

63

-Fototechnika-

FOTOGRAFIA

NR 12 (18) GRUDZIEŃ 1954

POLITECHNIKA WROCLAWSKA
Katedra Fototechniki
ul. Łukasiewicza 2

589



O polskich czasopismach fotograficznych



fol. Jerzy Langda

Zagadnienie czasopism fotograficznych jest równie ważne jak zagadnienie książek i podręczników. Jeśli bowiem książki o fotografii przyczyniły się do krzewienia wiedzy o fotografii, to czasopisma najbardziej przyczyniły się do postępu sztuki fotograficznej. Książka bowiem z istoty swej mniej nadaje się do krótszych wypowiedzi z dziedziny estetyki lub techniki i doraźnej konfrontacji poglądów lub polemik, które znajdują miejsce w czasopismach zarówno w formie drukowanego słowa, jak i ilustracji.

Inne jest zresztą ogólne znaczenie czasopism. Po pierwsze — czasopisma mają zadanie doraźnie informacyjne, a po pewnym czasie — historyczno-kronikarskie. Pod tym względem znaczenie ich jest pierwszorzędne i zgoła niezastąpione. Po wtóre — w przeciwieństwie do książek, które zazwyczaj są indywidualną wypowiedzią autora, czasopisma stanowią trybunę wielu

autorów wzbogaconą pracą samej redakcji, która zazwyczaj jest kolegią. Po trzecie — czasopisma spełniają inną rolę w stosunku do czytelników. Ich zadaniem jest obok informacji o charakterze kronikarskim — krótsze, treściwe i przystępne pouczenie i, co jest bodaj najważniejsze, nawiązanie żywego kontaktu z czytelnikami. Autor pracy indywidualnej (w niniejszych rozważaniach: książki), której efekt ostateczny jest jednorazowy, nie może z przyszłymi czytelnikami nawiązywać ciągłej wymiany poglądów — co jest zadaniem, dążeniem i jednym z warunków powodzenia czasopism. To w założeniu pozwala na stosowanie żywszej formy wypowiedzi, bardziej dostosowanej do potrzeb i zainteresowań czytelników. W czasopismach fotograficznych szczególnie ważną rolę spełniają ilustracje, które stanowią integralną część ich treści.

Istnienie polskich czasopism fotograficznych datuje się od 1895 r., w którym to roku ukazał się „Przegląd Fotograficzny”. W trzy lata później ukazały się kolejno „Kronika Fotograficzna” i „Światło”. Do niedawna pierwszeństwo ukazania się powszechnie przypisywano „Światłu”. Fakt ten tłumaczyć należy okolicznością, że wymienione poza „Światłem” pisma są od dawna prawdziwymi rzadkościami bibliotecznymi i że potężny wpływ „Światła” nawet na ówczesnych czytelników wkrótce zepchnął wcześniejsze

pisma w cień. Bodajże po dzień dzisiejszy żadne z późniejszych pism nie posiadało tak wysokiego poziomu naukowego (redaktor prof. J. J. Boguski). „Światło” jednak stało się na wskroś elitarne i przystępne jedynie dla garstki wysokokwalifikowanych fachowców — stąd jego krótkotrwałość. W piśmie tym ukazał się pierwszy artykuł Marii Curie-Skłodowskiej.

Po przeszło trzechletnich poszukiwaniach, które objęły 54 biblioteki oraz inne księgozbiory w kraju, powiodło się w stopniu dość znacznym zrekonstruować obraz i rozwój polskiego piśmiennictwa fotograficznego. Statystyka wykazuje, że łączna ilość czasopism określa się liczbą 28 tytułów stanowiących 125 roczników, w tym nieodnalezionych lub nieskompletowanych 21 roczników, co stanowi smutny bilans — około 20% druków zaginionych. Taki sam procent druków zaginionych wykazuje bibliografia książek. Poszukiwania nie wykazały istnienia żadnego czasopisma polskiego zagranicą.

Dwa czasopisma ukazały się jednorazowo; najdłużej, bo lat 15 wychodził „Fotograf Polski”. W okresach dwóch wojen światowych nie ukazywało się żadne pismo. W 1938 r. istniało 11 czasopism. Nakłady czasopism nie zostały ustalone z braku metryk i kompletnych danych.

Na temat kilku powyższych danych statystycznych napisać można by odrębną pracę. Są to ciekawe i pouczające koleje pojawiania się, swoistego istnienia i zejścia poszczególnych tytułów, przegląd zespołów redakcyjnych i redaktorów, autorów i ilustratorów, form wydawniczych, propagandy i kolportażu, kierunków estetycznych i technicznych, przykładów zgodnej współpracy i rozbieżności, prawidłowości i paradoksów.

Tak na przykład pismem reprezentacyjnym i poważnym był niewątpliwie „Fotograf Polski”, co jednak bynajmniej nie uchroniło go od wielu różnych ataków. „Fotograf Polski” był niejako spadkobiercą opinii i kontynuatorem założeń redakcyjnych istniejącego przez 11 lat „Fotograf Warszawskiego”. Najbardziej pretensjonalnym a zarazem najmniej poważnym był „Foto-Amator” z roku 1933. Redaktor tego pisma pobijał rekordy ignorancji i zacofania. Były pisma na wskroś pozytywne (linia redakcyjna prof. Tadeusza Cypriana obliczona na umasowienie) a były też inne — nikomu nie potrzebne. Ich treść bowiem nie odpowiadała wymaganiom czytelników zaawansowanych, a do początkujących nie przemawiała odpowiednio (np. „Przed obiektywem”). Pismo to było prawdziwą stacją Augiasza pod względem redakcyjnym; chcąc bowiem urozmaicić zasadniczą treść fotograficzną dorzucało dorywczo wiadomości z kinematografii, później zachwiała wewnętrzna równowaga przez utworzenie działu radia, rejestrowało nowości o telefonach itd. Najwyższy poziom miały „Wiadomości Fotograficzne” wychodzące od 1903 r. do śmierci utalentowanego redaktora (1905)

Spis treści

O polskich czasopismach fotograficznych — Marian Szulc	2
Aktualna jasność obiektywu — Józef Lityński	4
Techniki żelazowe — Stanisław Sommer	6
Nowy rodzaj matówki — dalmierza — Ludwik Mueller	7
Ogłoszenie wyniku konkursu fotograficznego pt. „Na wczasy świąteczne”	7
VII Ogólnopolski Konkurs Fotograficzny pt. „Turystyka dla mas”	8
Jak wywołuję negatywy — Tadeusz Cyprian	9
O przechowywaniu negatywów błonowych — Adam Sakowicz	9
Dyskusja o fotografice. Czy istnieje „czysta fotografia”? — Leszek Piasecki	10
Z techniki fotografowania. Tkaniny — Stanisław Zieliński	12
Wystawa fotografii turystyczno-krajoznawczej Oddziału Warszawskiego PTTK — Stanisław Sommer	18

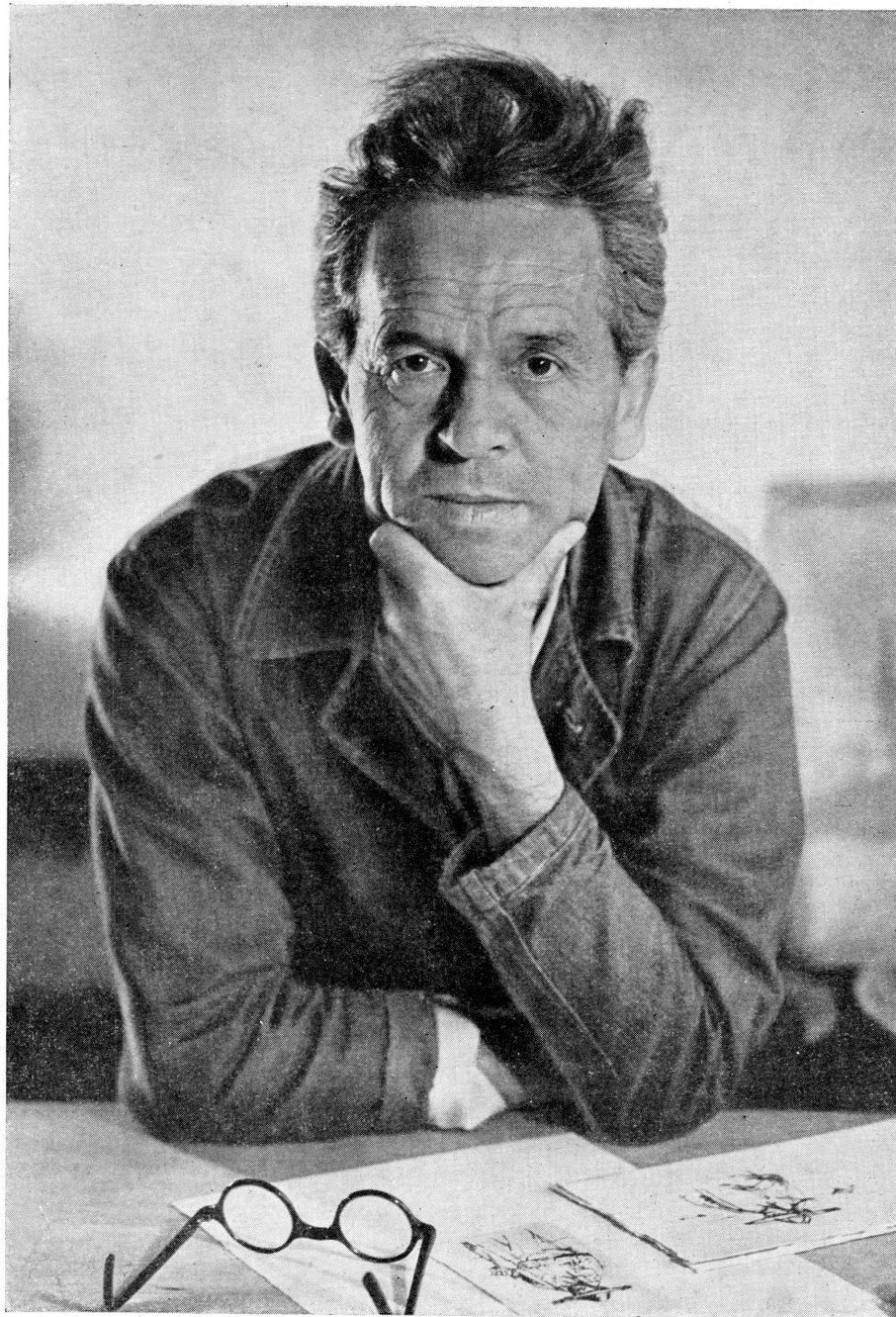
Na okładce:

„BABUNIA”

Marian Murman

STUDIUM PORTRETOWE
PROF. T. KULISIEWICZ

Jan Styczyński



Wiktora Wolczyńskiego. Następcą jego, Józef Świtkowski, człowiek przecież ciekawy i inteligentny, nie potrafił utrzymać nadanego pismu znakomitego kierunku i poziomu.

Ścisła charakterystyka omawianego piśmiennictwa przerasta ramy tego artykułu. Nie jest też ona rzeczą łatwą. Wymaga bowiem uwzględnienia wielu elementów, które składały się na całość omawianego zagadnienia. Dla przykładu: ocena jakości i przydatności czasopism słabych, które jednak w treści zamieszczały od czasu do czasu artykuły wybitne; te artykuły muszą przecież zaważyć na ocenie pisma. W piśmie trzeciorzędnej wartości „Foto-Drogista” (które nota bene nie pouczało odpowiednio drogiści jako ówczesnego sprzedawcy artykułów fotochemicznych — a więc merytorycznie było chybione) drukowane były artykuły wybitne, jak na przykład obszerny artykuł prof. Jana Bułhaka o współczynnikach psychologicznych fotografii. Inny przykład: ocena ilości czasopism wychodzących w poszczególnych latach. Statystyka wymaga właściwie odrębnego komentarza, bo „rekordowy” rok 1938 zawdzięcza swą obfitość temu, że przynajmniej połowa tych pism wychodziła nakładem ówczesnych producen-

tów (Kodak, Alfa, Foton) dla reklamy własnych wyrobów i pisma te rozdawano gratis w punktach sprzedaży tych wyrobów. Żywoć ekonomiczny pism na budżecie własnym był niezwykle ciężki i pisma te zmuszone były stale apelować do czytelników o propagandę wśród zainteresowanych. Nie zapominajmy, że producentów również zmiatały kryzysy finansowe i kryzysy gospodarcze. Ścisła więc charakterystyka i historia czasopism wymaga rozważania nieledwie każdego tytułu z osobna.

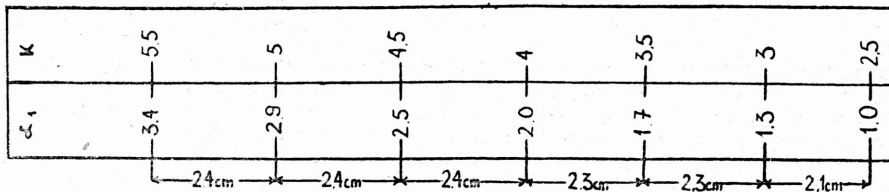
Ogólna natomiast charakterystyka, a zwłaszcza porównanie z pismami zagranicznymi — pozwala wysnuć o polskich czasopismach ocenę dodatnią. Pod względem treści czasopisma polskie dorównywały w zupełności zagranicznym i przyczyniły się do postępu w skali światowej (np. artykuły prof. Witolda Romera); ustępowały natomiast zagranicznym pod względem szaty graficznej. Mimo to ilustracje odegrały rolę kształcącą. Skala zainteresowań była szersza niż w wielu pismach zagranicznych. Czujny krytycyzm (przynajmniej u czołowych autorów i redaktorów) uchronił te pisma od jednokierunkowości, która na przykład tak trwale zaciążyła nad fotografią niemiecką od czasu pojawienia się „neue Sachlichkeit”.

O czasopismach dyskutowano dość wszechstronnie. Żywa wymiana zdań czyniła je interesującymi. Krzyżowały się poglądy (Marian Dederko i Antoni Wieczorek), szczerzy entuzjazm garstki znawców udzielał się szerszym kręgom zainteresowanych, ważną rolę spełniały wnikliwe i nacechowane erudycją recenzje i artykuły Jana Sunderlanda, czy żarliwe wypowiedzi Jana Bułhaka, podkreślano wartość polskiej fotografii, polemizowano z zagranicą. Gdy w istocie rzeczy działo się dużo — narzekano na nudę. Z szerokiego punktu widzenia w pozornym chaosie była metoda, która z powodzeniem zmierzała do podnoszenia poziomu twórczego fotografików polskich.

