców i wynikające stąd różnice, niekiedy bardzo krańcowe, fotograficznego warsztatu twórczego.

Wystawa wykazała również niewątpliwie postępy treściowe i artystyczne, bliższe i nie powierzchowne zrozumienie przetwórców metody realizmu socjalistycznego pomimo stosowania odmiennych technik warsztatowych.

Wadą tej wystawy jest prawie całkowity brak prac eksperymentalnych, dyskusyjnych, co wytwarza pewną monotonię i wywołuje wrażenie jednolitego, średnio poprawnego poziomu.

Zwolennicy fotografii „opracowanej” pokazali wiele prac o dużej wartości estetycznej, lecz prace te na ogół nie są rewelacją. Tego rodzaju fotogramy widzieliśmy bowiem na przestrzeni dziesiątków lat. Zwolennicy fotografii czystej wykazali duże postępy treściowo-formalne. W szeregu prac widać umiejętnie i rzetelne przekazanie zamierzeń twórczych, podanych w formie ciekawej i nie banalnej.

Oglądając uważnie tego rodzaju prace nasuwa się jednak uwaga, że czysto fotograficzny sposób warsztatowy wymaga niezwykle subtelnego i wnikliwego podejścia artystycznego, aby nie zbroczyć na manowce naturalizmu, amatorszczyzny i produkcji rzeczywiście mechanicznych obrazków informacyjnych. Uważam, że te niebezpieczeństwa winny być szczególnie wnikliwie przemyslane przy postulowaniu kryteriów artystycznych i prób ustalania definicji istoty sztuki fotograficznej.

Leonard Sempoliński

Rozdział tonów w pozytywie

(Metoda Zickendrahta)

Pośród licznych metod tonorozdzielczych odrębne miejsce zajmuje metoda Zickendrahta. Metoda ta, opublikowana po raz pierwszy w 1942 roku, polega na eliminacji półtonów w pozytywie.

W metodzie swej Zickendraht wykorzystał zjawisko znane wszystkim fotografującym. Obraz pozytywowany, kopiowany na zbyt twardym papierze i naświetlany na światła, posiada w świetle padającym „zabite”, pozbawione szczegółów cienie. Oglądając natomiast pozytyw w świetle przechodzącym, w przezroczu, widać, że również cienie posiadają dostatecznie wyrobione szczegóły. Jak widać, rozpiętość tonalna obrazów oglądanych w świetle przechodzącym jest większa, niż obrazów oglądanych w świetle odbitym. Zasada metody Zickendrahta polega na wydobyciu szczegółów w światłach, kosztem eliminacji pewnej ilości półtonów. Eliminacja półtonów następuje na drodze chemicznej.

Metoda Zickendrahta stosowana jest w zasadzie w dwóch przypadkach: jeśli ze względu na zbyt niską kontrastowość negatywu niemożliwe jest otrzymanie obrazu o równoległe wyrobionych szczegółach w światłach i w cieniach oraz wtedy, gdy ze względu na budowę tonalną obrazu korzystna jest eliminacja półtonów. W pierwszym przypadku używa się papieru o gradacji możliwie najmniejszej, w drugim — papieru twardszego.

pozytyw przeznaczony do rozdziału tonów tą metodą (najlepiej na papierze bromosrebrowym) powinien być naświetlony tak mocno, aby otrzymał dostatecznie wyrobione światła bez względu na „zabicie” cieni. Czas wywoływania powinien być dwa razy dłuższy niż normalnie. Ma to na celu dostateczne wyrobienie obrazu „w głąb”. Pozytyw w ten sposób naświetlony i wywołany powinien pod światło wyglądać jak mocny, trochę kontrastowy diapozytyw.

Eliminacja półtonów w metodzie Zickendrahta przebiega przez następujące stadia pośrednie:

- 1) Obraz poddaje się działaniu kąpielii zamieniającej srebro metaliczne obrazu w bromek srebrowy. Działanie kąpielii postępuje stopniowo w głąb emulsji. Odbielenie obrazu należy przerwać w momencie, gdy zostaną całkowicie odbielone światła i najwyższe półtony (rys. 1).
- 2) Odbielony częściowo obraz poddany zostaje działaniu kąpielii tonującej, zamieniającej bromek srebrowy w siarczek srebra. Tonowanie przerywa się w chwili, gdy światła osiągną właściwe wyrobienie, przy czym część bromku srebrowego (w półtonach) powinna pozostać niezmienną (rys. 2).
- 3) Pozostały w emulsji bromek srebrowy usuwa się roztworem tiosiarczanu sodowego (rys. 3).
- 4) Obraz poddaje się powtórnie działaniu kąpielii odbielającej. Ta część obrazu, która zbudowana jest z siarczku srebrowego pozostaje przy tym niezmienną (rys. 4).
- 5) Drugie tonowanie. Obraz pozostaje w kąpielii tonującej aż do dostatecznego wyrobienia szczegółów w cieniach (rys. 5).
- 6) Usunięcie pozostałego bromku srebrowego roztworem tiosiarczanu sodowego (rys. 6).

Pozytyw przeznaczony do odbielania powinien być doskonale utrwalony i wypłukany. Odbiela się go w kąpielii o następującym składzie:

woda	100 cm ³
żelazicyjanek potasu	1 g
bromek potasowy	1 g

Odbielenie w kąpielii o powyższym składzie powinno trwać około dwóch minut. Czas odbielania zależy jednak w dużym stopniu od rodzaju użytego papieru oraz pożądanego stopnia eliminacji półtonów.

Po odbieleniu należy obraz płukać 2 minuty w bieżącej wodzie.

Tonowanie najlepiej prowadzić w poniższej kąpielii:

woda	100 cm ³
siarczek sodowy	0,5 g

Tonowanie w tej kąpielii trwa około 2 minut. W przypadku, gdyby przebiegało ono zbyt szybko, co mogło-

by utrudnić kontrolę przebiegu tego zabiegu, można użyć roztworu dwukrotnie rozcieńczonego. Po tonowaniu obraz należy płukać w bieżącej wodzie około 5 minut.

Pozostały w emulsji bromek srebrowy usuwa się w normalnym, kwaśnym utrwalaczu. Po usunięciu bromku srebrowego i 15 minutowym płukaniu można przystąpić do powtórzenia operacji. Skład kąpielii drugiego odbielania i tonowania pozostaje bez zmiany, jak również czas płukania. Wszystkie operacje można prowadzić przy świetle elektrycznym, względnie w świetle dziennym, lecz w cieniu.

Otrzymany w ten sposób obraz zbudowany z siarczku srebrowego posiada zabarwienie brunatne lub sepio-we. Zabarwienie to nie jest odpowiednie dla szeregu

motywów. Rzadko poza tym otrzymuje się ładny, brązowy odcień obrazu. Chcąc zamienić brązowy obraz z powrotem w czarny, zbudowany z srebra metalicznego, poddajemy go działaniu następującej kąpielii:

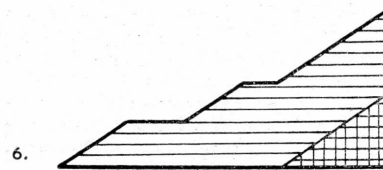
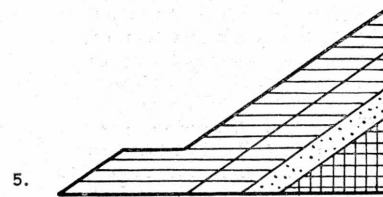
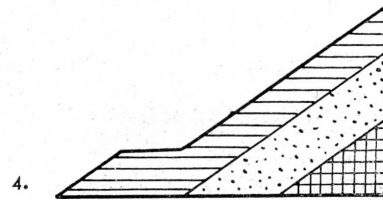
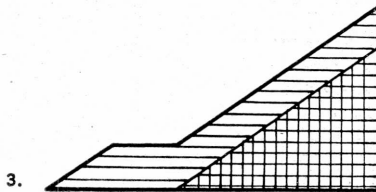
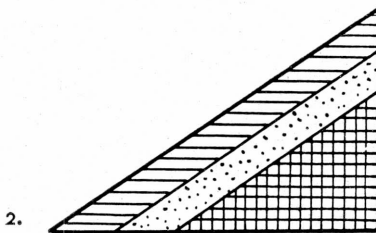
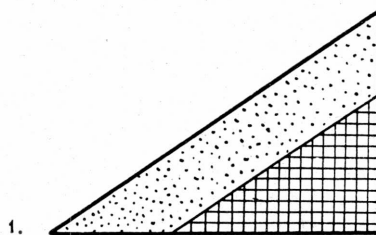
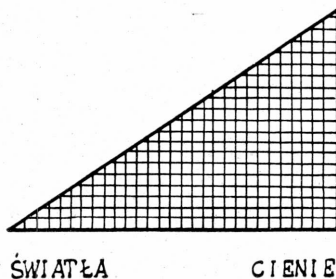
woda	100 cm ³
dwuchromian potasowy	0,3 g
bromek potasowy	0,6 g
kwas solny stęż.	15 cm ³



Po jednogodzinnym trzymaniu obrazu w tej kąpielii siarczek srebra zostaje zamieniony powtórnie w bromek srebrowy. Działając z kolei zwykłym wywoływaczem do papierów otrzymujemy obraz o przyjemnym, ciepłym czarnym tonie i czystych światłach. Do zmiany siarczku srebrowego w bromek srebrowy można również użyć kąpielii bardziej stężonej, działającej znacznie szybciej:

woda	100 cm ³
żelazicyjanek potasowy	2 g
bromek potasowy	10 g
kwas soln. stęż.	50 cm ³

Kąpiel ta jest jednak mniej pewna, niż poprzednio podana. Metoda Zickendrahta jest przy pewnej wprawie bardzo prosta i prowadzi do ciekawych wyników. Ujemną jej stroną w porównaniu z innymi metodami jest konieczność dość czasochłonnego opracowywania każdego pozytywu z osobna. Można tego unikać reprodukcją brunatny obraz, przy czym z uzyskanego w ten sposób negatywu można otrzymać już dowolną ilość odbitek.

Stanisław Sommer



-  SREBRO METALICZNE
-  BROMEK SREBRA
-  SIARCZEK SREBRA

Jasny, przestronny gmach Liceum wita mnie na wstępie pomyslową gazetką ścienną i barwnie ilustrowanym regulaminem uczniowskim, zajmującym prawie całą ścianę. Do każdego hasła, np. „Ustępaj miejsca starszym” — odpowiednio dowcipna ilustracja. Dalej — zobowiązania na 1 Maja: dekoracja gmachu PZPR, dekoracja Spółdzielni Produkcyjnej w Kulicach. Z podpisów dowiaduję się, że m. in. grupa uczniów-fotografów wykonała szereg portretów przodowników pracy z Kulic, którym wręczono je uroczystie na akademii.