Można dzisiaj słusznie wykazać na poszczególnych, konkretnych przykładach wiele błędów i naiwności; można wykazać wsteczność ówczesnych poglądów — lecz były to w większości cechy epoki, na które dopiero dzisiaj potrafimy patrzeć krytycznie. Świadomość prawideł rozwoju w danym okresie obowiązujące w ocenie bibliograficznej. To należy mieć na uwadze przy analizie danych dzieł, a zwłaszcza, jeśli są to dzieła zbiorowe.

Marian Szulc

Aktualna jasność obiektywu



Jasność obiektywu określamy jako stosunek średnicy największego otworu przysłony do długości ogniskowej. Np. obiektyw o największym otworze 2,5 cm i ogniskowej 5 cm będzie miał jasność

$$f_0 = \frac{2,5}{5} = \frac{1}{2} = 1:2$$

Popularnie mówi się, że obiektyw ten ma jasność 2. Od jasności obiektywu zależy jasność obrazu w kamerze (na kliszy, filmie lub matówce) przy pełnym otworze przysłony. Jeżeli zmniejszymy otwór przysłony, jasność obrazu zmaleje. Drugim czynnikiem wpływającym na jasność jest odległość obiektywu od obrazu. W miarę zwiększania tej odległości obraz staje się ciemniejszy. Wypadek ten zachodzi przy fotografowaniu bliskich przedmiotów. Z rozważań tych wynika, że jasność obrazu, a co za tym idzie i czas naświetlania, zależy od stosunku aktualnej średnicy otworu przysłony do odległości obiektywu od obrazu. Stosunek ten nazwiemy aktualną jasnością obiektywu i oznaczamy przez f_A

$$f_A = \frac{d}{b}$$

d — średnica otworu przysłony

b — odległość obiektywu od obrazu.

Jeżeli fotografujemy przedmioty dalekie, wtedy b jest równe ogniskowej i jasność aktualna zależy tylko od nastawienia przysłony. Należy pamiętać, że na pierścieniu do regulowania przysłony wyryte są liczby odpowiadające mianownikom ułamka, np. liczba 8 oznacza, że jasność aktualna,

przy nastawieniu na nieskończoność, wynosi $1:8 = \frac{1}{8}$

Przy użyciu pełnego otworu i nastawieniu na ∞ jasność aktualna jest równa zwykłej jasności obiektywu.

Można wykazać, że jasność obrazu w kamerze jest wprost proporcjonalna do f_A^2 , czyli czas naświetlania jest odwrotnie proporcjonalny do f_A^2

$$t = \frac{c}{f_A^2}$$

t — czas naświetlania

c — współczynnik zależny od warunków świetlnych, motywu i czułości filmu.

W codziennej praktyce fotograficznej wyżej opisana wielkość nie znajduje zastosowania, gdyż zupełnie wystarcza posługiwanie się przysłoną. Przysłoną określamy jako odwrotność jasności $\varphi = \frac{1}{f}$ np. przy $f = 1:8$, $\varphi = 8$.

Różnice jasności spowodowane nastawieniem obiektywu na odległość inną niż ∞ nie są na ogół duże. Np. fotografując z odległości 1 m aparatem o ogniskowej 5 cm i obiektywie przysłoniętym do $f = 1:8$ mamy $f_A = 1:8,5$

Ta różnica jest wobec dużej tolerancji filmu zupełnie do pominięcia. Jednak przy fotografowaniu z bliska aparatem o podwójnym wyciągu miecha (lub z pierścieniami nasadkowymi) różnica ta będzie znaczna. Np. przy reprodukcji wielkości naturalnej (podwójny wyciąg) i przy $f = 1:8$ mamy $f_A = 1:16$ czyli $\frac{f}{f_A} = 2$ i czas naświetlania musi być 4 razy większy niż normalnie. Czas ten można obliczyć ze wzoru:

$$t = t_0 \left(\frac{b}{F}\right)^2$$

t — czas naświetlania

t_0 — normalny czas naświetlania (np. według światłomierza)

b — odległość obiektywu od obrazu

F — ogniskowa.

Powyższe rozumowanie ma duże zastosowanie przy obliczaniu czasu naświetlania powiększeń bromowych. Powszechnie przyjmuje się, że czas naświetlania powiększenia jest proporcjonalny do k^2 , gdzie k jest powiększeniem liniowym. Przy małej tolerancji papierów bromowych założenie to jest o wiele za mało dokładne i odbitki naświetlone według tej reguły będą prześwietlone. Np. jeżeli przy $k = 2,5$ naświetlamy 5 sek. to według tej reguły przy $k = 10$ musimy naświetlić 80 sek., podczas gdy właściwy czas naświetlania, obliczony z wzorów niżej podanych będzie w tym przypadku wynosić 50 sek.

Obecnie zajmujemy się wyprowadzeniem zależności, która pozwoli na obliczenie współczynników naświetlania.

Przy powiększaniu przedmiotem jest negatyw, a obrazem jego obraz na ekranie lub papierze. Jasność obrazu będzie proporcjonalna do f_A^2 czyli czas naświetlania odwrotnie proporcjonalny do f_A^2

$$t = \frac{c_1}{f_A^2}$$

gdzie c_1 jest współczynnikiem zależnym od rodzaju rzutnika, zaczerpnięcia negatywu i czułości papieru.

Z określenia f_A i φ mamy:

$$f_A = \frac{d}{b} \quad \text{i} \quad \varphi = \frac{1}{f} = \frac{F}{d}$$

skąd

$$f_A = \frac{F}{b\varphi} \quad \text{czyli} \quad t = \frac{c_1 \varphi^2 b^2}{F^2}$$

W dalszym ciągu będziemy używać następujących wzorów z optyki geometrycznej:

$$1) \quad \frac{1}{a} + \frac{1}{b} = \frac{1}{f}$$

gdzie a — odległość przedmiotu od obiektywu b i F — jak wyżej

$$2) \quad k = \frac{b}{a}$$

gdzie k — jest powiększeniem liniowym.

Z tych wzorów można wyznaczyć b w zależności od k i F:

$$b = F(k+1)$$

Wstawiając tę wartość do wyrażenia na t, otrzymamy:

$$t = c_1 \varphi^2 (k+1)^2$$

Jeżeli będziemy powiększali ten sam negatyw do różnych rozmiarów i stosowali stale ten sam papier i tę samą przysłonę, wtedy stosunek czasów naświetlania wyrazi się następująco:

$$\frac{t_2}{t_1} = \frac{(k_2+1)^2}{(k_1+1)^2}$$

Znając czas przy określonym powiększeniu możemy obliczyć czas naświetlania przy każdym innym powiększeniu:

$$t = t_1 \frac{(k+1)^2}{(k_1+1)^2}$$

Za czas podstawowy można przyjąć czas przy $k = 1$ Wtedy:

$$t = t_1 \frac{(k+1)^2}{(1+1)^2} = t_1 \frac{(k+1)^2}{4}$$

Wielkość $\frac{(k+1)^2}{4}$ nazwiemy współczynnikiem naświetlania i oznaczmy przez α

Przy tym oznaczeniu $t = t_1 \alpha$

Przy rzutnikach, przeznaczonych do powiększania z negatywów mało-obrazkowych wygodnie jest przyjąć za czas odniesienia czas naświetlania przy $k = 2,5$

Wtedy:

$$t = t_{2,5} \alpha_1$$

gdzie:

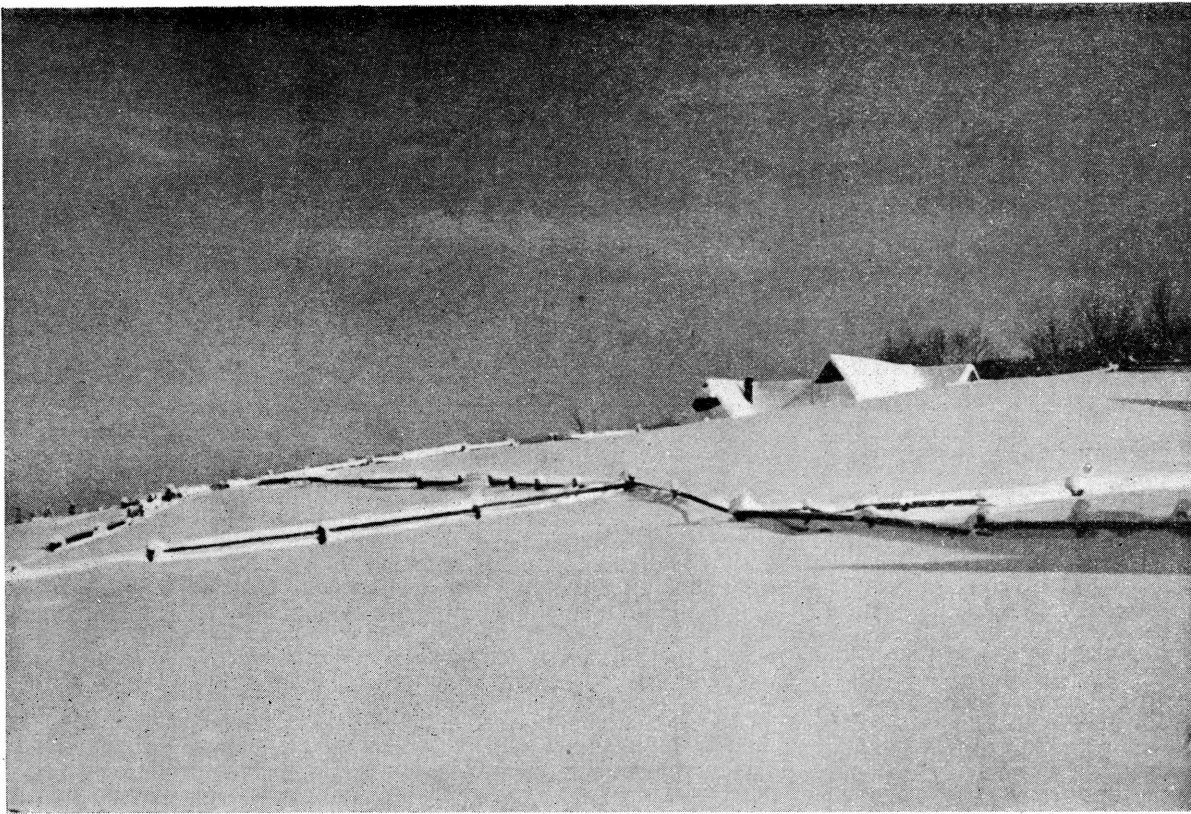
$$\alpha_1 = \frac{(k+1)^2}{(2,5+1)^2} = \frac{(k+1)^2}{12,25}$$

W tabeli umieszczonej poniżej podane są wartości α i α_1 dla różnych powiększeń.

Tabela 1

k	α	α_1	k	α	α_1
1	1,0	0,3	6	12,3	4,0
1,5	1,6	0,5	6,5	14,1	4,6
2	2,3	0,7	7	16,0	5,2
2,5	3,1	1,0	7,5	18,1	5,9
3	4,0	1,3	8	20,2	6,6
3,5	5,1	1,7	8,5	22,6	7,4
4	6,3	2,0	9	25,0	8,2
4,5	7,6	2,5	9,5	27,5	9,0
5	9,0	2,9	10	30,2	9,9
5,5	10,5	3,4	10,5	33,0	10,8

Znajomość współczynników naświetlania pozwala robić próbki w małych formatach, a potem zdjęcie powiększać do dowolnych rozmiarów i obliczać czas potrzebny do naświetlania. Na próbce takiej łatwiej jest ocenić naświetlenie niż na próbkach paskowych, zwłaszcza w tych przypadkach, kiedy część obrazu trzeba przysłać.



ZIMA
Kazimierz Tomiło

Najwygodniej jest wykonać według powyższej tabelki skalę i na stałe przytwierdzić ją do rzutnika.

Opiszemy sposób robienia takiej skali do rzutnika o ogniskowej obiektywu $F = 5$ cm.

Umocowujemy płaską deseczkę (np. linijkę) równoległą do kolumny, a do ruchomego ramienia umocowujemy wskazówkę z cienkiej blachy lub drutu. Samą skalę wykonujemy na papierze milimetrowym i przyklejamy do deseczki. Do wykonania skali posłużymy się następującym wzorem:

$$l = \frac{F(k+1)^2}{k}$$

gdzie $l = a+b$ jest odległością negatywu od ekranu.

W tabeli 2 podane są wielkości l (w cm) oraz α_i dla różnych powiększeń. W 4-ej rubryce podane są różnice l między dwoma sąsiednimi powiększeniami.

Tabela 2

k	α_i	l cm	Δl cm	k	α_i	l cm	Δl cm
2,5	1,0	24,5	2,1	6,5	4,6	43,2	2,4
3	1,3	26,6	2,3	7	5,2	45,6	2,5
3,5	1,7	28,9	2,3	7,5	5,9	48,1	2,5
4	2,0	31,2	2,4	8	6,6	50,6	2,5
4,5	2,5	33,6	2,4	8,5	7,4	53,1	2,5
5	2,9	36,0	2,4	9	8,2	55,6	2,5
5,5	3,4	38,4	2,4	9,5	9,0	58,1	2,5
6	4,0	40,8	2,4	10	9,9	60,6	

Skalę wykonujemy według rysunku.

Przed nalepieniem skali na deseczkę należy tak ustawić rzutnik, żeby $l = 24,5$ cm (l — odległość ramki negatywowej od ekranu).

Skalę nalepiemy w ten sposób, żeby wskazówka pokrywała się z kreską dla $k = 2,5$. Jeżeli używa się maskownicy, to skalę należy nalepić odpowiednio wyżej.

Do rzutników o innej ogniskowej skalę wykonuje się podobnie, stosując wzór:

$$l = \frac{(k+1)^2 F}{k}$$

gdzie F jest ogniskową rzutnika.

Józef Lityński

Zbigniew Kamykowski



Techniki żelazowe

Istnieje wiele metod powielania na drodze fotograficznej planów i rysunków kreskowych, tzn. nie zawierających półtonów. Istnieją trzy zasadnicze drogi postępowania:

1) Reprodukacja w kamerach zwykłego typu lub w kamerach specjalnie dostosowanych do tego celu. Negatyw wielkości naturalnej lub zmniejszony zostaje następnie powielany na drodze optycznej lub stykowej.

2) Fotokopowanie refleksowe na specjalnie do tego celu dostosowanych papierach, zawierających światłoczułe sole srebra. W metodzie tej światło przechodzi przez cienki papier światłoczuły i odbija się następnie od podłoża, którym jest reprodukowany oryginał. Negatywowo obraz oryginału powstaje na skutek różnicy w ilości światła odbitego od zadrukowanego i niezadrukowanego podłoża.

3) Fotokopowanie w świetle przechodzącym przez oryginał. Materiałem światłoczułym mogą być:

- halogenki srebrne, podobnie jak i w innych technikach pozytywowych;
- pewne światłoczułe związki organiczne (tzw. diazotypia);
- sole żelazowe. Techniki oparte na światłoczułości soli żelazowych noszą różne nazwy np. cyjanotypia, kalitypia i inne.

W poniższym artykule omówimy techniki oparte na światłoczułości soli żelazowych. Zaletą tych technik jest niski koszt i łatwość preparowania papierów światłoczułych, odznaczających się poza tym stosunkowo dużą trwałością.

Podstawową reakcją chemiczną wszystkich technik tego rodzaju jest redukcja pod wpływem światła soli żelazowych do soli żelazawych zachodząca szczególnie łatwo w obecności związków organicznych. Z tego też powodu substancją światłoczułą w tych technikach są przeważnie organiczne sole żelazowe — szczawiany, cytryniany lub winiany. Mechanizm reakcji jest na ogół dość skomplikowany. W najprostszym przypadku — rozkładzie w wodnym roztworze pod wpływem światła szczawianu żelazowego — przebieg reakcji da się wyrazić następującym wzorem:



W fotografii wykorzystuje się w różny sposób światłoczułość soli żelazowych. Poniżej podajemy krótki przegląd tych technik, ze specjalnym uwzględnieniem tych, które do dzisiaj nie straciły na aktualności.

Technika żelazowa „negatywowa” — cyjanotypia.

Papier przeznaczony do naświetlania pod negatywem pokryty jest warstwą światłoczułą, w skład której wchodzi najczęściej: żelazocyjanek potasu oraz żelazocytrynian amonu. (Skład kąpielii uczulającej oraz sposób preparowania papieru podany będzie w innym miejscu). Podczas naświetlania pod negatywem kreskowym (a tylko takie dają się kopiować w tej technice ze względu na niedoskonałość oddawania półtonów) w tych miejscach papieru, na które pada światło, tworzy się sól żelazawa. Sól żelazawa reaguje z żelazocyjankiem potasu z wytworzeniem niebiesko zabarwionej soli nazywanej błękitem Turnbulla $\text{Fe}_3(\text{Fe}(\text{CN})_6)_2$. Sól żelazowa nie tworzy z żelazocyjankiem potasu zabarwionych połączeń. Błękit Turnbulla jest w wodzie nierozpuszczalny, natomiast nierozłożona sól żelazowa jest w wodzie dobrze rozpuszczalna. Po wypłukaniu w wodzie naświetlonego papieru otrzymuje się obraz zbudowany z białych linii na niebieskim tle. Białe linie odpowiadają ciemnym liniom oryginału, tak że w zasadzie otrzymany obraz jest negatywowo. Ponieważ jednak w tej technice kopiuje się wyłącznie obrazy kreskowe, nawet obraz negatywowo nadaje się do dalszego użytku, zwłaszcza że nie jest odwrócony stronami. Kopiowany rysunek kładzie się na papierze światłoczułym rysunkiem w stronę światła. Niebieski kolor obrazu może być stosunkowo łatwo zamieniony na czarny, zielony lub fioletowy. W pierwszym przypadku po odbieleniu w roztworze alkaliów i opłukaniu, obraz zabarwia się na czarno w roztworze kwasu galusowego lub taniny. Zamiana na kolor zielony następuje w roztworze zawierającym siarczan żelazawy i kwas siarkowy, a na fioletowy w roztworze octanu ołowianego. Skład kąpielii uczulającej jest następujący:

A) żelazocyjanku potasu	175 g
wody	1000 cm ³
B) żelazocytrynianu amonu	250 g
wody	1000 cm ³

Roztwory zmieszane są nietrwałe, natomiast trzymane osobno dają się długo przechowywać. Kąpiel uczulającą sporządza się z równej objętości roztworów A i B. Papier pokrywa się za pomocą miękkiego pędzla lub waty mieszaniną uczulającą tak długo, aż stanie się on równomiernie wilgotny. Po wysuszeniu papier daje się przechowywać parę miesięcy. Uczulanie należy prowadzić w słabym świetle żarówki elektrycznej. Czułość papieru można zwiększyć dodając na 3 części gotowego roztworu 1 część 10% roztworu kwasu cytrynowego. Dodatek kwasu cytrynowego zwiększa poza tym czystość bieli i głębokość zabarwienia niebieskiego. Żelazocytrynian amonu istnieje w dwóch odmianach — zielonej i brązowej. Zielony żelazocytrynian amonu daje kilka razy bardziej czuły papier niż jego odmiana brązowa. Żelazocyjanek potasu powinien być całkowicie wolny od żelazocyjanku potasu. Po naświetleniu papier płucze się w wodzie aż do całkowitego zaniku żółtego zabarwienia wody płuczkowej. Pożądanym jest dodatek do wody płuczkowej paru kropel kwasu solnego, zwiększającego trwałość obrazu. Starannie wypłukany obraz nie wymaga dalszego utrwalania. W celu zmiany niebieskiego obrazu na czarny kąpie się go w kąpielii o składzie 20 g wodorotlenku potasu w litrze wody. Odbielony i dobrze wypłukany obraz przenosi się do kąpielii zawierającej 40 g kwasu galusowego w wodzie. W kąpielii tej obraz przybiera zabarwienie czarne.

Technika żelazowa „pozytywowa”

W technice tej, nazywanej „pozytywowa” otrzymuje się z negatywu kreskowego obraz ciemnych kresek na jaśniejszym tle, a więc bezpośrednio pozytywny. Rozróżnia się dwa sposoby postępowania: w jednym otrzymuje się niebieskie linie na białym tle, w drugim czarne.

W metodzie pierwszej (metoda Pelleta) warstwa światłoczuła składa się z żelazocyjanku amonu, chlorku żelazowego i gumy arabskiej. Po naświetleniu papier wywołuje się roztworem żelazocyjanku potasu. Mechanizm otrzymywania obrazu jest w tym przypadku inny, niż w metodzie opisanej poprzednio. Nie zredukowana działaniem światła sól żelazowa (znajdująca się pod ciemnymi miejscami oryginału) reaguje z żelazocyjankiem potasu z wytworzeniem niebieskiego barwnika — błękitu berlińskiego $\text{Fe}_3(\text{Fe}(\text{CN})_6)_2$. Powstająca pod działaniem światła sól żelazawa reaguje z żelazocyjankiem potasu z wytworzeniem bezbarwnego związku o budowie $\text{K}_2\text{Fe}(\text{Fe}(\text{CN})_6)$. Rola gumy arabskiej, niezupełnie wytlumaczona, polega na zapobieganiu utlenianiu się tlenem powietrza tworzącego się bezbarwnego połączenia. Związek ten, w nieobecności gumy arabskiej, łatwo utlenia się pod wpływem powietrza na związek zabarwiony na niebiesko. Po wypłukaniu w wodzie warstwę gumy arabskiej usuwa się w kąpielii z rozcieńczonego kwasu solnego. Jak widać metoda ta jest bardziej skomplikowana od poprzedniej.

Zasada powstawania obrazu w metodzie drugiej polega na tym, że tworzące się pod działaniem światła sole żelazowe nie dają barwnych połączeń z kwasem galusowym, natomiast nie zmienione sole żelazowe tworzą barwne związki o budowie analogicznej z budową atramentu. Kolor tworzącego się związku jest niebiesko-czarny.

Papier światłoczuły otrzymuje się przez uczulenie go wodnym roztworem chlorku żelazowego, a po wysuszeniu alkoholowym roztworem kwasów winowego i galusowego. Wywołanie obrazu odbywa się w wodzie. Otrzymuje się przy tym czarne linie na białym tle.

W obu omówionych metodach „pozytywowych” sposób preparowania papieru jest trudniejszy niż w metodzie „negatywowej”, również wymagania stawiane jakości papieru są wyższe. Z tego też powodu nie podajemy dokładnych przepisów postępowania w tych metodach, odsyłając czytelnika interesującego się tymi zagadnieniami do literatury specjalnej.

Omówione wyżej techniki nadają się do kopiowania negatywów i oryginałów kreskowych. Do kopiowania negatywów półtonowych nie nadają się one ze względu na niedoskonałość oddawania półtonów.

W swoim czasie istniały jednak techniki wykorzystujące światłoczułość soli żelazowych, a nadające się również do kopiowania negatywów półtonowych. W chwili obecnej, w związku z rozwojem i udoskonaleniem innych technik pozytywowych, przede wszystkim halogenko-srebrnych i chromianowych, straciły one bardzo na znaczeniu. Są to techniki platynowe oraz tzw. kalitypia. Poniżej zostaną one krótko omówione.

Platynotypia

W platynotypii wykorzystuje się własność soli żelazawych redukowania soli platyny do platyny metalicznej. Warstwa światłoczuła w technikach platynowych zawiera jako jeden ze składników sole żelazowe. Sole żelazowe, redukujące sole platyny tworzą się w warstwie światłoczułej pod wpływem światła i to w ilości mniej lub więcej proporcjonalnej do ilości światła padającej na poszczególne miejsca papieru światłoczułego. W ten sposób powstaje pod negatywnym, w miejscach, na które padło światło, ciemno-brunatny obraz pozytywny utworzony z platyny metalicznej. Najczęściej używaną solą światłoczułą w platynotypii był szczawian żelazowy. Dodatek szczawianu sodu, potasu lub amonu zwiększa zdolności redukujące szczawianu żelazowego. Z tego też powodu dalszym składnikiem, czy to warstwy światłoczułej, czy też kąpielii wywołującej obraz jest szczawian metali alkalicznych. W zależności od tego, czy w warstwie światłoczułej znajdują się wszystkie składniki konieczne do otrzymania obrazu, czy tylko niektóre, rozróżnia się następujące rodzaje procesu. Warstwa światłoczuła zawiera jedynie szczawian żelazowy, poza dodatkami zwiększającymi czułość, o których nie będę w tym miejscu mówił. Po naświetleniu obraz zostaje wywołany za pomocą roztworu wodnego, zawierającego szczawian oraz chloroplatynian potasowy. Utrwalenie polega na wymyciu nierozłożonych soli za pomocą 1-procentowego roztworu kwasu solnego.

W drugiej metodzie w warstwie światłoczułej znajduje się zarówno szczawian żelazowy jak i chloroplatynian potasu. Obraz wywołuje się za pomocą wodnego roztworu szczawianu potasu.

W metodzie trzeciej obraz powstaje w warstwie światłoczułej już podczas naświetlania, bez wywoływania. W warstwie światłoczułej znajdują się: szczawian żelazowo-sodowy oraz chloroplatynian potasu. Utrwalanie gotowego obrazu jest jednakowe we wszystkich metodach.

Platynotypia cieszyła się wielkim powodzeniem przed pierwszą wojną światową. Obrazy otrzymane w tej metodzie odznaczały się przyjemnym zabarwieniem i bogactwem półtonów. Dalszą zaletą pierwszych dwóch metod platynotypii jest wywoływanie za pomocą pędzla zanurzonego w kąpielii wywołującej. Ułatwiała to, podobnie jak w technikach chromianowych, bardziej indywidualne traktowanie obrazu.

Po pierwszej wojnie światowej platynotypia straciła na znaczeniu przede wszystkim na skutek niskiej czułości warstwy światłoczułej, uniemożliwiającej otrzymywanie powiększonych obrazów oraz ze względu na wysoką cenę soli platyny.

Kalitypia

Kalitypia jest techniką żelazową, w której tworząca się pod wpływem światła sól żelazawa redukuje sole srebra do srebra metalicznego. Papier w kalitypii jest preparowany roztworem wodnym szczawianu żelazowego, azotanu srebra, kwasu cytrynowego i innych dodatków. Obróbka papieru jest identyczna jak w cyjanotypii negatywowej.

Zaletą kalitypii w porównaniu z innymi metodami żelazowymi jest większa czułość oraz większe bogactwo półtonów (z wyjątkiem platynotypii), umożliwiające otrzymywanie odbitek nawet z negatywów półtonowych.

Nowy rodzaj matówki-dalmierza

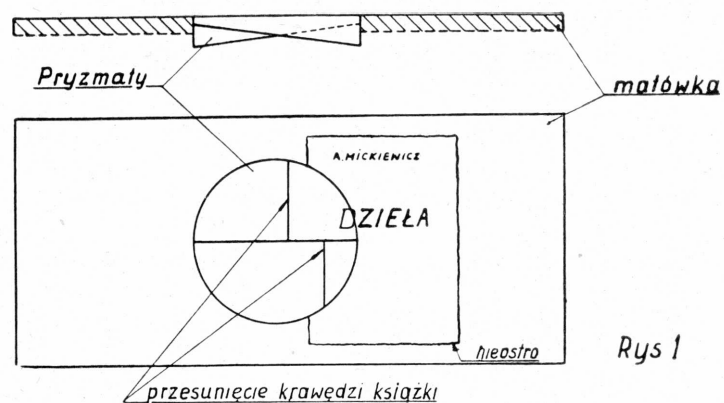
Od kilku lat produkuje się specjalny rodzaj matówki, posiadającej w środku przeźroczysty otwór, w którym znajdują się odpowiednio dobrane pryzmaty. Rysunek nr 1 przedstawia przekrój przez tego rodzaju matówkę. Jak widać, w małym otworze na środku znajdują się dwa pryzmaty o małym kącie rzędu kilku stopni, ustawione wierzchołkami w przeciwnych kierunkach. Jedna ściana pryzmatu jest równoległa do matówki. Gdy obiektyw nie jest nastawiony na ostro, to jak zwykle obraz na matówce jest nieostro, a obraz widziany przez pryzmaty podzielony jest poziomo na dwie części, które są rozsunięte jak w niektórych dalmierzach. Dopiero po naprowadzeniu obiektywu na ostrość, tj. po przesunięciu obiektywu względem matówki o potrzebną wielkość, oba rozcięte obrazy zlewają się w jeden, a równocześnie obraz na matówce staje się ostry.

Dla wyjaśnienia sposobu działania przypatrzmy się rysunkowi 2a. Obiektyw daje obraz przed matówką, wobec czego punkt P przecięcia się promieni wypada przed pryzmatem. Dla patrzącego od tylnej strony poprzez pryzmat wydaje się, że punkt P, a wraz z nim i cały obiektyw znajduje się po lewej stronie w punkcie P'. Gdy oddalimy jeszcze bardziej obiektyw, punkt P' wędruje po prostej p' w kierunku strzałki, a wobec tego wydawać się nam będzie bardziej z brzegu.