Teren Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Orłowie — Gdyni jest pięknym przykładem harmonijnej współpracy w dziedzinie malarstwa i fotografii. Od 1945 roku dyrektor tego Liceum — plastyk Józef Bodziński i fotografik Edmund Zdanowski pracują zgodnie nad rozwojem fotografii w Polsce. Przypomina to głęboką przyjazną współpracę Ruszczyca-malarza z Bułhakiem-fotografikiem, tym bardziej że Bodziński i Zdanowski to ich uczniowie i kontynuatorzy. Po przywitaniu się z dyr. Bodzińskim, prof. Zdanowskim i przewodniczącym Komitetu Rodzicielskiego proszę o pozwolenie zwiedzenia szkoły.

Znajduję wszystko we wzorowym porządku. Świetlica pięknie udekorowana przez uczniów. Biblioteka liczy około 7.000 pozycji literatury fachowej i beletrystyki. Jest gabinet lekarski, pokój nauczycielski, gabinet dyrektora. Wchodzimy do klasy. Lekcja rysunków. 15 głów pochylonych nad kartonami — to przyszli fotograficy. Temat maturalny, nadesłany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki: martwa natura — roślina doniczkowa, otwarta książka i draperia. Temat (tylko w technice ołówkowej) ma być opracowany w ciągu dwóch dni.

Głównym celem Wydziału Fotografiki jest kształcenie zmysłu estetycznego uczniów, rozwijanie wrażliwości artystycznych w stosunku do zjawisk w otaczającym nas świecie. Nauczanie fototechniki jest podporządkowane nauczaniu kompozycji obrazu fotograficznego.

Metoda nauczania stopniuje w każdej klasie trudności kompozycji i fototechniki i zmierza do tego, aby nauczyć ucznia samodzielnego, indywidualnego rozwiązywania zadań kompozycyjnych.

Z wizytą u młodych fotografików

Pozaszkolne, samodzielne fotografowanie jest popierane, krytykowane i oceniane na lekcjach i w Kółku Młodych Fotografików, a prace poprawne bierze się pod uwagę przy ocenach okresowych i rocznych. Program obejmuje naukę rysunku i historię sztuki, zapoznając z dziełami z innych dyscyplin artystycznych, obejmuje również wykształcenie ogólne i polityczno-społeczne.

Nauczaniu towarzyszy wychowanie ideowo-społeczne. Młodzież chętnie uczestniczy w akcjach społecznych, wykonując okolicznościowe zdjęcia, fotografie i dekoracje.

Wiedza o fotografii obejmuje naukową podbudowę zjawisk fotograficznych. Równocześnie przysposabia się uczniów do pracy zawodowej — samodzielnej i zespołowej.

Liceum wypuściło dotychczas 98 absolwentów (52 absolwentów i 46 absolwentek). Piętnastu z nich kształci się już w wyższych zakładach naukowych — film, plastyka, inżynieria. Czternastu pracuje w zakładach naukowych Politechniki i Akademii Medycznej. Trzydziestu czterech pracuje w fotograficznych spółdzielniach pracy, dwóch w prasie, dwóch przy konserwacji zabytków i w muzeum. Trzech próbuje samodzielnej twórczości fotograficznej. Jedna z absolwentek jest członkiem ZPAF.

Rozmawiam z dwiema prymuskami: Aleksandrą Niwińską, przewodniczącą Zarządu Szkolnego, oraz Marysią Martuszkowską, przodownicą nauki i pracy społecznej. Jako delegatki brały obydwie udział w Krajowej Naradzie Aktywu Młodzieżowego Szkół Artystycznych w grudniu w Warszawie. Opowiadają o swoich przeżyciach na zjeździe. Rozmawiały z min. Sokorskim i z młodzieńcą zapalczywością udawadniały mu, iż jest rzeczą konieczną utworzenie wyższej szkoły fotograficznej oraz udostępnienie młodym fotografikom dalszego kształcenia się w ich zawodzie.

Obie dziewczyny wchodziły również w skład grupy zaproszonej do Prezesa Rady Ministrów. Rozmawiały z nim i powtórzyły swoje dezyderaty. Opowiadały mi o jego przychylnym ustosunkowaniu się do tego zagadnienia.

„Niech pani napisze, mówiły, jak to jest z nami. Nasi koledzy plastycy z tej samej ławy szkolnej mają możliwość dalszej nauki na WSSP w Sopocie i po jej ukończeniu będą członkami ZPAP, a my — co? Nasz ZPAF jest przed nami zamknięty, gdyż nie mamy możliwości dalszego kształcenia się. Zapotrzebowanie na fotografików jest duże. Do muzeów i konserwacji zabytków, do laboratoriów i pracowni naukowych, do Instytutu Medycyny Morskiej i Tropikalnej, do Politechniki Gdańskiej i Akademii Medycznej oraz do pracowni fototechnicznych wielkiego przemysłu — wszędzie są potrzebni fotograficy. Mogą to być rzemieślnicy, ale mogą być i artyści. Jeżeli nie stworzy się dla nas studiów wyższych, to najzdolniejsi z nas załamią się, przestaną nad sobą pracować i skończą się jako artyści, a na placu pozostaną tylko rzemieślnicy. Dlatego też jedni (plastycy) korzystają z pełni

praw, zdają maturę z entuzjazmem, a drudzy (fotograficy) upośledzeni, dochodzą do matury z głębokim niepokojem”.

Przerzywa nam rozmowę przedstawiciel Komitetu Rodzicielskiego nadmieniając, że Komitet Rodzicielski, ZMP, Zarząd Szkolny i Koło Absolwentów Państwowego Liceum Fotograficznego w Gdyni wystosowały w lutym do Ministerstwa Kultury i Sztuki listy z prośbą o utworzenie wyższego studium fotografii artystycznej lub przynajmniej wydziału przy jednej z wyższych szkół sztuk plastycznych.

Poza tym Dyrekcja Liceum Technik Plastycznych ma zamiar rozesłać program nauczania do ZPAF, PTF i ZPAP oraz przeprowadzić konferencję konsultacyjną w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w Centralnym Zarządzie Szkół Artystycznych, aby móc poinformować młodzież o przyszłych jej losach po egzaminach maturalnych.

Nasi młodzi koledzy mieszkają w internacie. Chłopcy prowadzą nas do swego budynku. Na górnych piętach mieszczą się sypialnie, na parterze — stołówka. Dyżurne koleżanki wydają i podają posiłki. Zjedliśmy skromny, lecz smaczny obiad.

Stołówka ma rozsuwane drzwi do drugiej sali. Tworzy to olbrzymią przestrzeń, gdzie odbywają się wszystkie uroczystości i zabawy. W lecie zabawy taneczne urząda się w ogrodzie, na parkiecie.

Przechodzimy do internatu dla dziewcząt. Przyjmuje nas wychowawczyni, ob. Olszewska. Informuje, że ma pod swoją opieką 62 wychowanki, a na przyszły rok przewiduje się przeszło siedemdziesiąt. Pocho-dzenie? Przeważnie córki małorolnych chłopów, głównie z województw olsztyńskiego, gdańskiego, koszalińskiego i szczecińskiego. Nie są to jedynie absolwentki Liceum Technik Plastycznych, gdyż z braku internatów na Wybrzeżu mieszkają tu uczennice różnych uczelni artystycznych.

Obchodzimy sypialnie. Czystość — wzorowa. Już przy wejściu do sal od razu wiadomo kto mieszka. Sypialnie muzyków — na ścianach Chopin, Liszt, Mozart; sypialnie choreograficzek — reprodukcje tańców ze starożytnych czasów itp.; sypialnie śpiewaczek — wizerunki naszych znakomitych śpiewaczek.

W sypialniach fotograficzek — porozwieszane własne fotografie. U graficzek króluje paleta z pięknym pędzlem, w innej sypialni — kolorowe reprodukcje kry-nolinowe, barok w tekturze, świecienniki. Żeby nikt nie miał wątpliwości, napis ożdobny na lampie oznajmia, iż jest to barok francuski.

Opuszczając internat zajrzałam do izolátky dla maturzystek, gdzie dwie ofiary okuwały. Zerknęłam w końcu na duży napis na korytarzu. „Walczyliśmy z dwójkami” (ach co za wspomnienia) i prędko wyszłam.

Na zebraniu PTF spotkałam się z prof. Kazimierzem Lelewiczem, który od 5 lat kształci studentów architektury na Politechnice Gdańskiej w umiejętności posługiwania się fotografią do celów architektonicznych, wychodząc z założenia, że architekt powinien umieć fotografować.

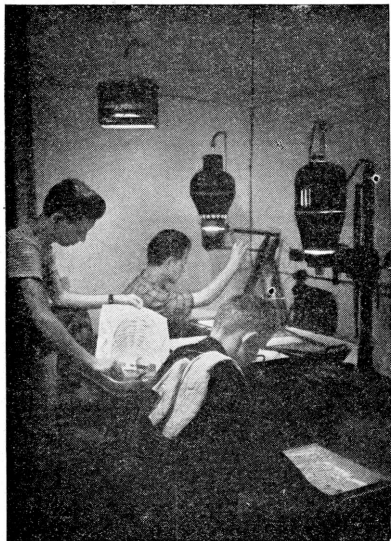
Zakład Fotograficzny na Politechnice Gdańskiej ma 2-letni kurs. Kurs podstawowy — 2 semestry, kurs rozwojowy połączony ze specjalizacją — 4 semestry. Kurs Zakładu Fotografiki obejmuje zdjęcia architektury, fotogrametrię pomiarową, reprodukcje i powiększanie planów oraz samodzielne zdjęcia artystyczne na tematy dowolne. Sprawdzian zakończenia studiów to samodzielnie wykonane fotografie dużego formatu: 1 — na temat faktury materiału (budowlanego), 2 — na temat architektury (poziom artystyczny), 3 — na temat dowolny.

W ciągu 5 lat istnienia zakładu zapoznano się z fotografią około 400 studentów. W tym roku ukończyło 120 słuchaczy.

Pięcioletnie prace zakładu (na jesieni) uczci się wystawą najlepszych prac studenckich — samych asów z pięcioletnia.