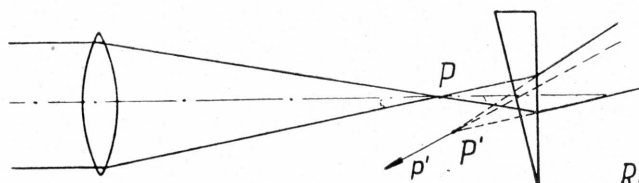
W tym samym otworze znajduje się drugi pryzmat zwrócony wierzchołkiem w przeciwną stronę. Patrzący na matówkę od tylnej strony widzi sytuację przedstawioną na rysunku 2b.

Jeżeli teraz obiektyw będziemy przesuwali w kierunku matówki, to zarówno punkt P jak i punkt P' zdążać będą ku sobie. Gdy oba punkty pokryją się, wtedy pionowe linie obrazu zejdą się razem i zobaczymy jeden nie rozsunięty już obraz. Matówka jest tak usytuowana względem pryzmatów, że właśnie w tym momencie, gdy obrazy w pryzmatach zejdą się na matówce panuje największa ostrość. Gdy obiektyw przybliżymy znowu do matówki, obrazy rozejdą się znowu, ale w przeciwną stronę. Takie matóweczki produkowane są też do Exakty. Nad pryzmatami znajduje się mała lupka rozjaśniająca, a ponadto podobnie jak i dla całej matówki jeszcze jedna lupka powiększająca obraz i pozwalająca na dokładniejsze ustawienie. Jak widzimy, działanie tego urządzenia jest zupełnie proste, a w użyciu bardzo przydatne, zwłaszcza przy ciemnych obrazach. Urządzenie to łączy w sobie zalety matówki i dalmierza i ostatecznie rozstrzyga spór: matówka czy dalmierz.

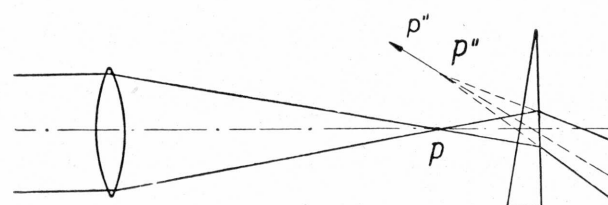
Ludwik Mueller



Rys 1



Rys 2a



Rys 2b

Ogłoszenie wyniku konkursu fotograficznego

pt.

„Na wczasy świąteczne“



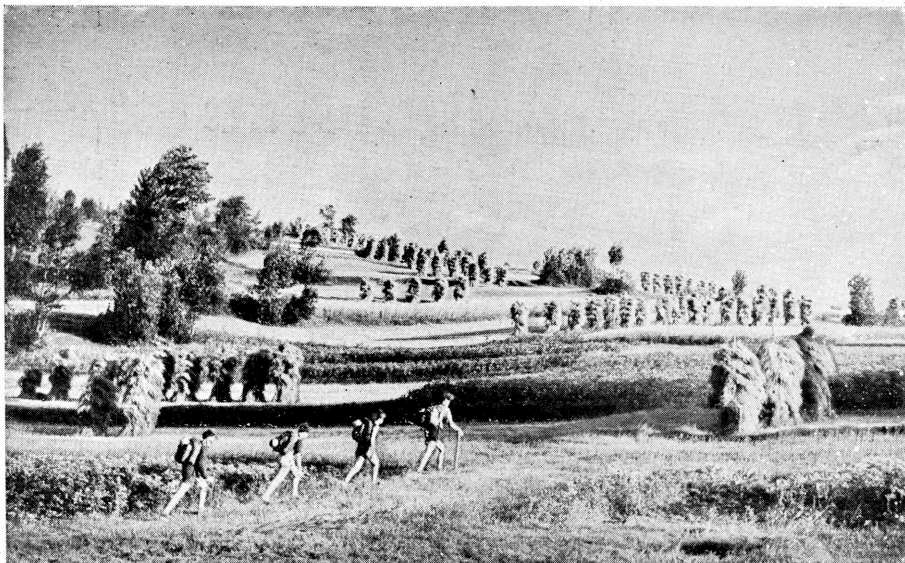
Na ogłoszony w numerze majowym „Fotografii“ konkurs „Na wczasy świąteczne“ nadesłano tylko 12 prac 4 autorów. Przypuszczamy, że tak mała ilość nadesłanych prac spowodowana jest stosunkowo niewielkim jeszcze zainteresowaniem wczasami organizowanymi.

Niestety, nadesłane prace w większości nie odpowiadają tematycznym założeniom konkursu.

Za najlepsze zdjęcie uznany został fotogram Stanisława Goleniowskiego z Bielska-Białej „Wkraczamy w Beskid Mały“ który zamieszczamy obok.

Zadnych nagród nie przyznano.

* * *
Feliks Zwierzchowski



VII Ogólnopolski Konkurs Fotograficzny pod hasłem „Turystyka dla mas“, zorganizowany dla uczczenia 10-lecia Polski Ludowej przez Komitet dla Spraw Turystyki i Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego przy współpracy Związku Polskich Artystów Fotografików przyniósł następujące wyniki:

I Nagrodę Komitetu dla Spraw Turystyki w wysokości 2000.— zł otrzymał za całość nadesłanych prac **Feliks Zwierzchowski** z Warszawy.

Sześć równorzędnych drugich nagród po zł 1000 otrzymali:

Helena Hartwig z Warszawy (uzdrowiska i kąpieliska)

Tadeusz Link z Gdyni (raidy i imprezy)

Emil Londzin z Cieplic (wycieczki młodzieżowe)

Paweł Mystkowski z Warszawy (obsługa ruchu turystycznego)

Maksymilian Myszkowski z Poznania (wycieczki wczasowe FWP)

Stanisław Rybak z Warszawy (wycieczki w ramach akcji wczasów świątecznych).

Dwie nagrody równorzędne po 1000 zł za zdjęcia plakatowe otrzymali:

Stefan Arczyński z Wrocławia

Edward Hartwig z Warszawy.

Nagrodę dla autora biorącego pierwszy raz udział w Ogólnopolskim Turystycznym Konkursie Fotograficznym w wysokości zł 1000.— otrzymał **Zygmunt Warycha** z Warszawy.

VII Ogólnopolski Konkurs Fotograficzny

pod hasłem

„Turystyka dla mas“

Nagrodę Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego za fotogramy z raidów i imprez turystycznych w wysokości zł 1000.— otrzymał **Janusz Szczerbatko** z Warszawy.

Nagrodę Centralnej Rady Związków Zawodowych w wysokości zł 500.— za prace z działu wycieczek w ramach akcji wczasów świątecznych i innych organizowanych przez Związki Zawodowe otrzymał **Jerzy Sierostawski** z Rabki.

2 Nagrody Funduszu Wczasów Pracowniczych CRZZ w postaci 14-dniowego pobytu na wczasach otrzymali **Edward Falkowski** z Warszawy i **Józef Myszkowski** z Poznania.

Nagrodę PPT „Orbis“ w wysokości zł 1000.— za najlepsze zdjęcie o tematyce obsługi ruchu turystycznego otrzymał **Stefan Deptuszewski** z Grodziska Mazowieckiego.

Nagrodę Ministerstwa Oświaty w wysokości zł. 1000.— otrzymał zespół Technikum Fototechnicznego w Stalino^orodzie.

Nagrodę Komitetu dla Spraw Turystyki w dziale młodzieżowym zdobyło koło naukowo-fotograficzne przy Technikum Fotograficznym w Stalino^orodzie.

Niżej wymienionym autorom, nie nagrodzonym i biorącym po raz pierwszy udział w Ogólnopolskim Turystycznym Konkursie Fotograficznym przyznano zwrot kosztów w wysokości zł 200.—

Barbara Bazieli^ochna ze Stalino^orodu

Bronisław Bugiel z Zielonej Góry

Adam Czarnowski z Otwocka

Ludwik Jura z Bielsko-Białej

Włodzimierz Grodecki z Warszawy

Czesław Miotkowski z Gdańska

Walentyna Mystkowska z Warszawy

Zygmunt Reinhardt z Sopotu

Edward Rzepiela z Krakowa.

A. Zieliński z Zabrze.

W następnym numerze „Fotografii“ zamieścimy obszernie omówienie konkursu.

* * *
Feliks Zwierzchowski



Jak wywołuję negatywy

Począwszy od bieżącego numeru będziemy zamieszczali w „Fotografii” wypowiedzi czołowych polskich fotografików dotyczące stosowanych przez nich metod wywoływania negatywów. Zaczynamy od wypowiedzi **Tadeusza Cypriana**.

1) Materiał negatywowy wyłącznie Isopan F Agfa. Wywoływacz wyłącznie DK 23 (100 g siarczynu sodowego bezwodnego i 8 g metolu w 1 litrze wody). Czas wywoływania od 11 do 13 minut w 18° Celsjusza. W 1/2 litra wywoływacza dwie, a najwyżej trzy taśmy małoobrazkowe lub 6 x 9 cm. Czas wywoływania kolejnej taśmy przedłużamy o 1 minutę. Wywoływanie wyłącznie na czas. Wywoływacz zawsze świeży.

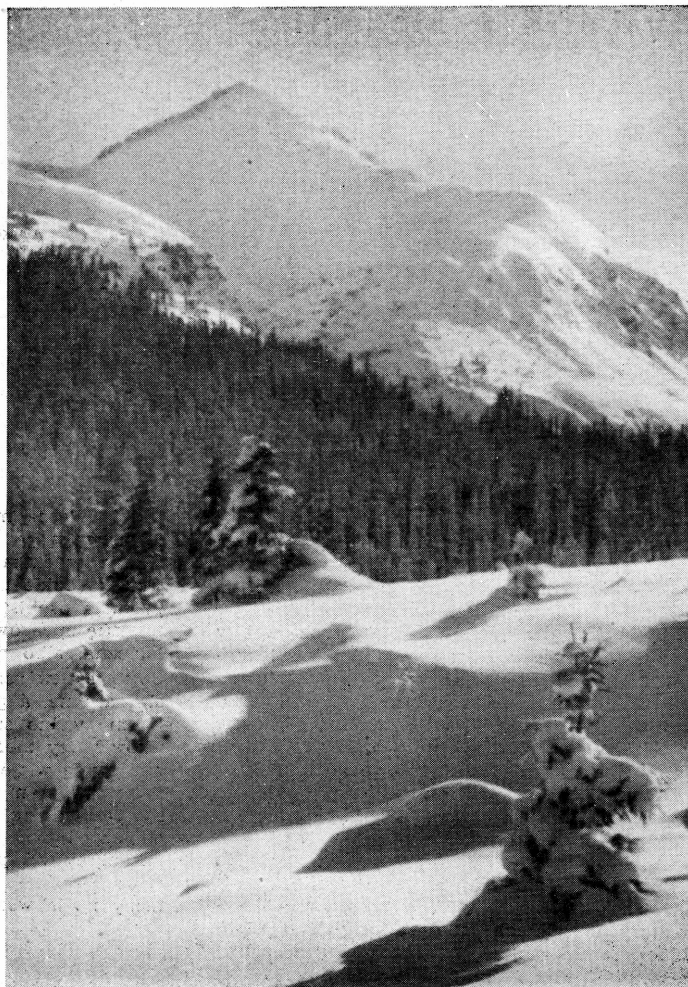
2) Utrwalanie w zwykłym, kwaśnym utrwalaczu bez kąpieli przerywającej. Utrwalanie trwa 15 minut. W 1 litrze utrwalacza najwyżej 6 do 8 taśm.

3) Płukanie sposobem syfonowym w tanku w ciągu 40 minut po kilkakrotnym zmienianiu wody.*)

4) Oslabianie Farmerem stosowane bardzo rzadko. Wzmacnianie i garbowanie negatywów nie stosowane.

*) Do ostatniej wody płuczkowej dodatek paru kropel zwilżacza (Wetting Agent) lub kilkunastu kropel octu dla uniknięcia ewentualnego osadu wody wapiennej. Ostatnie płukanie pod kranem.

* * *
Tadeusz Cyprian



O przechowywaniu negatywów błonowych

Uszkodzenie negatywu jest przyczyną brudnego obrazu; często nawet uniemożliwia ono wykonanie pozytywu.

Jest wielu fotoamatorów, którzy noszą swoje negatywy w portfelu, aby móc się nimi w każdej chwili pochwalić. Co z tego wynika? Negatyw ulega tarcia i rysuje się wielką ilością drobnych kreseczek, widocznych później na powiększeniu, a nawet na odbitce stykowej. Negatywów pod żadnym pozorem nie należy stałe nosić przy sobie, nawet w ciasnej kopercie, gdyż i ona nie chroni przed porysowaniem. Drugim brzydkim przyzwyczajeniem fotoamatorów jest przechowywanie błon w nierozciętych rolkach. Negatywy przechowywane w ten

sposób również po pewnym czasie ulegają zniszczeniu, a to dlatego, że przy wyszukiwaniu poszczególnych negatywów na rolce ulegają one w czasie przeglądania podrapaniu.

Dlatego negatywy błonowe należy przechowywać w segregatorach, które każdy z łatwością może sobie samodzielnie sporządzić. Wyjściowym wymiarem segregatora jest znor malizowany arkusz papieru „A4”, czyli wymiar 210 x 297 mm. Jest to wymiar, który możemy przechowywać w standardowych segregatorach biurowych lub skoroszytach.

Poszczególne arkusze segregatora sporządzamy z kalki kreślarskiej.

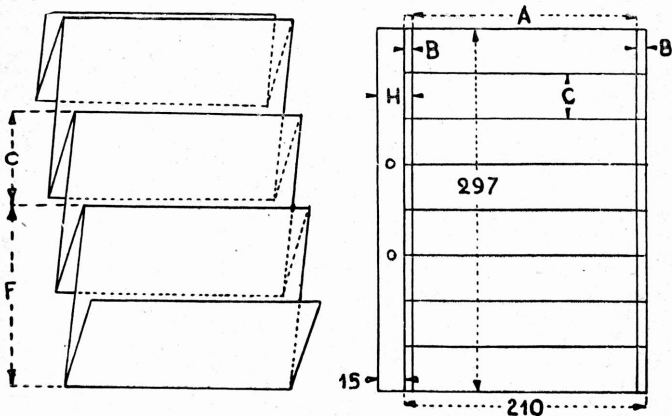
Wycinamy długi pas kalki kreślarskiej o sze-

rokości 210 mm i długości zależnej od rozmiaru negatywów, do których przeznaczony jest segregator (tablica — rubryka G), następnie zginamy pas w kształcie harmonijki (rys. 1) w ten sposób, że najpierw zaginamy w lewo wymiar C, następnie w prawo wymiar F i znów w lewo C itd. Wykonując tę czynność dokładnie otrzymamy z pasa kalki arkusz o wysokości 297 mm, składający się z szeregu pasów; na każdy pas przypadną 3 warstwy kalki z wyjątkiem ostatniego, składającego się z dwóch warstw (rys. 1).