Żegnam się z prof. Lelewiczem, który obiecuje przesłać do „Fotografii” artykuł o pracy swojej i uczniów.

Maria Stpiczyńska



1.



2.

1. Laboratorium. Przygotowanie prac do dorocznej wystawy szkolnej przez uczniów V klasy.

2. Grupa uczniów i profesorów obserwuje zaćmienie słońca i dokonuje zdjęć.



ność, zachowując swoisty własny styl, musi poddać się nadrzędnym prawom sztuki, skupionym w warsztacie reżysera. Niektórzy wybitni operatorzy jak np. Tisse zdolali po części przełamać tę bezwzględną supremację reżysera, wznosząc swą sztukę i nazwiska na równy nieomal z nim poziom. Przewyższyć, wysunąć się na pierwszy plan twórczego kolektywu filmowego udało się dotychczas jednemu — Gabrielowi Figueroa.

„Maria Candelaria”, „La malquerida” „Rio Eskondido”, „Paloma” czy „Los olvidados” — to dzieła, o których słusznie się mówi, że są to filmy Gabriela Figueroa. Zapewniły one autorowi sławę najznakomitszego artysty w dziedzinie fotografii filmowej. Trzydzieści wielkich międzynarodowych nagród, jakie Figueroa zdobył na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia, najlepiej świadczą o powszechnym uznaniu, jakim cieszy się w świecie jego twórczość. Meksykańczyk Gabriel Figueroa (ur. 1907 r.) rozpoczął swą działalność filmową jako fotografista z meksykańskich wytwórni filmowych. Niezwykła kultura plastyczna, świetne opanowanie techniki zdjęciowej rychło zwróciły na niego uwagę. Po krótkiej praktyce operatorskiej w wytwórniach hollywoodzkich, Figueroa rozpoczyna pracę jako samodzielny operator filmowy w swym rodzinnym kraju. Po kilku więcej niż poprawnych, ale w gruncie rzeczy banalnych filmach, rozpoczyna w r. 1943 współpracę ze świetnym reżyserem i scenarzystą Emiliem Fernandez. Wówczas dopiero objawia się w całej pełni jego niezwykły talent. Wspólne umiłowanie ojczystej sztuki, wspólne zainteresowania artystyczne, a wreszcie wspólne demokratyczne przekonania sprawiają, że ci dwaj patrioci meksykańscy tworzą nowy, oryginalny styl dramaturgiczny i plastyczny, który zapewnił meksykańskiej sztuce filmowej najwyższe uznanie i podziw.

Na czym polega mistrzostwo Figueroa? Oglądając jego filmy uderza nas przede wszystkim malarskość każdego ujęcia, niezwykła umiejętność prowadzenia ruchowego obrazu zgodnie z klasycznymi prawami kompozycji. Figueroa potrafił w obrazie filmowym połączyć zdawałoby się dwa niemożliwe do pogodzenia elementy: statyczność malarskiej kompozycji i dynamikę rzeczywistego ruchu.

„Postawiliśmy przed sobą zadanie — mówił kiedyś Figueroa — wyrazić w obrazach filmowych to, co utrwalili w swych płótnach i freskach nasi malarze — Orozco, Siqueiros, Rivera.” Każdy film Figueroa potwierdza, że artysta jest zawsze wierny temu ambitnemu założeniu.

Figueroa jest w tej dziedzinie mistrzem niezwykle wszechstronnym. Czy tematem jego zdjęcia będzie krajobraz ojczysty, czy też portret człowieka, zawsze będzie to obraz pod każdym względem oryginalny, kompozycyjnie precyzyjny, a przy tym jednolity w swym stylu malarskim.

W dziełach Figueroa nie ma żadnej przypadkowości. Obowiązuje w nich żelazna konsekwencja kompozycji, znakomite opracowanie, dynamika zbliżeń i ruchu, głębia planów, plastyka światła, a więc te wszystkie elementy, które służą najlepszemu ukazaniu niepowtarzalnego piękna ziemi meksykańskiej.

Mistrzostwo Gabriela Figueroa



Gdy mówimy o filmie będącym prawdziwym dziełem sztuki często pomijamy tytuł, określając go nazwiskiem twórcy. Wystarczy przecież powiedzieć — film Eisensteina, Pudowkina, René Claire'a, Forda czy De Santisa, aby wywołać nie tylko u znawcy filmu, ale również u przeciętnego lecz pilnego bywalca kina wspomnienie określonego stylu artystycznego twórcy i związanego z nim określonego własnego przeżycia. Nazwiska reżyserów a czasem scenarzystów (np. Zavattiniego) coraz częściej zastępują w rozmowach tytuły filmów i stają się najlepszą rękojmnią wysokiego poziomu artystycznego dzieła filmowego. Nie ma dwóch zdań, że centralną postacią twórczego kolektywu filmowego jest reżyser. Jego koncepcja twórcza, jego styl artystyczny decyduje nie tylko o wyborze tematu, ale i o stylu filmu, o gatunku i walorze przeżyć artystycznych, jakie odbiera widz kinowy. Nieczęste to zjawisko, aby taką niezawodną legitymacją filmu, gwarancją jego wysokiej jakości artystycznej i ideowej było nazwisko operatora-twórcy zdjęć. Zwykle tak bywa, że nawet wybitna indywidual-



Przypomnijmy sobie pierwsze obrazy filmu „Paloma”. Wolno, prawie majestatycznie, po wstępującej linii skośnej ciągnie wóz przez wypaloną słońcem pustynną ziemię. Ujęcie lekko od dołu, tak charakterystyczne dla Figueroa, ukazuje bezkresność przestrzeni, wydobywa wrażenie surowej pustki, wrażenie które głęboko zapada w wyobraźnię widza. Bogato skłębione obłoki na prze-^zważającym w obrazie tle nieba, wyostrome jaskrawym światłem słonecznym, nadają obrazowi szczególny wyraz pełen światła i cieni, typowy dla podzwrotnikowego krajobrazu.

Mimo odbywającego się w kadrze powolnego ruchu, obraz zachowuje nieustanną harmonijność kompozycji, zgodną z prawem złotego podziału.

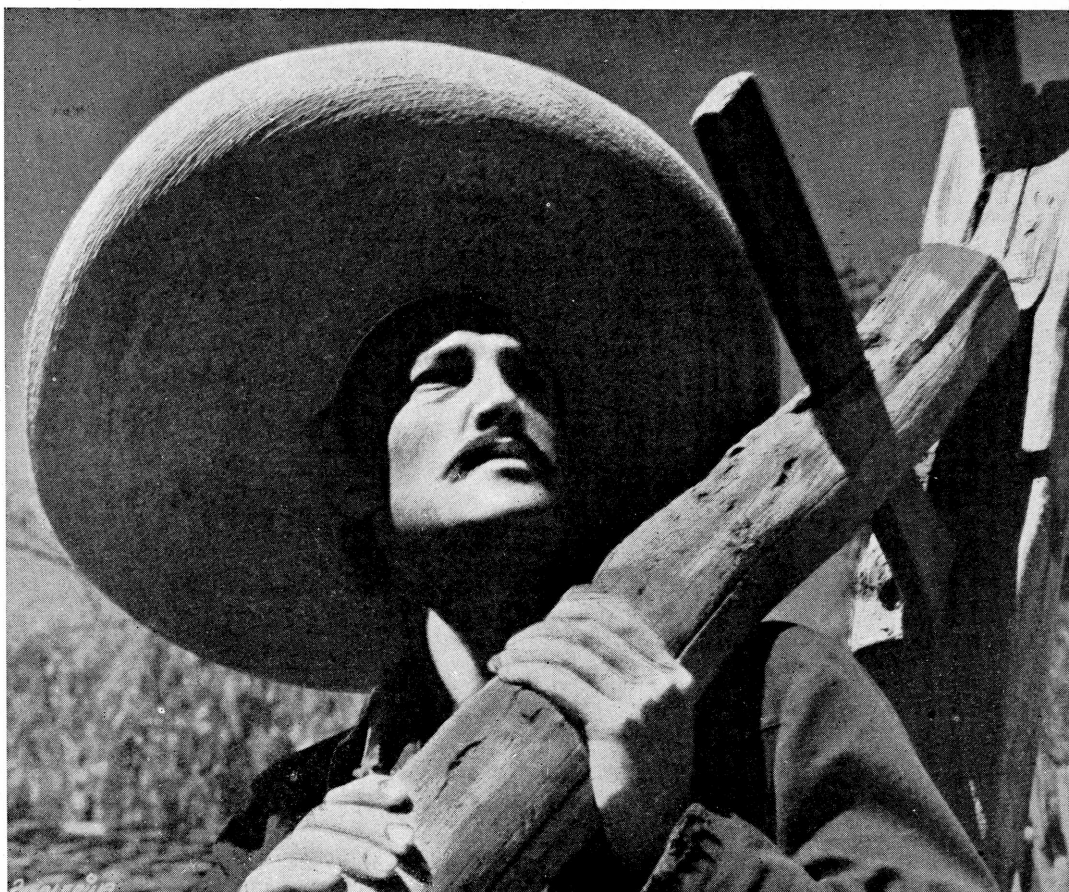
Niewiele minie czasu, a zapomnimy fabułę filmu, również szybko w pamięci zatrze się obraz bohaterów, ale na zawsze pozostanie w wyobraźni trwałe wrażenie niezwykłego uroku i jedyne w swoim rodzaju nastroju krajobrazu, ściśle zharmonizowanego z nastrojem rozwijającej się opowieści i uczuciami bohaterów filmu. Pod spojrzeniem Figueroa przyroda zmienia się w sposób prawie niedostrzegalny, a mimo to wywołujący nieraz krańcowe wrażenia. Ta umiejętność tworzenia nastroju w równym stopniu występuje w portretach tworzonych przez Figueroa. Czy to będzie postać sylwetkowa zarysowana na tle nieba lub dalekich planów krajobrazu, czy też możliwie największe zbliżenie twarzy, oświetlonej skupionym strumieniem miękko rysującego się światła — zawsze będzie to portret pełen dramatycznego wyrazu i napięcia, humanistycznej treści, pełniej mówiący o charakterze i przeżyciach wewnętrznych bohaterów niż niekiedy szkicowo potraktowana postać literacka.

Przy całym szacunku dla szczegółu, Figueroa stara się w kompozycji portretu do-

bierać tła dość jednolite, miękkie. Czarne chusty okalające twarze kobiet, sombrero z wielkimi kresami — wydobywają plastykę portretowanych twarzy. Gra głębokich cieni kontrastująca z bogatym, plastycznym oświetleniem twarzy to metoda, która przydaje obrazowi Figueroa szczególnego uroku i którą operuje on w sposób zaiste mistrzowski.

Twórcza praca Figueroa doczeka się niewątpliwie obszernej i wnikliwej monografii. Przed wielkim artystą otwarta jest droga do dalszych równie świetnych poszukiwań twórczych. Dziś można już jednak sygnalizować to niecodzienne zjawisko w dziedzinie fotografii, które nazywamy mistrzostwem Gabriela Figueroa.

Tadeusz Kołaczkowski.



Optyka nowoczesnych aparatów fotograficznych

VIII.

Omówimy dziś obiektywy o długiej ogniskowej, przeznaczone do aparatów o raczej małym formacie zdjęć, jak np. 6 x 9 cm i mniejszych. Mogą tu być oczywiście stosowane układy normalne omówione poprzednio, ale tak skorygowane, aby dawały ostry obraz w zakresie kąta wykorzystanego przez aparat. Ponieważ jest to zazwyczaj mały kąt, przeto cały nacisk przy korygowaniu położono na aberrację sferyczną i chromaticzną, a astygmatyzm dał się stosunkowo i tak łatwo usunąć (do takich obiektywów należą omówione w poprzednim rozdziale Sonnar 135 mm, 180 mm i 300 mm). Wspomniane obiektywy posiadają jednak znaczną długość, zwykle znacznie większą od ogniskowej i dlatego są w użytkowaniu niewygodne. Z tych względów wybudowano specjalne obiektywy tzw. teleobiektywy, różniące się w zasadzie tylko tym od normalnych obiektywów długoogniskowych, że ich długość (wliczając w to i głębokość kamery) jest mniejsza od ogniskowej i wynosi przeważnie ok. 80%. Oczywiście nie przychodzi tu za darmo i błędy ich są znaczne, co odbija się przede wszystkim na jasności. Dlatego też na ogół nie przekracza ona 1:5,5 często schodzi jeszcze niżej (1:3), a rzadko osiąga 1:4,5. Schematycznie budowę ich można przedstawić w następujący sposób: znajdujący się na przodzie człon składa się z dwóch wzgl. trzech soczewek działających w sumie jak soczewka dodatnia, a w dość znacznej odległości w tyle znajduje się druga grupa soczewek, działająca w sumie jak soczewka ujemna. W ten sposób, zgodnie z tym co podawaliśmy w 1-ym rozdziale (nr 5 „Fotografii”), wypadkowa ogniskowa „f” da się wyznaczyć wykreślnie. Obliczyć ją można z wzoru:

$$f = \frac{f_1 \cdot f_2}{f_1 + f_2 - e}$$

gdzie f_1 to ogniskowa pierwszego członu (znak +)
 f_2 „ „ „ drugiego „ (znak -)
 e „ odległość między członami.

Dołączone wykresy nr 1 i 2 przedstawiają aberracje dwóch takich układów. Z wykresów widać, że jasność ich jest znacznie ograniczona, a kąt użyteczny też niewielki.

Do aparatów o większych formatach zdjęć niż 9 x 12 cm wyprodukowano specjalnie człony ujemne skorygowane tak, aby mogły współpracować ze zwykłymi anastygmatami pełniącymi rolę członów dodatnich. Obiektywy te noszą nazwę teleneatywów. Wypadkową ogniskową oblicza się z wyżej podanego wzoru, wstawiając za f_1 ogniskową użytego do kombinacji anastygmatu, a za f_2 ogniskową (ujemną) teleneatywu. Zmieniając odległość „e” pomiędzy anastygmatem i teleneatywem, można w dość znacznych granicach zmieniać wypadkową ogniskową układu. Oczywiście błędy takiego układu są dość znaczne i zależą między innymi od wielkości wypadkowej ogniskowej.

Poniższe zestawienie podaje kilka bardziej znanych teleobiektywów (o niezmiennej ogniskowej):

Wytwórnia	Nazwa	Ogniskowa mm	jasność	kąt (°)
Kodak	Tele-Anastig.	75—150	4,5	20
	Leitz Telyt	75—400	4—5,5	20
	Meyer Tele-Megor	50—400	4—5,5	30
	Plaubel Tele-Makinar	190—210	6,3	30
Rodenstock	Tele-Negativ	jako dodatek do normalnego anastygmatu		
Schneider	Tele-Xenar	75—360	4,5—5,5	30
	Zeiss Tele-Tessar	75—600	4—8	30
„	Tele-Negativ	jako dodatek do normalnego anastygmatu		
ZSRR	FED	100	6,3	30

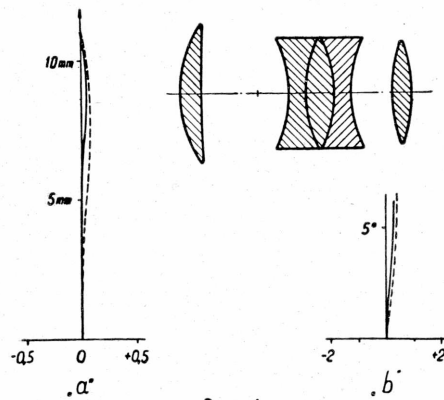
Do tej grupy zaliczają się też obiektywy długoogniskowe, nie będące w zasadzie teleobiektywami a składające się jedynie z dwóch soczewek tak dobranych, że przy kącie 8° kryją z dużą ostrością obraz i posiadają jasność od 2,3 do 8 przy ogniskowej od 100 mm do 1000 mm.

Obiektywy szerokokątne.

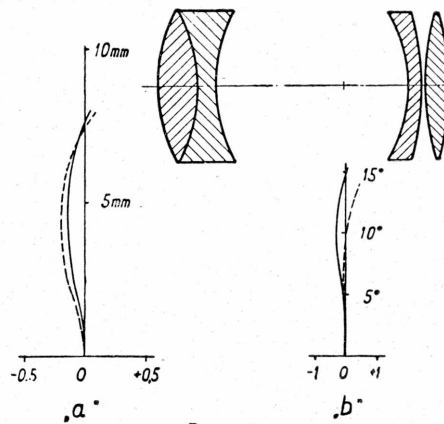
Najczęściej nie różnią się one w budowie od normalnych obiektywów, zostały jednak tak skorygowane, aby mogły dać ostry obraz także przy znacznych kątach padania promieni. W ten sposób można, przyjmując krótką ogniskową, objąć szerszy kąt. Obiektywy takie używane są do zdjęć we wnętrzach, ciasnych uliczkach, wąwozach górskich itp. okolicznościach, gdzie nie ma możliwości odejścia na znaczną odległość od fotografowanego przedmiotu dla ujęcia go w całość.

Każdy niemal układ z poprzednio omówionych nadaje się do konstrukcji obiektywów szerokokątnych. Rys. 3 podaje dla przykładu obiektyw szerokokątny skorygowany dla kąta 140° złożony jedynie z dwóch soczewek o specjalnie korzystnych kształtach (porównaj wykres zależności krzywizny obrazu od kształtu soczewki zamieszczony w poprzednich rozdziałach). W tym wypadku aberracja sferyczna jest oczywiście bardzo silna i dlatego jasność tego obiektywu ograniczono do 1:32 a obraz o formacie 18 x 24 cm pokryty obiektywem o ogniskowej 6 cm nie był już powiększony. Porównajmy jego aberrację z wykresem zwykłego peryskopu (rozdział 3). Mamy klasyczny przykład wpływu kształtu soczewek na wielkość aberracji. Zwykły peryskop skorygowany był dla kąta do 30° i otworu czynnego o średnicy 8 mm, a peryskop szerokokątny miał mniejszy astygmatyzm przy kącie 70°, ale za to większą aberrację sferyczną już przy otworze o średnicy 4 mm (przy ogniskowej 100 mm, stąd jasność 1:25).

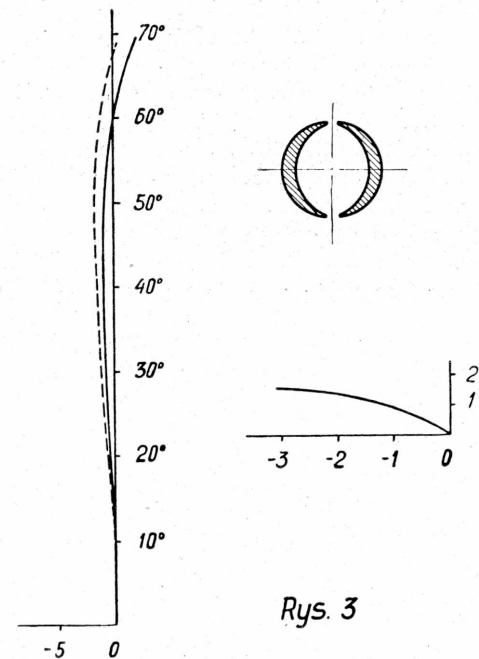
Podobnie ma się rzecz i z innymi układami. A więc np. Tessar normalny osiąga jasność 1:2,8 przy kącie 45°, a szerokokątny tylko 1:8 przy kącie 80°. Poniższa tabelka przedstawia obiektywy szerokokątne różnych konstrukcji:



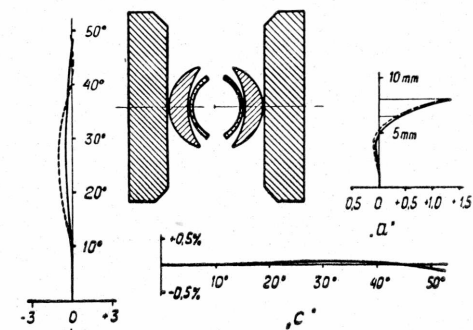
Rys. 1



Rys. 2



Rys. 3



Rys. 4

W celu pokazania jak najdokładniej formy fotografowanych przedmiotów ze szkła bezbarwnego, musimy je tak ustawić i oświetlić, by otrzymać jak najwyraźniej zaznaczony kontur zewnętrzny i wewnętrzny. Jedyne fotografowanie z dokładnym rysunkiem grubości ścianek i głębokości wnętrza może dać wierny obraz takiego przedmiotu. Jak to osiągnąć?