Sporządzone w ten sposób koperty sklejamy mocnymi pasekami papieru po bokach (rys. 2 B i H). Pasek B (zewnątrzny) winien mieć szerokość wg tablicy, rubryka B, wewnętrzny zaś wg rubryki H, przy czym zawsze na zewnątrz powinien on wystawać na 15 mm. W tej części paska zrobimy otwory do umieszczania w segregatorze.

Błony przechowywane w takim segregatorze nie niszczą się, przy czym urządzenie to pozwala na swobodne przeglądanie negatywów.

Adam Sakowicz.



rys. 1.

rys. 2.

TABLICA

Typ błony	Rozmiar negatywu	Wymiary w mm wg rysunków							
		A	B	C	D	E	F	G	H
35 mm	25 x 36 mm	200	5	29,7	10	5	59,7	893,7	20
„ „	24 x 24 mm	200	5	29,7	10	8	59,7	893,7	20
„ „	18 x 24 mm	200	5	29,7	10	10	59,7	893,7	20
6 x 9 cm	6 x 9 cm	200	5	57,4	5	2	114,8	803,6	20
„ „	6 x 6 cm	200	5	57,4	5	3	114,8	803,6	20
„ „	4,5 x 6 cm	200	5	57,4	5	4	114,8	803,6	20
4 x 6,5 cm	4 x 6,5 cm	202	4	37,1	8	3	74,2	853,3	19
„ „	4 x 4 cm	202	4	37,1	8	5	74,2	853,3	19
„ „	3 x 4 cm	202	4	37,1	8	6	74,2	853,3	19

D — ilość szeregów w arkuszu
E — ilość zdjęć w szeregu
G — długość arkusza kalki

Czy istnieje „czysta fotografia“?

Skończyła się na łamach „Fotografii“ rozpoczęła się dyskusja o sztuce fotograficznej, zapoczątkowana artykułami Z. Dłubaka i L. Sempolińskiego — niech wolno będzie zająć miejsce na trybunie stuprocentowemu amatorowi. Wprawdzie ob. Sempoliński potraktował w swym artykule twórców — amatorów z leciutkim uśmiechem pobłażania (co moim skromnym zdaniem powinno stanowić oddzielny temat w rozpoczętej dyskusji), amatorzy pragną także w tej materii zabrać głos.

Jako temat pozwoliłem sobie wybrać z artykułu L. Sempolińskiego dwa określenia, względnie pojęcia: „fotografii czystej“ i „opracowanej“. Ponieważ tymi dwoma określeniami szeroko operuje się przy najrozmaitszych okazjach, a przede wszystkim na zebraniach dyskusyjnych zarówno ZPAF, jak PTF, a nawet w najrozmaitszych kółkach fotograficznych o nieco wyższych aspiracjach, niż mechaniczne „pstrykanie“ — warto się tym określeniom bliżej przyjrzeć.

Otóż okazuje się, że olbrzymia większość fotoamatorów, w szczególności zaś ta jej część, której usiłowania fotograficzne na ogół nie przekraczają granic wykonywania technicznie niezłych obrazków rejestrujących rzeczywistość — entuzjastycznie się fotografują „czystą“, odrzucając z niej (w mniejszym lub większym stopniu) wszelką ingerencję autora w kierunku zmieniania, lub zmodyfikowania tego, co mechanicznie zarejestrował obiektyw na negatywie (zdają sobie przy tym doskonale sprawę z nieścisłości słowa „mechaniczny“ w powyższym zdaniu).

Proszę mi wierzyć, że zagadnienie czystej i opracowanej fotografii doprowadziło mnie w końcu do nieprzespania szeregu nocy, w czasie których dyskutowałem namiętnie sam z sobą, stając raz po tej, raz po drugiej stronie barykady.

Podsumowawszy wreszcie wyniki tych moich samotnych dyskusji, pozwalał sobie na zaryzykowanie twierdzenia, że tak zwana czysta fotografia (naturalnie w sensie fotografii artystycznej) — w o g ó l n i e i s t n i e j e .

Moją wręcz rewolucyjną tezę popiera zresztą w zupełności definicja czystej fotografii, sformułowana przez jej zwolenników, a podana w artykule ob. Sempolińskiego. Muszę ją poniżej powtórzyć.

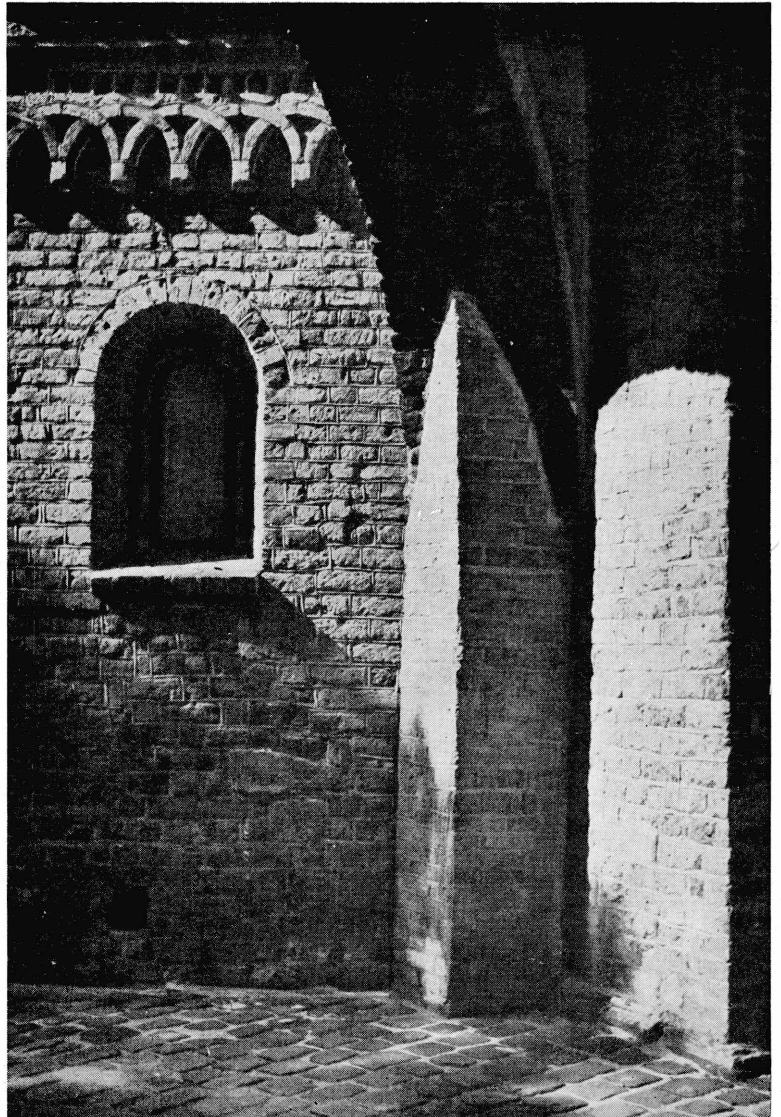
Brzmi tak: „Istota sztuki fotograficznej... nie leży w usiłowaniu naśladowania warsztatowego innych gałęzi sztuk plastycznych, opartych o krańcowo różne środki wypowiedzi i tworzywa — lecz cały sens i wartość artystyczna fotografii polega na umiejętnym wyłowieniu z otaczających nas zjawisk takiego wycinka, na który artysta zwrócił szczególną uwagę, lub oddaniu sytuacji istniejącej w rzeczywistości, którą głęboko przeżył, a której obraz w interpretacji osobistej, twórczej usiłuje przedstawić“.

Z definicją tą mógłbym się zgodzić, ale tylko z pierwszą jej częścią, pozostawiając „wyławianie wycinka“, „szczególną uwagę“ a na wet „głębokie przeżycie“. Ale „twórcza interpretacja osobista“ wkracza tak głęboko w fotografię opracowaną, że albo definicja jest nie logiczna, albo nie istnieje fotografia czysta. Co to jest twórcza interpretacja osobista? Gdzie się zaczyna, a gdzie kończy? Co wolno, a czego nie wolno surowemu puryście — fotografikowi? Czy można w ogóle oddać w fotogramie swoją wizję twórczą, swoje głębokie przeżycie, swoją myśl — bez zastosowania całego szeregu zabiegów, sztuczek, chytroski najrozmaitszych, no i niezbędnych do tego narzędzi? Zaczniemy od początku. A więc idąc sobie pewnego dnia z kamerą na pasku, zostaliśmy nagle wstrząśnięci, olśnieni i zachwyce-

ni tym, co ujrzeliśmy przed sobą. Porywamy więc za aparat i zaczynamy na matówce czy wzierniku studiować ujrzane чудо i wreszcie po dłuższym chodzeniu, oglądaniu, przykłękaniu, lub wspinaniu się jak najwyżej, czyli po należytych skomponowaniu obrazka i wszystkich historiach z filtrami, przysłoną, migawką itd. — chwyciliśmy obraz na negatyw. Następuje wywołanie, zgodne z wszelkimi założeniami naszej wizji i tego, co i jak chcemy powiedzieć. Rezultatem jest doskonały, najnormalniejszy w świecie negatyw. Stwierdzamy, że obrazek jest bardzo dobrze skomponowany i świetnie wyrysowany (aż za świetnie). Robimy też wglądownkę 13 x 18. Na pierwszy rzut oka obrazek jest dobry. Okazuje się, że da się z tego negatywu wykonać wspaniałe fotogramy. Czegoś mu tam jeszcze jednak brak. Jest suchy, bezduszny, gadatliwy. Brak mu właśnie „twórczej interpretacji autora“.

I oto zaczyna się tragedia zwolennika „czystej“ fotografii, bo okazuje się, że... obraz trzeba dopiero „opracować“. No, to już jest drobnotka dla doświadczonego fotografika, czy nawet amatora. Najpierw trzeba ustalić, co należy zrobić. Okazuje się, że niewiele, a mianowicie: 1. śmiało ciąć wycinek i zostawić powierzchnię około 1/3 oryginału, 2. koniecznie wyretuszować fatalne druty telefoniczne, 3. przysłonić przy powiększeniu partię budynku, bo niebo będzie „wyżarte“ i bez chmur, 4. wydobyc motyw główny, 5. rozjaśnić dal. Tyle tylko przed i przy powiększaniu.

Na suchym powiększeniu widać dopiero co trzeba jeszcze zrobić. Ale to same drobiazgi: 6. wyplamkować tuszem lub kredką białe plamki, 7. wyskrobać czarne kropki i plamki, 8. dodać kilka interesujących światełek Farmem, 9. podkreślić przez pogłębienie pewne cienie i „już“ obraz gotowy.



FRAGMENT „STARÓWKI“ WE WROCŁAWIU

Stefan Arczyński



WELON

Jan Styczyński

Jakże dumny jest teraz wyznawca czystej fotografii, że przy tych wszystkich czynnościach, przy których zastał go błady lub rumiany poranek nie zapożyczał tworzyw, ani narzędzi pracy od innych gałęzi sztuk plastycznych. Dobrze, ale czy to prawda? Naturalnie, że nie. Wszystko, ale to wszystko jest zapożyczone i to nie tylko od artystów, ale i od rzemiosła, a nawet i od sztuki medycznej. Od malarstwa: ołówek, kredka i pędzelki do retuszu negatywu i pozytywu. Od krawca: nożyce (co prawda dobrze zaopatrzony fotograf posługuje się gilotynką). Od chirurga: lancet (może być ostatecznie nożyk do golenia). Wata do przystania przy powiększaniu i do farmerowania — jest znowu wynalazkiem medycyny. Tusz do retuszu, pożyczony od inżynierów lub rysowników. Pozostaje jeszcze nowo-kokcyra i osłabiacz Farmera. Te nie są pożyczane od nikogo. A więc na 13 „narzędzi“ użytych do wykończenia obrazu, „tylko“ 11 pożyczono od obcych; użyto więc cynicznie narzędzi i materiału nie mających z fotografią nic wspólnego. A przecież zdawałoby się, że do czystej fotografii należy używać tylko takich narzędzi i materiałów, które są czysto „fotograficzne“. Gdybyśmy jednak zaczęli się jeszcze dalej zapuszczać w głąb tworzyw fotograficznych,

doprowadziłoby nas to tak daleko, że w końcu nie pozostałoby nic własnego, nic oryginalnego, prócz chyba odwróconego obrazu rzeczywistości rzuconego przez otworek w „camera obscura“.

I może trochę przesadzę (choć wydaje mi się, że niewiele), jeżeli po obdarcie ze skóry fotografii pozostanie z niej właściwie tylko fotografia otworkowa, oczywiście bez najmniejszej ingerencji ze strony fotografującego w kierunku zmieniania w negatywie, czy pozytywie czegokolwiek za pomocą środków „poza fotograficznych“. Tyle tylko pozostałoby z czystej fotografii, a to, przyznacie mi, chyba mało na stworzenie dzieła sztuki.