W tym celu musimy zaopatrzyć się w dwie szyby. Jedna duża posłuży za tło dla tych przedmiotów, które zamierzamy fotografować. Szybę tę piaskujemy (matujemy) z każdej strony. Druga potrzebna nam szyba może być węższa. Poza tym jeszcze potrzebny jest arkusz papieru i dwa klocki z drzewa wysokości mniej więcej 15 cm.

Teraz przystępujemy do ustawienia tego wszystkiego na stole. Na arkuszu papieru kładziemy dwa klocki, na nich niematowaną węższą szybę, na której ustawiamy dobrze oczyszczony przedmiot. Za nim pionowo umieszczamy szybę zmatowaną. Następnie w pewnej odległości za tą szybę ustawiamy reflektor o dość dużej średnicy, by możliwie jak najrównomierniej oświetlał ją od tyłu. Wszelkie inne światła należy zgasić.

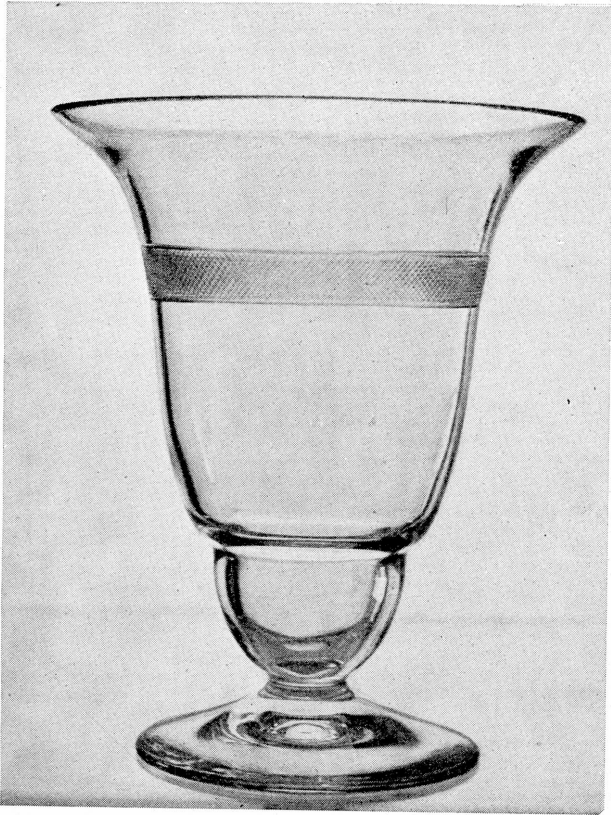
Po wycelowaniu kamery, przysłoną regulujemy głębię ostrości, zacierając lub podkreślając szczegóły na tylnej ścianie naczyń.

Fotogram nr 1 wykonany został opisanym sposobem. Daje on wyraźnie kontur kielicha i grubość jego ścianek. Fotogram nr 2 — ten sam kielich na białym tle oświetlony z boku — daje wrażenie szkła ale nie pokazuje dokładnego konturu.

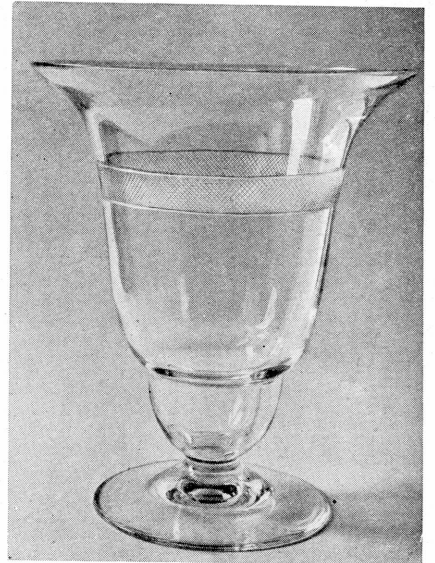
Stanisław Zieliński



Przedmioty ze szkła



1.



2.

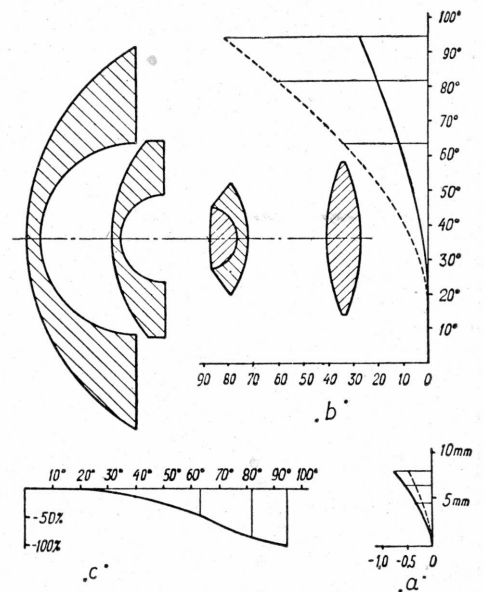
Wytwórnia	Nazwa	Ogniskowa mm	Jasność	Kąt (°)	Budowa
Laack	Dialytar	75—250	8,7	100	4-ro socz.
Leitz	Hektor	28	6,3	80	6-cio „
„	Summaron	35	3,5	80	Gauss „
„	Elmar	35	4,5	60	4-ro „
Meyer	Weitw.	40	4,5	60	„ „
Schneider	Angulon	65—210	6,8	80	„ „
„	Xenogon	35	2,8	60	Gauss „
Zeiss	Hypergon	60—120	32	140	peryskop
„	Tessar	28—55	8	80	4-ro socz.
„	Biogon	35	2,8	60	6-cio „
„	Biometor	35	2,8	60	„ „
„	Topogon	25	4,4	100	4-ro „
„ GWW	Flektogon	35	2,8	60	specj.bud.
ZSRR	FED	28	4,5	80	6-cio socz.

Rys. 4 podaje jeszcze wykres obiektywu szerokokątnego przeznaczonego dla fotografii lotniczej, skorygowanego do 100°. Przypomina on Hypergon, ale znacznie usprawniony, bo jasność jego sięga 1:6,3. Ciekawe jest użycie płaskich szkieł z obu stron obiektywu, które wstawione w wiązkę promieni zbieżnych wzgl. rozbieżnych wpływają na korekcję, przesuwają bowiem poszczególne promienie i w ten sposób wiązka zbieżna po przejściu przez płaską szybkę przestaje zbiegać się w jednym punkcie i odwrotnie wiązka posiadająca aberację sferyczną specjalnego charakteru może po przejściu płaskiej szybki zamienić się w wiązkę zbieżną w jednym punkcie.

Rys. nr 5 podaje błędy obiektywu o kącie widzenia ponad 180°. Oczywiście nie może on oddawać fotografowanych przedmiotów wiernokątnie i z konieczności przedstawia w innej skali przedmioty leżące bliżej osi a w innej, znacznie zmniejszonej, przedmioty leżące po brzegach. Widać to wyraźnie z krzywej „c” podającej wielkość przerysowania. Prawdę mówiąc, nie można go nazwać nawet anastygmatem, co wynika z krzywej „b”. Takie obiektywy używane są w meteorologii.

d. n.

Ludwik Mueller



Rys. 5



1.



5.



2.



3.



4.



6.

Omówienie konkursu fotograficznego

„Jak spędzam niedzielę“

(dokończenie)

Obok reprodukujemy pozostałe zdjęcia, wyróżnione w naszym konkursie „JAK SPĘDZAM NIEDZIELĘ“.

1. **K. Grzela** z Wolina Pomorskiego — Zdjęcie bez tytułu. Poprawna kompozycja przekątniowa i przyjemny pierwszy plan. Ruch postaci naturalny.

2. **J. Klott** z Gdańska — „TAK SPĘDZAMY NIEDZIELĘ“.

Dość banalny temat zdjęcia potraktowany został oryginalnie przez ujęcie od dołu. Tło, przedstawiające drzewa (poruszone wiatrem) i obłoki dobrze zamykają kompozycyjną całość obrazu.

3. **R. Michnowski** z Warszawy — „NIEDZIELA NA WCZASACH“. Zdjęcie dobrze odpowiada warunkom konkursu. Przedstawia ono „scenkę niedzielą“ skomponowaną naturalnie i bezpretensjonalnie. Pod względem technicznym zdjęcie zupełnie dobre; opracowanie tonalne na wysokim poziomie.

4. **W. Pielichowski** z Krakowa — „RYBACKA ZYŁKA“.

Zdjęcie poprawne i naturalne. Ujemną jego stroną jest to, że osoby fotografowane patrzą w obiektyw.

5. **A. Sadowski** z Sopotu — „POSIŁEK PODCZAS WYCIEZKI ZAKŁADOWEJ W WAGONIE“.

Trudny technicznie temat został tu dobrze rozwiązany. Zdjęcie naturalne.

6. **A. Sokół** z Warszawy — „W ŚWIETLCY“.

Zdjęcie o dobrze oddanym nastroju. Postacie dzieci swobodne i naturalne. Wadą tego zdjęcia jest niewytłumaczony i nienaturalny cień, padający na dziewczynkę z lewej strony.

Skrzynka techniczna

Wywoływacz Champlin

Czytelnik Roman Kozubski z Poznania zapytuje jaki jest skład i rola poszczególnych składników i rzeczywista wartość wywoływacza drobnodziarnistego „Champlin”.

Metolu	2,5 g
Siarczynu sodowego bezw.	45 g
Kwasu benzoowego	1 g
„ salicylowego	0,5 g
„ borowego	2,5 g
Glicyny	11,5 g
Parafenylenodwuaminy	11,5 g
Wody do	1000 cm ³

Wywoływacz ten był w swoim czasie (1936 — 1939) bardzo okrzyczanym wywoływaczem ultradrobnodziarnistym. Zachwyty nad nim szybko osłabły, gdy stwierdzono, że w porównaniu z innymi ultradrobnodziarnistymi wywoływaczami nie wykazuje żadnych specjalnych zalet. Rola poszczególnych składników nie wyjaśnił nawet sam autor wywoływacza. Przypuszcza się, że kwas salicylowy odgrywa rolę składnika konserwującego, przy czym garbujące działanie znosi kwas benzoowy. Parafenylenodwuamina jest w kąpeli tej zarówno substancją wywołującą (obok metolu i glicyny) jak i alkalizującą kąpiel. Temperatura wywoływania wynosi 21°C. Wywoływacz ten wymaga dwukrotnego prześwietlenia, a więc mniejszego niż inne ultradrobnodziarniste wywoływacze. Ziarno posiada wielkość pośrednią pomiędzy ziarnem osiągniętym w kąpeli metol — siarczynu a parafenylenodwuamina — siarczynu.

Sposoby wpływania na gradację pozytywu

Czytelnik K. O. z Wrocławia zwrócił się do redakcji z szeregiem pytań, które można sprowadzić do zagadnienia w jakim stopniu można wpłynąć na zmianę gradacji pozytywu przez zmianę następujących czynników: stężenia i temperatury wywoływacza, czasu naświetlania i wywoływania? Np. czy dysponując tylko papierem o gradacji normalnej można kopiować lub powiększać na nim negatywy miękkie lub twarde, wykorzystując jedynie zmianę wymienionych wyżej czynników?

Aczkolwiek wszystkie wymienione czynniki mają wpływ na gradację pozytywu, to jednak nie wszystkie mogą być wykorzystane w kierunku wpływania na jego zmianę. Papiery fotograficzne posiadają pewien optymalny czas wywoływania uzależniony od rodzaju emulsji, temperatury i składu wywoływacza. Przy użyciu normalnie stosowanych wywoływaczy metolowo-hydrochinonowych, w temperaturze 18° czas ten wynosi dla papierów bromowych (do powiększeń) od 2,5 do 3 minut, a dla papierów chlorowych (do odbitek stykowych) od 1 do 1,5 minuty. Odchylenia od właściwego czasu wywoływania prowadzą do niekorzystnych zmian w tonie obrazu. Przedłużenie czasu wywoływania powoduje zmianę czarnego tonu obrazu na nieprzyjemny zielonkawy czarny. Przy zbyt krótkim czasie wywoływania obraz nie posiada odpowiednio głębokiej czerni — jest szary. Tak więc skrócenie lub przedłużenie czasu wywoływania możliwe jest tylko w niewielkich granicach, nieznacznie wpływających na zmianę kontrastowości obrazu.

Również przedłużenie lub skrócenie czasu naświetlania pozytywu jako sposób wpływania na gradację obrazu nie ma istotnego znaczenia. Skracanie czasu naświetlania prowadzi do zgubienia szczegółów w najwyższych światłach, przedłużenie zaś do zabicia szczegółów w cieniach, co można oczywiście złagodzić skróceniem czasu wywoływania, ale również kosztem tonu obrazu.

Temperatura wywoływacza nie wpływa w zasadzie na kontrastowość obrazu, jeśli w miarę jej wzrostu skrócimy odpowiednio czas wywoływania, a w przypadku obniżenia — przedłużymy. W pracy z wywoływaczami metolowo-hydrochinonowymi zachodzi jednak równocześnie inne zjawisko. Metol i hydrochinon różnie reagują na zmiany temperatury kąpeli. Energia działania hydrochinonu szybciej słabnie w niższych temperaturach niż energia wywoływania metolu. Z tego też powodu zaobserwować można, pracując w temperaturach niskich, dość nieoczekiwane zjawisko. Wywoływacz, zamiast pracować bardziej kontrastowo pracuje bardzo miękko na skutek tego, że działanie bardziej kontrastowe hydrochinonu osłabło, a wywołuje przede wszystkim miękko pracujący metol.

Podwyższenie temperatury wywoływania kąpeli zawierających w swoim składzie hydrochinon jest ryzykowne ze względu na to, że wywoływacz ten posiada skłonność do zadymiania obrazu, tworzenia szarego dymku. Tak więc, przy opracowywaniu pozytywów należy dążyć do utrzymania właściwej temperatury kąpeli (18°), a zmiany temperatury w celu wpływania na kontrastowość obrazu rzadko dają pożądane wyniki.



SŁONECZNA DROGA

Edmund Zdanowski

Pozostaje jeszcze do rozpatrzenia kwestja stężenia wywoływacza. Wywoływacz rozcieńczony pracuje rzeczywiście bardziej miękko niż stężony. Zmiana kontrastowości daje się jednak zauważyć dopiero przy dość znacznym rozcieńczeniu kąpeli. Praca z rozcieńczonym wywoływaczem jest dość kłopotliwa ze względu na konieczność znacznego przedłużenia czasu naświetlania oraz zmiany tonu obrazu na brązowo czarny nie zawsze ładny i nadający się jedynie do niektórych motywów. Wymienione czynniki (temperatura i stężenie wywoływacza, czas wywoływania i naświetlania), które odgrywają wprawdzie poważną rolę przy wpływaniu na kontrastowość negatywu, powinny pozostać niezmiennie w technice pozytywowej. Kontrastowość obrazu pozytywowego można natomiast w znacznym stopniu regulować przez zmianę proporcji poszczególnych składników wywoływacza.

Poniżej podajemy przepis wywoływacza do papierów, w którym zmieniając stosunek poszczególnych roztworów zapasowych, otrzymuje się kąpeli pracujące mniej lub więcej kontrastowo.

Roztwory zapasowe	WYWOŁYWACZ		
	miękki	normalny	twardy
	c z ę ś c i		
Metolu 20 g Siarczynu sodowego bezw. 65 g Wody do 1000 cm ³	4 4 4	3 2 2	2 1 0
Hydrochinonu 20 g Siarczynu sodowego bezw. 85 g Wody do 1000 cm ³	— — 1	2 3 5	7 10 14
Węglanu potasowego 200 g Wody do 1000 cm ³	3 5 5	5 5 5	4 4 3
Wody	13 11 10	10 10 8	7 5 3
Bromku potasowego 10% roztworu kropli na 100 cm ³ wywoływacza	6 8 13	7 10 16	12 20 30
Czas naświetlania Czas wywoływania Zabarwienie obrazu Temperatura wywoływania 18°	spada normalny zimne	wzrasta skrócony normalne	ciepłe

S. S.



JAPOŃSZCZYŻNA

Stanisław Zieliński

Gawędy o kompozycji

ULICA

Adam Smietański



Zagadnieniem związanym z rytmem jest pojęcie deseni. Deseń występuje wówczas, gdy duża ilość przedmiotów pokrywa w przybliżeniu równomiernie pole obrazu. Deseń możemy traktować jako odrębny, samodzielny rodzaj kompozycji, przy stosowaniu którego niejednokrotnie pomijamy zasady kompozycji klasycznej, o której gawędziliśmy dotychczas.

Wyobraźmy sobie, że fotografujemy tłum ludzi — masy głów, widziane z góry. Tematem zdjęcia jest właśnie tłum ludzi i wypełnia on całe pole obrazu. Wszystkie części obrazu są sobie równoważne treściowo i plastycznie.

Kompozycja deseniowa ma zasadnicze zastosowanie w zdobnictwie. Przykład — tapeta.

W fotografice niejednokrotnie kompozycja deseniowa związana jest z tematem fotografowanym i występuje jako konieczność.

W typowym deseniowym zdobniczym motywie powtarza się w równych odstępach. Deseń w kompozycji obrazu fotograficznego nie musi posiadać tej cechy i najczęściej jej nie posiada. Będzie to, jak przytoczyliśmy wyżej — tłum ludzi, czy wielkie stado zwierząt, mozaika liści, czy delikatna arabeska gałęzi. Stanowi to nagromadzenie elementów podobnych, ale nie identycznych. Elementy nie powtarzają się tu w równych odstępach, lecz ułożone są w polu obrazu mniej więcej równomiernie. Oczywiście, może się zdarzyć, aczkolwiek bardzo rzadko, że kompozycja fotograficzna będzie posiadała cechy deseniowego zdobniczego.

W układzie nieregularnym występują często różne zagęszczenia motywów. W ten sposób deseń staje się jak gdyby tłem, na którym wyodrębnia się motyw wtórny. Na przykład fotografujemy liście. W niektórych miejscach zagęszczenie ich jest tak duże, że pokrywają one całkowicie tło nieba, w innych liści jest mniej i pomiędzy nimi prześwieca niebo. Skupienia liści tworzą plamy różnego kształtu, które stają się motywami wtórnymi.

Motyw deseniowy może posiadać elementy jednakowe lub różne. Wielka ilość przedmiotów nie wpływa na zmianę deseniowego charakteru kompozycji. Oczywiście, motywy muszą być ze sobą zmieszane. Wydzielenie motywów w oddzielne grupy stworzy kompozycję typu klasycznego.

Jeśli mamy do czynienia z tematem deseniowym, w którym występują widoczne zagęszczenia, motywy tworzą ściśle określoną plamę, a poszczególne różne motywy wiążą się w oddzielne grupy — stosujemy zasady kompozycji klasycznej, tj. punkty mocne, równowagę plam itd.

Deseń w wielu wypadkach może służyć jako tło dla tematu głównego. Jednakże należy uważać, aby duża rozmaitość tła deseniowego nie przytłoczyła sobą tematu głównego.

Wnioski z niniejszej gawędy są następujące:

- 1) stosując kompozycję deseniową nie mamy obowiązku przestrzegania praw kompozycji klasycznej,
- 2) deseń można traktować jako jeden z elementów kompozycji klasycznej.

Witold Dederko



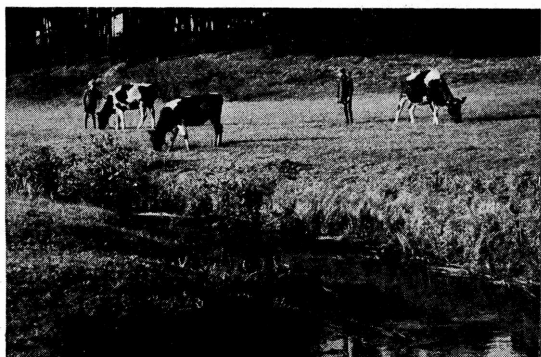
ZAKOPANE —
WCZASY WĘDROWNE

Janusz Kwiatkowski

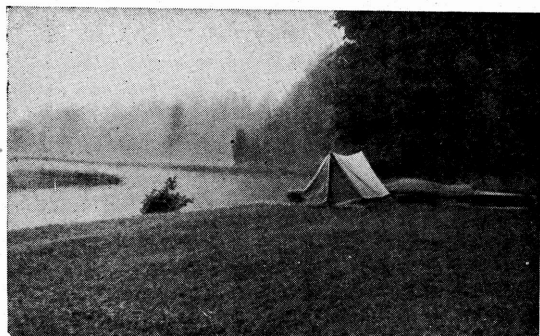
Ocena nadeślaných zdjęć



Włodz. Wesołowski



KROWY
Ernest Morek



MGŁA
Maciej Maciejec



KAZALNICA
Andrzej Kostrzewski

Zdjęcie kol. J. Kwiatkowskiego z Sandomierza pt. „Zakopane — wczasy wędrowne” jest przykładem poprawnej kompozycji. Niepotrzebne są gałązki widoczne z lewej strony u dołu. Pod względem tonalnym poważną wadą zdjęcia jest to, że postacie turystów za bardzo zlewają się z tłem. Właściwie widać wyraźnie jedynie ich nogi. Zdjęcie to jest przykładem bardzo rozposzechnionej manieri turystyczno — fotograficznej: turyści na nim widoczni są od tyłu.