Przestańmy się bawić w ślepa babkę i dajmy spokój purystycznym tendencjom w sztuce, która aby była sztuką — nie może być ograniczona użyciem takich lub innych środków, o ile są one potrzebne do stworzenia dzieła. Nikt nigdy nie narzucał artystom innych sztuk plastycznych narzędzi pracy. Tak jak artysta malarz może stworzyć arcydzieło choćby palcem umaczanym w farbie, a rzeźbiarz koźkiem — artysta-fotograf ma prawo używać wszelkich dostępnych mu środków, aby stworzyć arcydzieło fotografiki. A że tych arcydzieł wydała młoda fotografika nieskończenie mniej

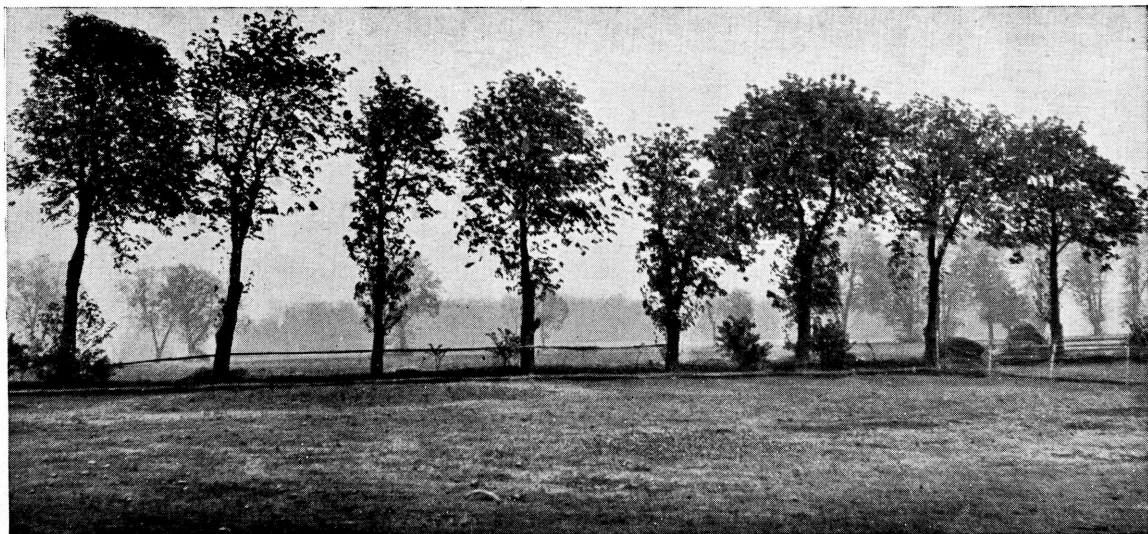
od innych sztuk plastycznych, to wcale nie dlatego, że tą drogą dzieł takich stworzyć nie można, bo dzieła te istnieją i długo nie przeminą, ale dlatego, że droga do tworzenia ich jest o wiele trudniejsza niżby to się na pozór wydawało. Pozorna łatwość i mechaniczność procesu fotograficznego w jego optyczno-chemicznym zakresie spowodowała zapewne, że na całym świecie istnieją nieprzeliczone miliony śmieci fotograficznych, zapelniających szafy, biurka i schowki, a arcydzieła można niemal wylizywać na palcach. Ani jedno z nich z całą pewnością nie jest wytworem „czystej fotografii“, nie istniejącej a bardzo szkodliwej abstrakcji, pokutującej w słowie żywym i pisany.

Wszelkie ułatwianie, mechanizowanie i „oczyszczanie“ procesów twórczych prowadzi, jak doskonale wiemy, do obniżania poziomu każdej sztuki, która powstaje w znoju i trudzie, a także i artystycznym natchnieniu, którego nie zastąpi żadna maszynka choćby ją zbudował geniusz. Tam, gdzie zaczyna się sztuka, kończy się mechanizm i automatyzm. Wyłączają się wzajemnie. Fizyka i chemia mogą dać fotografikowi i dają tylko szkic rysunkowy; szkielec, na którym artysta buduje i tworzy. Daje mu ciało i duszę. I rozum.

Leszek Piasecki

PEJZAŻ

Irena Małek-Jarosińska



Tkaniny

Fotografia mająca przedstawić nam tkaninę barwną musi dać wrażenie kolorów w walorach czarno-białych oraz, co chcę tu podkreślić jako warunek nieodzowny dobrego zdjęcia, dać największe złudzenie struktury materiału przez wyraźne pokazanie każdej nitki, skrętu, splotu, puszystości wełny itp. Na fotogramie 13 x 18 cm., przedstawiającym tkaninę, wielkość której w oryginale wynosi powiedzmy 2 x 3 metry, trudno może będzie dopatrzeć się tych szczegółów, lecz powinniśmy zupełnie wyraźnie je rozróżniać przy powiększeniu go do wielkości oryginału.

Zdawałoby się, że zrobienie takiego zdjęcia nie przedstawia wielkich trudności — płaska powierzchnia, oświetlona równo kilkoma reflektorami — dokładnie nastawiony na ostrość aparat, bardzo mała dla pewności przysłona i koniec.

Rezultat okaże się niestety bardzo daleki od naszych wymagań. W czym tu tkwi błąd? Przede wszystkim w płaskim oświetleniu, poza tym ponieważ przeważnie mamy do dyspozycji nitraphoty, to i kolor ich światła jest nie zawsze odpowiedni, nie dający możliwości wykorzystania wielu filtrów, które mogłyby oddać właści-

wy stosunek poszczególnych kolorów w tonacji biało-czarnej.

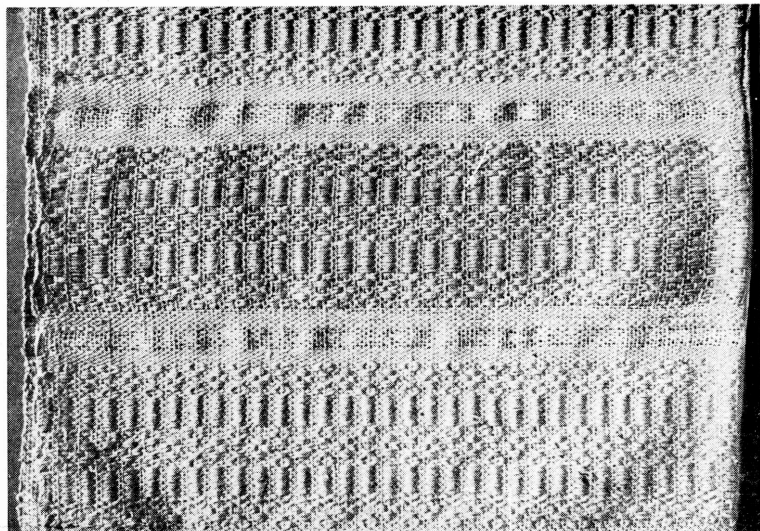
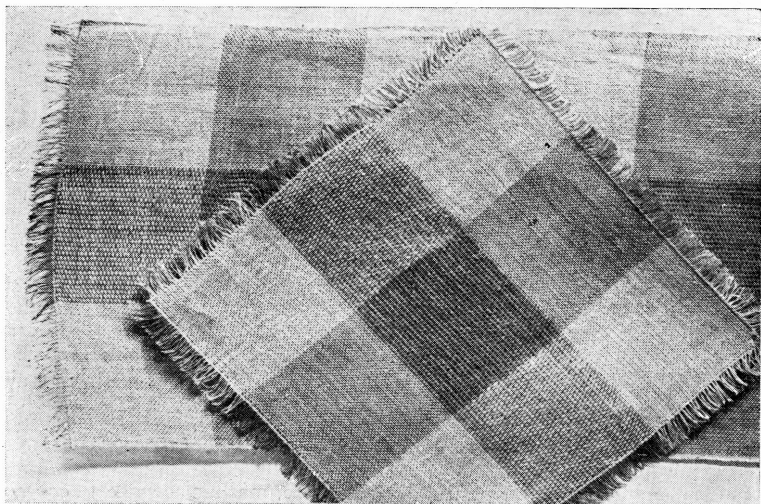
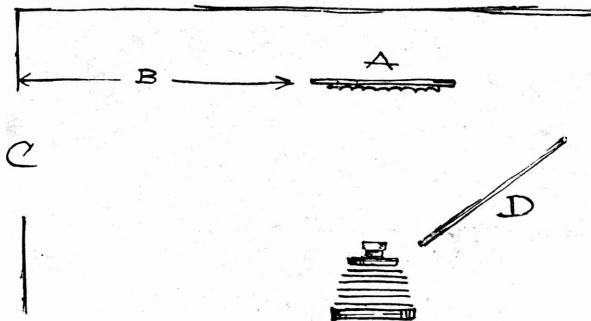
Najlepsze jest rozproszone, północne światło dzienne — padające trochę skośnie na tkaninę — tak jakby ślizgało się po jej powierzchni. Rysunek nr 1 daje zasadę ogólną, a urządzenia w praktyce mogą być różne, w zależności od warunków pracowni, wielkości tkaniny itp.

A — tkanina rozpostarta na białym podkładzie (nie należy używać płótna, lecz biały papier lub na biało pomalowaną dyktę). W górnej części podkładu wbijamy 2—3 szeregi ostro zakończonych i przechodzących na wylot ca 2—3 mm gwoździków. Na te ostrza, lekko uniesione do góry nakładamy, trzymając podkład w pozycji poziomej, tkaninę, uważając by równo leżała, bez żadnych większych fałd i załamania. Umocowujemy gotowy eksponat na stojaku i całość stawiamy w pewnej odległości od światła przechodzącego przez szparę C; — odległość B musi być co najmniej 4—5 razy większa od szerokości tkaniny. Oczywiście, im większa odległość B, tym większy i lepszy będzie relief tkaniny. Celem pewnego wyrównania i równomiernego oświetlenia tkaniny umieszczamy z prawej strony biały ekran D, większy oczywiście od tkaniny i tak nim manipulujemy, by uzyskać równe oświetlenie całej tkaniny (najlepiej kontrolować naświetlenie poszczególnych części tkaniny światłomierzem).

O ile zachodzi potrzeba zastosowania filtru, musimy niestety pogodzić się z częściowym spotęgowaniem jakiejś barwy, by otrzymać czytelniejszy rysunek — a jest to w wielu nieraz bardzo skomplikowanych zestawieniach kolorów na tkaninach prawie nie do uniknięcia. A więc bardzo rozproszone dzienne światło, wysoka ostrość, dokładne naświetlenie negatywu i prawidłowe wywołanie dadzą na pewno dobre rezultaty.

Ponieważ, jak już mówiliśmy, możemy w pewnych granicach potęgować według naszej woli relief, to przy tkaninach mało barwnych lub barwach trudnych do transponowania na walor, starajmy się jeszcze więcej uwydatnić strukturę tkaniny.

Stanisław Zieliński



Gawędy o kompozycji

Obrazu fotograficznego nie ogląda się nigdy jednym spojrzeniem. Weźmy jako przykład reprodukowany obok krajobraz „Szałas na Gubałówce” Z. Dylla.

Tematem głównym zdjęcia jest szałas i on jest pierwszą plamą, rzucającą się w oczy przy oglądaniu tego obrazu (1). Z szałasu spojrzenie ślizga się wzdłuż ogrodzenia (2) i następnie wznosi się w górę na duży obłok. Obłokowi tego również nie obejmujemy jednym spojrzeniem. Wzrok ślizga się wokół niego (3), aby wreszcie dostrzec ogrodzenie na dalszym planie (4). W tej chwili poznaliśmy już najważniejsze motywy obrazu i oglądamy mniej istotne, jak mały obłoczek z prawej strony u góry (5) i wreszcie obłok poza budynkiem (6). Stąd wzrok powraca do punktu wyjściowego — do szałasu. Muszę w tym momencie zrobić zastrzeżenie, że różni ludzie wybierają różne kierunki oglądania tych samych obrazów. Jednakże wszyscy zachowują w omawianym wypadku kolejność: szałas — duży obłok — drobne szczegóły — szałas. Ponieważ obraz oglądamy w pewnej kolejności, a wzrok nasz ślizga się po nim, możemy znaleźć na zdjęciu kierunek, wzdłuż którego obraz oglądamy.

Możemy przyjąć za zasadę, że im linia, po której ślizga się wzrok jest mniej zagmatwana, tym kompozycja jest czytelniejsza. Zrozumiałym jest, że im bogatsza jest tematyka obrazu, tym linia kierunku staje się bardziej zawiła. Jako przykład zdjęcia o prostym motywie i nie zagmatwanej linii kierunku możemy uważać fotogram pt. „Kołatka” J. Szczerbatki z Warszawy.

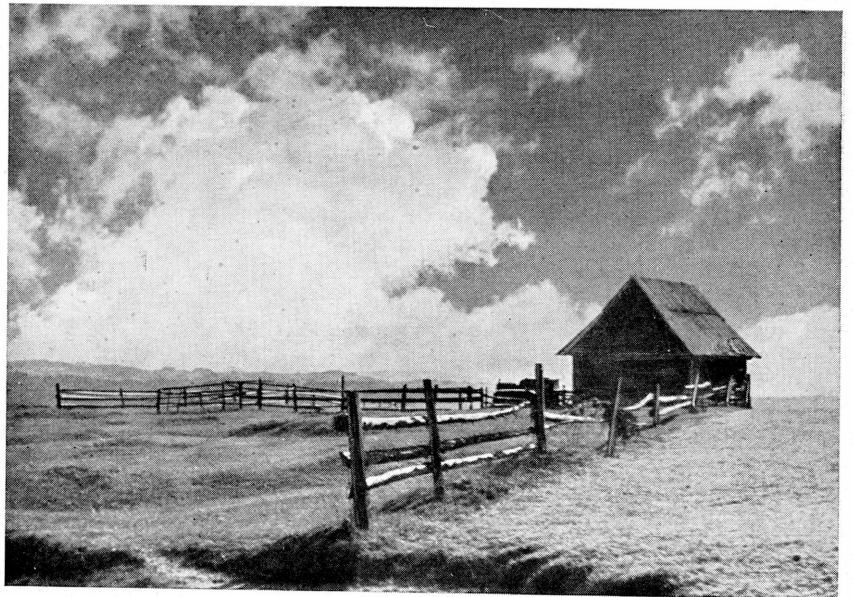
Niezależnie od tematu zdjęcia i układu wzajemnego poszczególnych elementów istnieją pewne stałe tendencje kierunku oglądania obrazu. Zasadniczo mamy podświadomą skłonność oglądania obrazu od lewej do prawej strony oraz czasami z góry na dół. Dzieje się tak dlatego, że czytamy od lewej do prawej. Taki układ kierunku czytania stał się naszym odruchem, skutkiem czego przy oglądaniu obrazu wzrok nasz automatycznie pada na lewą górną ćwiartkę obrazu. Tu szukamy początku kierunku. Jeśli obraz skomponowany jest w ten sposób, że temat główny choćby częściowo pokrywa się z górną lewą ćwiartką obrazu, posiada on prawie zawsze charakter statyczny, spokojny. Jako przykład posłużyć mogą reprodukowane w „Fotografii” zdjęcia: A. Bogusza (nr 1, strona 6) — H. Makarewicz (nr 3, str. 13) — G. Zelmy (nr 5, str. 18) — M. Dederki (nr 1(7), str. 11) — J. Seweryna (nr 6(12), str. 9) — T. Aleksandrowicza (nr 7(13) — okładka), T. Wańskiego (nr 8(14), str. 9 zdjęcie dolne); zdjęcia G. Figueroa (nr 9(15), str. 10—11).

Natomiast ujęcie przedmiotu z prawej strony obrazu daje wrażenie, że plama jego „dąży” w lewo, czyli w kierunku odwrotnym do kierunku czytania. Wywołuje to wrażenie niepokoju, podkreśla dynamikę.