Zdjęcie kol. E. Marka ze Stalinogrodu pt. „Krowy” jest przykładem kompozycji „odśrodkowej”, rozproszonej. Elementy główne obrazu umieszczone są na jego brzegach. Sytuację ratuje dobrze zaznaczony pierwszy plan — rzeka.

Zdjęcie pt. „Mgła” kol. M. Maciejca z Olśtyna mimo braku zdecydowanego pierwszego planu daje wrażenie przestrzenności dzięki dobrze uchwyconej i prawidłowo technicznie oddanej perspektywie powietrznej. Mimo mgły widzimy zróżnicowanie tonalne poszczególnych drzew, dostrzegamy nawet ich odbicie w wodzie. Proponujemy obcięcie przynajmniej połowy trawnika, co spowoduje, że temat główny — namiot nie będzie się znajdował w równych odległościach od góry i dołu zdjęcia.

Na zdjęciu kol. A. Kostrzewskiego z Krakowa pt. „Kazalnica” widzimy kazalnicę jako temat główny oraz szereg elementów drugorzędnych, rzucających się jednakże w oczy nie mniej niż temat główny. Kompozycja zdjęcia nie jest zwarta: zbyt wiele jest tam tematów. Mamy na zdjęciu i drzwi, i okno, i cień na murze, i czarną plamę z prawej strony. Proponujemy odrzucenie cienia z prawej strony oraz obcięcie lewej strony tak, aby na zdjęciu pozostały drzwi i okna nad nimi. Obcinając te drzwi otrzymamy kompozycję bardziej zwartą. Technicznie zdjęcie stoi na dobrym poziomie.

Zdjęcie bez tytułu wykonane przez kol. W. Wesołowskiego z Warszawy traktujemy jako żart o charakterze satyrycznym. Nie wątpimy, że autor zupełnie świadomie umieścił na zdjęciu obok napisu „Szczepki roślinność” — dziecko deptające trawnik. Kompozycja zdjęcia prosta, centralna, mało urozmaicona. Pozytyw wykonany poprawnie.

Ja



CZYTELNICY PISZĄ

Od naszych czytelników otrzymaliśmy szereg listów omawiających różne sposoby konstruowania koreksów-puszek do wywoływania filmów zwojowych.

Niektóre ciekawsze rozwiązania podajemy poniżej.

Inż. Zbigniew Wesołowski z Zabrza użył jako puszkii garnuszka emaliowanego o pojemności 3/4 litra. Garnuszek nie może być aluminiowy. Ewentualne uszkodzenia emalii można pokryć lakierem do paznokci. Szpulę do nawijania filmów inż. Wesołowski wykonał z starych zużytych płyt gramofonowych. Płyty gramofonowe zanurzone w gorącej wodzie stają się plastyczne i dają się dowolnie wyginać i ciąć nożycami. Odpowiednio przycięte i zwinięte płyty spaja się za pomocą niezbyt gorącej kolby do lutowania. Podczas lutowania należy dodawać kawałeczki płyt, ponieważ spalają się one częściowo. Puszka zamknięta jest wygiętą pokrywką garnuszka, uszczelnioną odpowiednio przymocowanym pierścieniem. Przykryw-

ka posiada otwór zabezpieczony przed dostaniem się do wnętrza światła i służący do wlewania i wylewania płynów. Jako taśma służy film perforowany, pozbawiony emulsji, przez otwory którego przeciągnięta jest gumka o przekroju 2x2 mm, wycięta ze starej dętki samochodowej.

Koreks, jak pisze autor, pracuje doskonale, wymaga tylko pewnej uwagi, ponieważ płyty gramofonowe są bardzo kruche. Inż. Wesołowski sporządził również czarny lakier matowy przez rozpuszczenie płyt gramofonowych w spirytusie.

Inż. Jerzy Papierski z Łodzi sporządził koreks z następujących materiałów: tektura o grubości 2-3 mm, papier dość mocny (kalka techniczna), klej stolarski i biurowy oraz lakier nitrocelulozowy. Poszczególne części puszkii zbudowane są z następujących materiałów: denko, nakrywka oraz tarcze szpuli obrotowej są wykonane z krążków tekturowych sklejonych klejem stolarskim. Ściany boczne puszkii i przykrywy — z kilku warstw przyklejonego papieru, nawiniętego na butelkę. Również z papieru nawiniętego na szklaną bagietkę sporządzona jest nakrętka służąca do obracania szpuli. Puszka zaopatrzona jest w wykonany z tektury lejek, służący do wlewania i wylewania płynów. Taśmę matkę wraz z filmem

przyczepia się do szpuli za pomocą uchwytu z blaszki kwaso-odpornej. Po sklejeniu poszczególnych części i wysuszeniu, należy całość pokryć czarnym lakierem nitrocelulozowym. Grubość ścian puszkii i tarcz powinna wynosić 3-5 mm. Rozmiary puszkii należy tak dobrać, aby objętość jej wynosiła dla filmów 6x9 około 230 cm³, a dla filmów małoobrazkowych około 330 cm³.

Dalsze rozwiązania otrzymania koreksów sposobem domowym podamy w następnym numerze „Fotografii”, między innymi ciekawy sposób ob. Władysława Antosika z Łodzi.

Od redakcji

Redakcja otrzymała kilka listów od czytelników, których pomysły racjonalizatorskie zostały umieszczone w „Fotografii” i częściowo skrytykowane. Czytelnicy ci uważają, że stanowisko redakcji jest niesłuszne. — Skoro się pomysł umieszcza, to nie po to, aby go krytykować. Zdaniem redakcji jednak krytyka pomysłu i zwrócenie uwagi na ewentualne błędy czy niedociągnięcia są pożyteczne zarówno dla autora, jak i dla innych fotoamatorów, pracujących być może nad tym samym zagadnieniem.

W związku z felietonem „Pół żartem-pół serio” z majowego numeru „Fotografii”, Centralny Zarząd Handlu Artykułami Fotograficznymi i Precyzyjno-Optycznymi nadesłał obszernie wyjaśnienie dotyczące krytykowanej sprzedaży zapalniczek do magnezji bez kamieni, lamp błyskowych bez żarówek oraz wysokiej ceny lamp błyskowych.

Centralny Zarząd stwierdza, że zapalniczki do magnezji sprzedawane bez kamieni były „zakupione przez „Foto-Optykę” w Warszawie ze źródeł zdecentralizowanych bez uprzedniego porozumienia się z działem branżowym Centralnego Zarządu. Ze względu na to, że Centralny Zarząd wydał zarządzenie wzbraniające dokonywania wszelkiego rodzaju zakupu ze źródeł zdecentralizowanych bez uzyskania zgody — Dyrekcji podległego nam Przedsiębiorstwa Handlu Detalicznego „Foto-Optyka” w Warszawie polecono ściśle przestrzegać wytycznych zawartych w tym zarządzeniu, aby tego rodzaju wypadki więcej się nie powtórzyły“.

Ze swej strony zaznaczyć musimy, że spodziewaliśmy się innego skutku naszego felietonu. Nie wstrzymania sprzedaży zapalniczek, lecz poczynienia przez Centralny Zarząd niezbędnych kroków dla wydobycia źródeł zakupu kamieni do zapalniczek.

Następnie Centralny Zarząd, uznając za słuszne zarzuty dotyczące sprzedaży lamp błyskowych bez żarówek oraz zbyt wysokiej ceny detalicznej tego artykułu zawiadamia, że „pierwszych transportów żarówek błyskowych należy spodziewać się jesienią. Aby nie dopuścić do podobnej sytuacji w roku przyszłym, Centralny Zarząd już wystąpił o import odpowiedniej ilości żarówek na rok 1955... Odnośnie cen lamp błyskowych jesteśmy tego samego zdania co autor artykułu — lampy błyskowe wg naszego zdania są za drogie. Centralny Zarząd postawił żądanie obniżenia ceny. Dalej ta sprawa winna znaleźć swe odbicie w Państwowej Komisji Cen, która niewątpliwie ustosunkuje się do słusznych żądań.“

Z przyjemnością notujemy rzeczową i samokrytyczną treść wyjaśnienia Centralnego Zarządu.

A. S.



Odpowiedzi redakcji

Ob. D. Kozłowski, Szczecin. Papier bromowy o gradacji specjalnej posiada kontrastowość pomiędzy papierem normalnym a miękkim. Używamy go do wykonywania powiększeń z negatywu o kontrastowości nieznacznie większej niż normalna.

Ob. Matylda Gradowska, Kraków. W chwili obecnej znajdują się na rynku następujące podręczniki z zakresu fotografii:

Z. Pękosławski „Z fotografią na ty”	cena zł 15,—
R. Burzyński „Zaczynam dobrze fotografować”	„ 16,—
D. Bunimowicz „Fotografia praktyczna”	„ 15,—
T. Cyprian „Jak fotografować”	„ 4,50
E. Falkowski „Fotografia krajoznawcza”	„ 4,50

Wymienione książki ukazały się nakładem Filmowej Agencji Wydawniczej.

Ob. Grzegorz Kalus, Wrocław. Redakcja nie pośredniczy w sprzedaży aparatów fotograficznych.

Ob. Tadeusz Grzymała, Łomża. Podręczniki: „Estetyka światła” Jana Bulhaka, „Fotografowanie przy świetle sztucznym” T. Cypriana oraz „Podręcznik fotografii” W. Niemczyńskiego są wyczerpane.

Ob. inż. Józef Głogowski, Zakopane. Książka, omawiająca zagadnienia rozdziału tonów Maxa Schiela „Tontrennungsverfahren der bildmaessigen Fotografie” została sprowadzona do Polski i znajdowała się w sprzedaży w księgarniach Domu Książki.



KRONIKA

Wśród wielu odznaczonych z okazji 10-lecia Polski Ludowej za zasługi w dziedzinie kultury i sztuki znalazły się również nazwiska artystów fotografików. Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski odznaczony został Leonard Sempoliński, Złotymi Krzyżami Zasługi — Edward Hartwig i Franciszek Myszkowski.