Przykłady: zdjęcie K. Komorowskiego (nr 1, str. 19), — D. Debabowa (nr 5, str. 13) — H. Lisowskiego (nr 4(10) okładka) — L. Idziaka (nr 5(11), str. 7) — H. Lisowskiego w nr 6(12) — okładka).

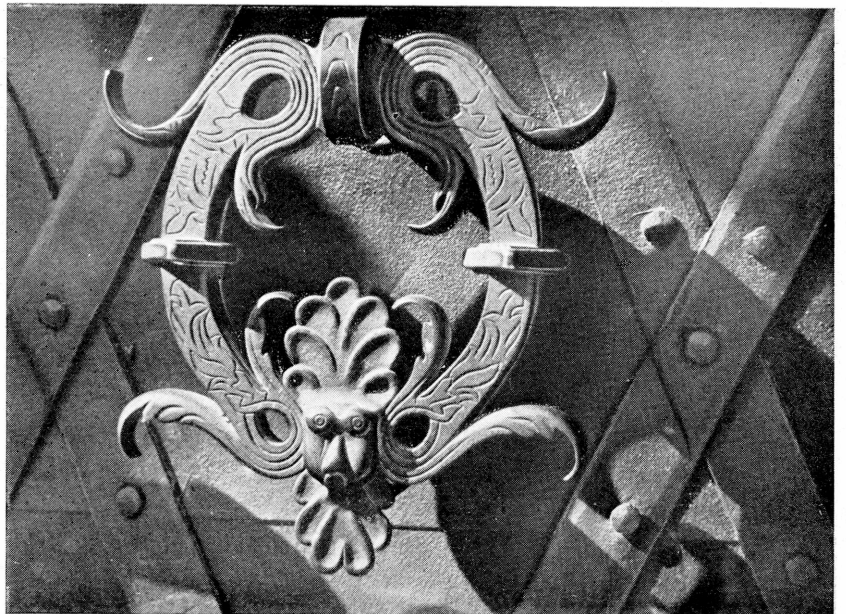
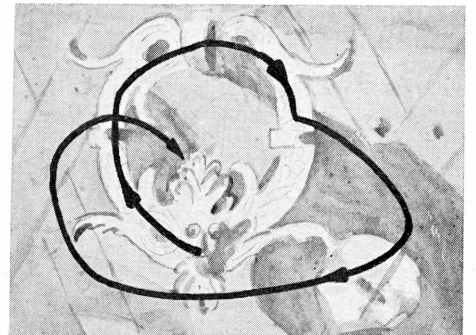
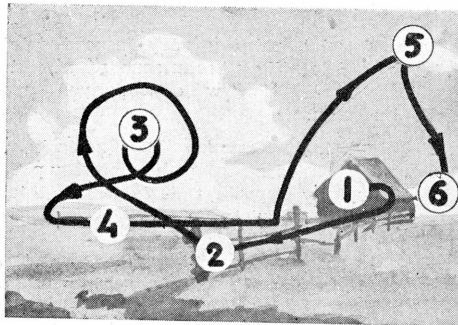
Należy przy tym stwierdzić, że znaczna większość fotogramów, wykonanych przez fotografików europejskich posiada kierunek od lewej do prawej.

Zastanówmy się teraz, jaki kierunek prześledzi, gdy na zdjęciu będą przedstawione dwa ruchy przeciwne sobie. Oczywiście ruch od lewej do prawej. Mamy doskonały tego przykład na zdjęciu reprodukowanym w nr 2 „Fotografii” na stronie 8 pt. „Flesz” F. Myszkwskiego.



SZAŁAS NA GUBAŁÓWCE

Zbigniew Dyll



KOŁATKA

Janusz Szczerbatki

Mimo, że obaj zawodnicy są w ruchu i prawy zawodnik ma ruch bardziej dynamiczny, widzimy iż nie on atakuje, lecz jego przeciwnik. Na zakończenie warto nadmienić, że pierwszym, który w r. 1937 dostrzegł istotę zasady kierunku w obrazie i wytłumaczył ją nawykami czytania był Jan Sunderland.

Wnioski z tej gawędy są następujące:

1. obrazu nie obejmujemy jednym spojrzeniem,

lecz oglądamy go w pewnej kolejności, zwanej kierunkiem;

2. linia kierunku powinna być jak najmniej skomplikowana;

3. kierunkiem naturalnym jest kierunek od lewej do prawej;

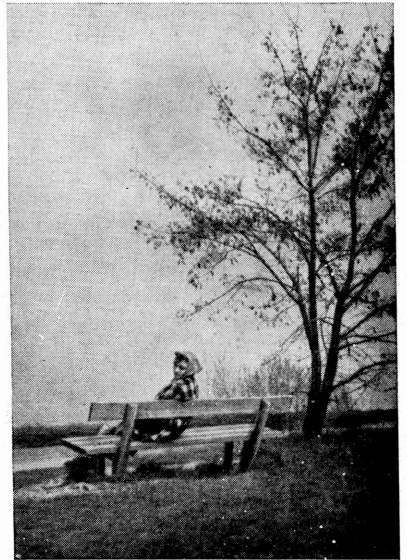
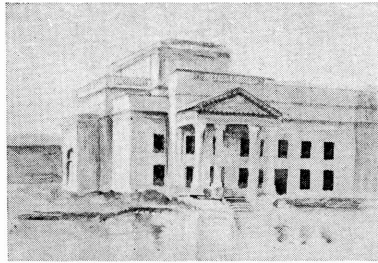
4. kierunek od lewej do prawej daje wrażenie spokoju, odwrotny — wrażenie niepokoju.

Witold Dederko



TEATR W KALISZU

E. Starzycki



SAMOTNA ŁAWECZKA
P. Jednicki

Ocena nadesłanych zdjęć

Niejednokrotnie mówiliśmy o tym, jak ważną rolę w kompozycji obrazu fotograficznego odgrywa element pierwszego planu. Zastosowanie go w obrazie podnosi wrażenie jego głębi, tworząc perspektywę.

Przykładem dobrze zastosowanego pierwszego planu jest zdjęcie kol. **E. Starzyckiego** z Łodzi pt. „Teatr w Kaliszu”. Wyobraźmy sobie to samo zdjęcie bez gałęzi widzianych na pierwszym planie. Obraz staje się nieciekawym, szablonowym, oko nasze nie ocenia odległości do budynku. Natomiast w omawianym obrazie przestrzeń została podkreślona różnymi odległościami do poszczególnych gałęzi: dwie gałęzie u dołu zdjęcia są najbliższe. Gałąź z pra-

wej strony dalej, gałąź u góry jeszcze dalej, budynek najdalej. Wadą techniczną zdjęcia jest zagubienie szczegółów w oświetlonych częściach budynku.

Na zdjęciu kol. **A. Kostrzewskiego** z Krakowa pt. „Siwek” również zastosowano pierwszy plan, jednakże w inny sposób. Gałęzie drzew i ich cienie zajmują tu większą część obrazu, zostawiając małe okienko, przez które w dali widzimy konia. Przestrzeń podkreślona jest dobrze, jednakże nadmiar pierwszego planu przygniata temat główny. Poza tym koń umieszczony jest w samym środku obrazu. Aby tego uniknąć radzimy obciążyć część góry i lewej strony zdjęcia. Odbitka jest nieco za kontrastowa.

Kol. **P. Jednicki** z Świętochłowic Śl. na zdjęciu pt. „Samotna ławeczka” potraktował temat główny jako pierwszy plan, umieszczając w nim prócz ławeczki pień brzozy. Zdjęcie skomponowane jest poprawnie; największą jego zaletą jest nastrój gaju brzozowego, prześwietlonego słońcem, osiągnięty przy pomocy dość miękkiej, jasnej odbitki.

Kol. **W. Stasiak** z Łodzi nadesłał zdjęcie pt. „Las”. Na pierwszy rzut oka odnosi się wrażenie, że gałęzie, widoczne z lewej strony zdjęcia są niepotrzebne i należy je uciąć, a pień sosny oświetlony słońcem potraktować jako pierwszy plan. Jednakże zrobienie takiego wycinka spowodowałoby, że obraz stałby się banalny i nudny. W omawianym zdjęciu właśnie owe gałęzie z lewej strony stanowią doskonały,

dyskretny motyw pierwszoplanowy. Autor rozwiązał tu dość trudne zadanie: dobrze odtworzył tonalność kory sosnowej. Techniczną wadą zdjęcia jest nieostrość lewego górnego rogu, spowodowana wadliwym działaniem powiększalnika.

„Dolina Kościeliska” kol. **M. Krzemińskiego** ze Stalinogrodu jest dobrym przykładem fotografii krajoznawczej. Autor wybrał niewielką skałę, wznoszącą się nad halą. Wybór ten nie jest przypadkowy. Widoczne na zdjęciu poziome linie grup drzew, skalna grań, szalas, wszystko to ma swoje uzasadnienie kompozycyjne. Tematem głównym zdjęcia jest skała (nie szalas). Odpowiednikiem — dwa drzewa na pierwszym planie z lewej strony (znów nie szalas). Układ ten wiąże się na przekątną obrazu. Wzrok oglądającego ślizga się od skały w lewo, potem wzdłuż skośnej linii lasu — dalej w dół na szalas i na pierwszoplanowe drzewa. Jedyną techniczną wadą zdjęcia są „nitki” zadrapania negatywu w aparacie. Radzimy zrobić rewizję kamery.

Drugim przykładem fotografii górskiej jest „Powrót z wycieczki” kol. **R. Michnowskiego** z Warszawy. Na obraz ten patrzmy inaczej niż na poprzedni — z góry w dół. Temat główny — turyści — potraktowany jest jako pierwszy plan. Jednakże otoczenie nie schodzi tu na plan ostatni. Droga, drzewa i zbocza w głębi podkreślają charakter krajobrazu. Dobry efekt osiągnięto rozciągając szereg turystów w głąb. Daje to „wrażenie w czasie” — wrażenie zbliżania się ludzi do aparatu. Wadą układu jest umieszczenie mężczyzny poza pierwszoplanową sylwetką w ten sposób, że „wyrasta” on z ramion schylonej kobiety.

„Na żabach” kol. **inż. T. Jankowskiego** z Wałcza jest dobrze skomponowanym i trafnie uchwyconym obrazkiem rodzajowym. Motywy związane są na przekątną obrazu (głowy dzieci, rozprysk wody). Powierzchnia wody, zajmująca dużą część obrazu urozmaicona jest liśćmi nenufarów, stanowiącymi odpowiednik kompozycyjny do tematu głównego — dzieci. Niedociągnięciem kompozycyjnym są kępki trawy, wystające spoza głowy i dłoni chłopca. Dużym błędem technicznym jest za twarde powiększenie, skutkiem czego zaginęło wiele szczegółów w jasnych miejscach obrazu.

Dobrze skomponowanym zdjęciem jest również „Samotna sosna” kol. **E. Adamczyka** z Warszawy. Temat główny umieszczony w punkcie momentalnym, układ obrazu przekątniowy, nawet jednostajna płaszczyzna ziemi została wzbogacona plamą cienia.

Kol. **M. Sołtan** z Warszawy nadesłał ładne i nastrojowe zdjęcie pt. „Jesień”. I tu również o kompozycji decyduje charakter przekątniowy. Wprowadzenie postaci ludzkiej dyskretnie, rysunek obrazu subtelny tonalnie.

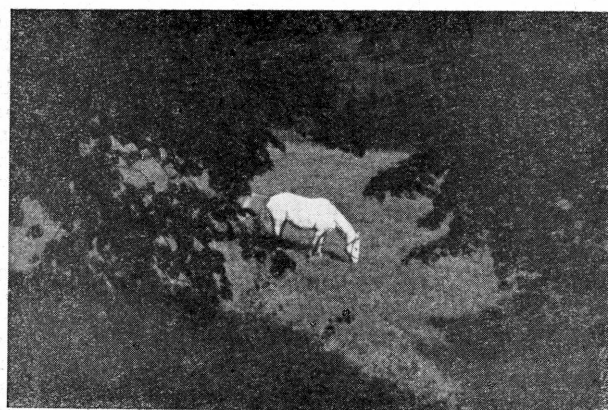


LAS

Wacław Stasiak

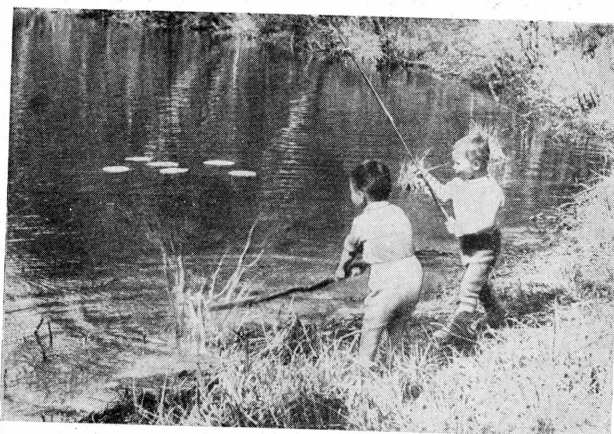


DOLINA KOŚCIELISKA
M. Krzeziński



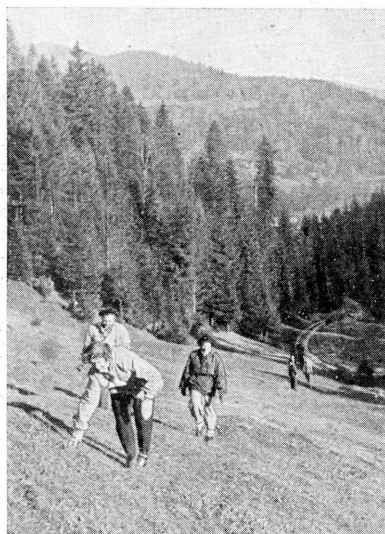
SIWEK

Andrzej Kostrzewski

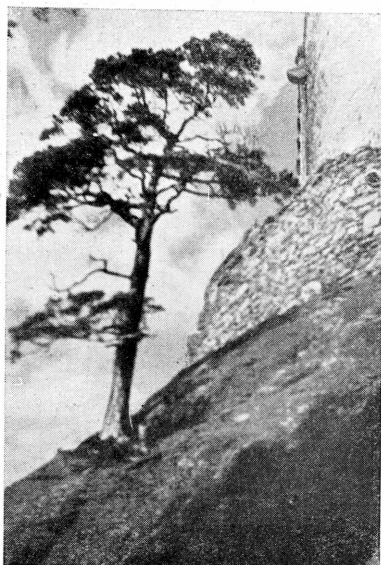


„NA ŻABACH”
Tadeusz Jankowski

POWRÓT Z WYCIECZKI



Roman Michnowski



SAMOTNA SOSNA Edward Adamczyk

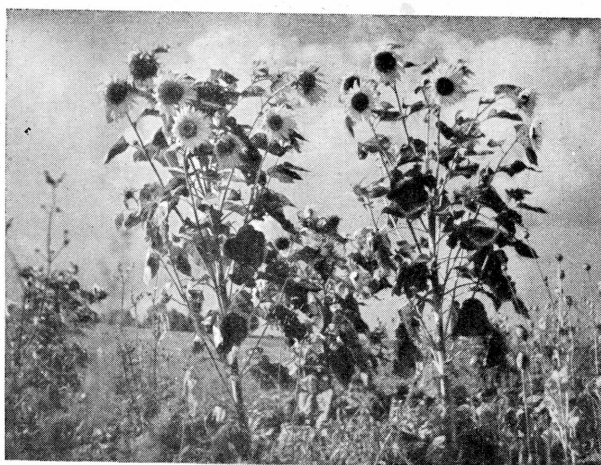


JESIEŃ

Michał Soltan

W nr 8(14) „Fotografii” zamieściliśmy na str. 17 ocenę zdjęcia pt. „Słoneczniki” nadesłanego nam przez ob. Eugenję Wilczyńską z Bydgoszczy przy liście z dnia 27.IV. rb., w którym pisze, że własnoręcznie wykonała odbitki.