Fotografika nasza budzi coraz większe zainteresowanie zagranicą. Polska zaproszona została do wzięcia udziału w Międzynarodowej Wystawie Fotografiki, która ma być otwarta w sierpniu br. w Kopenhadze (Dania). Na wystawę tę ZPAF przesłał 30 prac (po jednej każdego autora).

Poza tym ZPAF wysłał 80 prac na wystawę do Albanii oraz zamierza wysłać wystawę do Pekinu, która obejmie zestaw prac z IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki.

W PTF toczą się prace przygotowawcze do mającej się odbyć w końcu roku w Warszawie VI Ogólnopolskiej Wystawy Amatorskiej Fotografii Artystycznej, jak również do rozpisanych konkursów: „Fotografia Ojczyzna” i „Fotografia Rodzina”.

W myśl wytycznych statutu Polskie Towarzystwo Fotograficzne opracowało instrukcję dotyczącą organizowania i prowadzenia kół fotoamatorów przy zakładach pracy, Domach Kultury i świetlicach. Rozwija się praca PTF w dziedzinie obsługi fotoamatorów. W 12 Oddziałach Towarzystwa (na ogólną liczbę 37) czynne są stałe poradnie dla fotoamatorów, 8 Oddziałów posiada własne laboratoria dla członków, 13 Oddziałów wraz z Zarządem Głównym rozprawdza wśród swych członków błony fotograficzne i różne materiały fotochemiczne.

Muzeum Historyczne m. st. Warszawy (Rynek Starego Miasta 32/36) interesuje się zdjęciami z okresu od II połowy ubiegłego stulecia dotyczącymi zagadnień gospodarczych, położenia klasy robotniczej, walk rewolucyjnych, urbanistyki, architektury oraz zdjęciami obyczajowymi, portretami postępowych przedstawicieli nauki i kultury itd. Posiadacze dobrych negatywów tego rodzaju zdjęć mogą zwrócić się do kierownictwa Muzeum, które zakupi je do swych zbiorów.

W czerwcu br. powstał w Zielonej Górze miejski Oddział PTF, który będzie jednocześnie Oddziałem wojewódzkim.



KSIĄŻKI

Max Schiel. *Tontrennungsverfahren der bildmaessigen Fotografie.* Verlag von Wilhelm Knapp Halle/Saale. Stron 98.

Książka Maxa Schiela „Metody tonorozdzielcze w fotografii”, której drugi nakład ukazał się w Polsce w sprzedaży, porusza zagadnienie o wielkim znaczeniu dla rozwoju fotografii artystycznej. Tonorozdzielcze metody opracowywania pozytywów pozwalają na bardziej indywidualne opracowanie obrazów niż „czysty” brom, umożliwiając otrzymanie programów z negatywów, których nadmierna kontrastowość utrudnia opracowanie w innej technice. Podstawy teoretyczne i praktyczne tych metod były omawiane w nielicznych artykułach umieszczanych sporadycznie w polskiej literaturze fotograficznej, między innymi cykl artykułów na ten temat jest obecnie drukowany w „Fotografii”. Oczywiście, że artykuły te nie zastąpią monografii omawiającej ten temat. Książka Maxa Schiela jest z tego względu niezastąpiona dla tych wszystkich, którzy poważniej interesują się zagadnieniem metod tonorozdzielczych w fotografii.

Autor omawia początkowo podstawy, powiedziałbym, „estetyczne” metod tonorozdzielczych. W następnych rozdziałach znajdujemy opis metod tonorozdzielczych, opartych na technikach innych niż bromowa (klasyczna „guma” jest też metodą tonorozdzielczą). W dalszych rozdziałach omawia Schiel sposoby takie, jak Person, metoda dodatkowych negatywów, izohelia oraz chemiczne i optyczne metody rozdziału tonów. Wartość książki podnosi to, że autor, sam wybitny fotografik, dzieli się z czytelnikami licznymi doświadczeniami z własnej praktyki. Ozdobą książki są liczne ilustracje, które najlepiej świadczą o kolosalnych możliwościach, jakie dają poszczególne metody tonorozdzielcze.

Na zakończenie tradycyjna już prośba: o jak najszybsze udostępnienie naszym fotoamatorom i artystom polskiego przekładu omawianej książki.

Georg Fiedler. *Exakta Makro — und Mikro — Fotografie.* Verlag Wilhelm Knapp Halle/Saale. Wydanie drugie 1954 rok. Stron 179.

Pierwsza z wydanych po wojnie książek o Exakcie „Exakta Kleinbild-Fotografie” cieszy się w Polsce zasłużoną popularnością i spełnia rolę nowoczesnego podręcznika fotografii małobrazkowej. Podobne uznanie zdobędzie niewątpliwie następna z serii wydawnictw o Exakcie, omawiająca mikro i makrofotografię przy użyciu tej kamery. Należy przy tym od razu zaznaczyć, że książka omawia nie tylko użycie Exakty w wymienionych dziedzinach fotografii, lecz jest również wyczerpującym a przy tym przystępnym napisanym podręcznikiem, który zainteresuje każdego, nie tylko posiadacza Exakty. Inna rzecz, że lektura omawianej książki jest bardzo denerwująca. Denerwująca dlatego, że poszczególne typy kamer Exakta, włącznie z Exakta Varex są w Polsce doskonale znane, natomiast o urządzeniach pomocniczych i dodatkowych do tych aparatów czyta się jak bajkę o żelaznym wilku. Wiadomo, że części te, czyniące z Exakty aparat w najwyższym stopniu uniwersalny i wszechstronny, są w Niemieckiej Republice Demokratycznej produkowane, ale z niewiadomych powodów nie są one do Polski sprowadzane.

Czynniki decydujące o imporcie do Polski sprzętu fotograficznego mają teraz piękne pole do popisu: po sprowadzeniu książki o pomocniczym sprzęcie do Exakty najwyższy czas sprowadzić ten sprzęt! Inaczej rozpowszechnianie książki mija się z celem i wywołuje zrozumięte rozgoryczenie wśród tych, którzy pragną zająć się poważnie mikro- i makrofotografią.

Znakomite fotografie czarno-białe i kolorowe, wysoki poziom ilustracji oraz wyjątkowo estetyczna szata graficzna przynoszą zaszczyt wydawnictwu.

Max Schiel. *Chemie fuer Fotografen.* Verlag Wilhelm Knapp Halle/Saale. 1954 rok. Stron 164.

Interesującą pozycją wśród książek o fotografii wydanych w NRD jest podręcznik Maxa Schiela, omawiający chemię fotograficzną dla nie chemików. To, że nazwał omawianą książkę „chemia fotograficzna nie dla chemików” nie świadczy o jej niskim poziomie. Chciałem przez to powiedzieć, że zrozumie ją i wiele z niej skorzysta również czytelnik nie mający pojęcia o chemii. Autor w pierwszych rozdziałach książki w sposób bardzo przystępny tłumaczy podstawowe pojęcia chemii, a zwłaszcza te zagadnienia, które związane są z właściwą chemią fotograficzną.

W dalszych rozdziałach znajdujemy bardzo rzeczowo opracowaną charakterystykę chemikaliów używanych w praktyce fotograficznej, ze specjalnym uwzględnieniem składników wywoływacza. Następnie autor omawia własności emulsji fotograficznych oraz chemizm pod-

stawowych procesów fotograficznych. Zwraca uwagę pominięciu przez autora osłabiania i wzmacniania, przy dość szczegółowo omówionym płukaniu oraz odzyskiwaniu srebra z zużytych utrwalaczy. Wydaje się, że pominięcie przez autora wzmacniania i osłabiania nie jest niedopatrzaniem lecz odbiciem postępu w technice negatywowej. Autor recenzji wielokrotnie czy to na łamach „Fotografii” czy przy innej okazji wypowiadał się, że w związku z postępami w produkcji materiałów światłoczułych i zautomatyzowaniem procesu wywoływania, osłabianie i wzmacnianie negatywów jest anachronizmem, świadczącym o niezrozumieniu podstawowych założeń procesu negatywowego, względnie o popełnianiu grubych błędów. Stanowisko zajęte przez Maxa Schiela zdaje się potwierdzać wywody autora recenzji.

W zakończeniu swojej książki autor podaje szereg praktycznych wskazówek dotyczących obchodzenia się z chemikaliami i sporządzania roztworów, przechowywania ich oraz sporządzania kąpiei fotograficznych.

„Chemie fuer Fotografen” jest jeszcze jedną z książek fotograficznych wydanych w NRD, której przekład na język polski da wiele korzyści wszystkim interesującym się fotografią

Stanisław Sommer



SZAŁAS

Tadeusz Cyprian

Czy wiecie, że...

Zdolność rozgraniczania (rozdzielcza) poszczególnych rodzajów emulsji fotograficznych wynosi:

Materiał reprodukcyjny około 100 linii na mm

Filmy pozytywowe około 70 linii na mm

Emulsje negatywowe 10/10 DIN około 75 linii na mm

Emulsje negatywowe 16 do 17/10 DIN około 55 linii na mm

Emulsje negatywowe ponad 20/10 DIN około 45 linii na mm.

Jedna z elektronowych lamp błyskowych (Protechnica Mod. 100) daje błysk trwający 1/4000 część sekundy.

Zdjęcie mikroskopowe dające powiększenie tysięczne posiada głębię ostrości (w zależności od apertury) około 1/10000 mm (jedna dziesięciotysięczna część milimetra).

S. S.

W Nr. 11 z 1954 r. czasopisma „Młody Technik” ukazał się artykuł podający opis budowy najprostszego aparatu fotograficznego wraz z rysunkami technicznymi.

FOTOGRAFIA



GEÓWKI WYZŁOCONE SŁONCEM

Halina Idziakowa

CENA
5 zł

Redaguje Komitet. Wydawca: Wydawnictwo „Sztuka“ P. P. Adres Redakcji: Warszawa, ul. Sniadeckich 10. Redaktor Naczelny przyjmuje w poniedziałki 12—14. Sekretarz Redakcji — codziennie 12—14. Kolportaż P. P. K. „Ruch“, Warszawa, ul. Srebrna 12, tel. 804-20. Prenumerata kwartalna zł 15, półroczna zł 30, roczna zł 60. Wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze. Rękopisów i fotogramów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Graficzne „Dom Słowa