Po ukazaniu się w sprzedaży nr 8(14) naszego miesięcznika otrzymaliśmy list od ob. Stanisława Aleksandrowicza z Torunia, który zawiadamia nas, iż jest autorem wymienionego wyżej zdjęcia, przy czym załącza odbitkę, którą reproduujemy obok.



Skrzynka techniczna

Od licznych naszych czytelników otrzymaliśmy listy z zapytaniami, dotyczącymi własności papierów pozytywowych. Zapytania te dadzą się sprowadzić do następujących punktów:

1) czy przebieg krzywej gradacji papierów pozytywowych jest również niekorzystny dla wszystkich trzech odmian (papier chlorowy, bromowy i chlorobromowy)?

2) jaki jest stosunek czułości poszczególnych odmian kontrastowości tych samych gatunków papieru?

3) co to są papiery o zmiennej gradacji?

Odpowiadamy po kolei:

1) Przebieg krzywej gradacji papierów pozytywowych jest niekorzystny pod względem prawidłowości oddawania różnic tonalnych negatywu, zwłaszcza w światłach i cieniach. Artykuł na ten temat został umieszczony w numerze sierpniowym „Fotografii” pt. „Podstawy tonorodzielczych metod opracowywania pozytywów” Witolda Chromińskiego i Stanisława Sommera. Niewłaściwy przebieg krzywej gradacji, mającej kształt litery S, powoduje, że obraz pozytywowy charakteryzuje się ubóstwem szczegółów w światłach i cieniach przy stosunkowo nadmiernym rozpracowaniu partii półtonowych. Poszczególne rodzaje papierów pozytywowych różnią się jednak między sobą; inny jest przebieg krzywej gradacji papierów chlorowych, przewidzianych do odbitek stykowych, a inny dla papierów bromowych i chlorobromowych.

Krzywa gradacji papierów bromowych (do powiększeń) wykazuje znaczne spłaszczenie w górnym odcinku, co powoduje zmniejszenie kontrastów i zanik szczegółów w cieniach. Inny przebieg ma krzywa gradacji papierów tzw. „chlorowych” do kopiowania stykowego. W tym przypadku największe spłaszczenie ma miejsce w dolnym odcinku. Obrazy otrzymane na tym papierze charakteryzują się zmniejszeniem kontrastów i zanikiem szczegółów w światłach. Najkorzystniejszy przebieg krzywej gradacji posiada papier o czułości pośredniej tzw. „chlorobromosrebrowy” nazywany również portretowym. Papier tego typu to np. Brom B Filmu Polskiego lub „Bromesco”. Papier ten wykazuje w porównaniu z poprzednio omawianymi — najdłuższy odcinek prostoliniyjny krzywej gradacji i najmniejsze spłaszczenie dolnego i górnego odcinka krzywej. Oczywiście, że walory tonalne negatywu zostaną znacznie lepiej oddane na papierze tego typu, niż na papierze innego rodzaju.

Przebieg krzywej gradacji poszczególnych rodzajów papieru o tym samym stopniu kontrastowości pokazany jest na rysunku. Odmienne charakterystyki krzywej poszczególnych odmian papieru może być wykorzystany przy opracowywaniu negatywów, w których zależy na skonstruowaniu lub złagodzeniu kontrastów poszczególnych partii. Tak np. obrazy, w których partie światła powinny być dobrze rozbudowane, nie powinny być opracowywane na

papierze chlorowym, lecz na bromowym. Odwrotnie, obrazy, w których ważne są szczegóły w cieniach, lepiej wypadną na papierze chlorowym niż na bromowym. Najprawidłowiej zostaną oddane walory tonalne na papierze chlorobromosrebrowym.

W tym miejscu można jeszcze wspomnieć, że tzw. „głębokość czerni” mająca duży wpływ na bogactwo szczegółów w cieniach, zależy również od stopnia kontrastowości papieru i od rodzaju jego powierzchni. Jako ogólne zasady można przyjąć: papiery kontrastowe posiadają głębszą czerni niż papiery miękkie oraz, że papiery do kopiowania stykowego dają się wywołać do głębszej czerni, niż papiery do powiększania. Największy jednak wpływ ma rodzaj powierzchni. Najgłębszą czerni posiadają papiery o powierzchni błyszczącej, najmniejszą — o powierzchni matowej. Należy jednak zaznaczyć, że istnieje specjalne gatunki papierów tzw. głęboko matowe, posiadające bardzo głęboką czerni. Papierem takim był na przykład „Gevalux” Gevaerta i znany przed wojną „Bromograwiura” produkcji inż. Lebedzińskiego. Produkcja tych papierów oparta była na innych zasadach, niż zwykłych papierów matowych.

2) Utało się mniemanie, że czułość różnych odmian kontrastowości tego samego gatunku papieru jest różna. Tak jednak nie jest. Papiery tego samego rodzaju o różnym stopniu kontrastowości, np. papiery do powiększeń twarde, normalne i miękkie posiadają taką samą lub bardzo zbliżoną czułość. Również jednakową czułość posiadają papiery tego samego rodzaju i kontrastowości, a różniące się kolorem wywołanego obrazu, np. wywołujące się w odcieniach czysto czarnym, niebiesko-czarnym lub brunatno-czarnym. Ponieważ emulsja używana do wyrobu papierów wywołujących się w kolorze brunatno-czarnym jest mniej czuła od emulsji wywołującej się w kolorze czysto czarnym, istnieje konieczność, właśnie w celu wyrównania czułości, uczulenia barwnikami ortochromatycznymi emulsji wywołujących się w kolorze brunatno-czarnym. Z tego też powodu wymagana jest ostrożność przy wywoływaniu niektórych odmian papieru, zwłaszcza na podłożu kremowym (papiery te wywołują się w kolorze brunatno-czarnym). Kremowe papiery do powiększeń należy wywoływać w świetle jasnoczerwonym ponieważ światło pomarańczowe lub żółto-zielone może przy dłuższym oddziaływaniu wywołać zadmienie. Przy wywoływaniu papierów kremowych do odbitek stykowych (Chlor B) polecane jest światło pomarańczowe, a nie jasno-żółte.

3) W papierach o zmiennej gradacji istnieje możliwość uzyskania obrazów o różnych gradacjach za pomocą zmiany barwy światła w kopiarce lub powiększalniku. Papiery te, wyrabiane w Anglii pod nazwą Multigrade i Varigam, posiadają dwie warstwy emulsji o różnym uczuleniu i kontrastowości. Warstwa dolna jest bardziej kontrastowa o mniejszej czułości własnej, natomiast uczulona ortochromatycznie, to jest na światło żółte i zielone. Warstwa górna posiada wyższą czułość, natomiast jest barwoślepa, to znaczy jest czuła jedynie na światło fioletowe i niebieskie. Posiada ona mniejszą kontrastowość niż warstwa dolna. Zmianę gradacji obrazu uzyskuje się w dość dużych granicach za pomocą nakładania na obiektyw powiększalnika filtrów barwnych, przede wszystkim żółtych o różnych gę-

stościach. Pracując z założonym filtrem żółtym otrzymuje się obraz na warstwie uczulonej ortochromatycznie — bardziej kontrastowej. Pracując bez filtru żółtego otrzymuje się obraz na bardziej czułej warstwie nie uczulonej optycznie, pracującej międko. Pośrednie stadia gradacji otrzymuje się przez użycie filtrów o różnej gęstości. Efekty, podobne do uzyskiwanych za pomocą metod tonorodzielczych, uzyskuje się naświetlaniem podwójnym np. naświetlanie na cienie przy użyciu filtru żółtego, a na światła bez filtru. Ze względu na to, że papiery o zmiennej gradacji są częściowo uczulone na pomarańczową barwę światła, obróbka ich musi odbywać się w stosunkowo ciemnym świetle czerwonym. Z tego też powodu zalecane jest odczulanie papierów przed wywoływaniem za pomocą desensybilizatorów np. bieli pinowej, co umożliwi wywoływanie w znacznie jaśniejszym świetle.

Papiery o zmiennej gradacji pomimo swoich niewątpliwych zalet nie cieszą się wielkim powodzeniem. Przyczyna leży zapewne w wysokiej cenie i kłopotliwej obróbce chemicznej. W każdym razie na wystawach zagranicznych bardzo rzadko spotyka się obrazy wykonane na papierach o zmiennej gradacji.

Czytelnik ob. Henryk Kaczan przywiózł z Chłn fotografie wykonane w kolorze zielonym. Ob. Kaczan zapytuje, jak zostały one wykonane. Istnieją dwie możliwości: albo fotografia została wykonana na specjalnym papierze wywołującym się w kolorze zielonym, albo zwykły obraz czarno-biały został zamieniony za pomocą tonowania na obraz zielony.

Papiery wywołujące się w kolorze zielonym były dość popularne w okresie przedwojennym pod nazwami np. „Vertona”, „Vertex” itp. Obraz w kolorze zielonym otrzymywało się na nich po wywołaniu w zwykłym wywoływaczu metolowo-hydrochinonowym. Papiery te były kilka razy mniej czułe od papierów przeznaczonych do kopiowania stykowego. Otrzymanie przyjemnego odcienia odbitki uzależnione było od intensywności oświetlenia, to znaczy, że przy krótkim naświetlaniu źródłem światła o dużej intensywności otrzymywało się przyjemniejszy ton, niż po długim naświetlaniu lampą o słabym świetle.

Emulsje wywołujące się w kolorze zielonym posiadały wyjątkowo drobne ziarno i wysoką zawartość jodku srebra.

Papiery wywołujące się na zielono wyszły dzisiaj prawie całkowicie z użycia. Jedynie bardzo nieliczne motywy zyskują przy wywołaniu w kolorze zielonym. Z tych samych przyczyn bardzo mało popularne jest tonowanie na kolor zielony. Dalszą ujemną cechą fotografii zabarwionych na kolor zielony jest ich mała trwałość.

Dla interesujących się tonowaniem podajemy stosunkowo prostą receptę kąpieli tonującej na zielono:

Należy sporządzić 3 roztwory zapasowe o składzie:

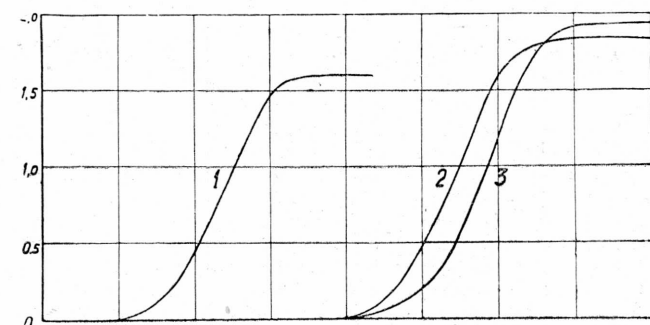
A) Azotanu ołowiu	20 g
Żelazicyjanku potasowego	13 g
Kwasu solnego	7 cm ³
Wody do	1000 cm ³
B) Chlorku żelazowego krystalicznego	7 g
Kwasu solnego	7 cm ³
Wody do	1000 cm ³
C) Dwuchromianu potasu	4 g
Wody do	1000 cm ³

Dobrze utrwalony i wypłukany fotogram zostaje odbielony w roztworze A. Po 15 minutowym płukaniu w bieżącej wodzie zabarwia się w roztworze B na niebiesko. Zamiana koloru niebieskiego na zielony ma miejsce w roztworze C. Przed ostatecznym tonowaniem na zielono, po tonowaniu na niebiesko, konieczne jest dziesięć-minutowe płukanie.

Podając powyższy przepis tonowania na zielono jeszcze raz podkreślamy, że tylko w wyjątkowych przypadkach walory obrazu zyskują po zamianie barwy obrazu na kolor zielony, niebieski, żółty i inne poza brunatnym i sepią. Bliższe prawdy będzie powiedzenie, że tylko nieliczne motywy nie tracą po wytonowaniu, a olbrzymia większość w ten sposób zabarwionych obrazów staje się nieprzyjemnym dla oka kiczem.

S.S

Krzywe charakterystyczne trzech gatunków papierów fotograficznych o jednakowej kontrastowości:



- 1 — wysokoczułego, do powiększeń,
- 2 — niskoczułego, do kopiowania stykowego, o czarno-brunatnawej barwie obrazu,
- 3 — niskoczułego, do kopiowania stykowego, o niebiesko-czarnej barwie obrazu.



CZYTELNICY PISZĄ

Czytelnik Józef Budz z Brzegu przysłał do redakcji obszerny list, z którego wyjątki będziemy niżej cytowali. Kol. Budz nazywa siebie w liście „szarym amatorem“, nie dysponującym „całym parkiem kamer, kolekcją obiektywów, wachlarzem papierów“ itd. i uważa, że miesięcznik „Fotografia“ nie spełnia nadziei jakie w nim pokładali amatorzy w Polsce. Kol. Budz pisze: „Jaką rolę winna spełniać „Fotografia“, aby pomóc nam „szarym amatorom“ często pogardliwie nazywanym przez czcigodnych panów „fotografików“ (cudzysłów nie jest bez uzasadnienia) — pstrykaczami. Naprawdę, jestem pełen goryczy, gdy o tym piszę. „Fotografia“ zawiiodła nas wszystkich. Oczekiwaliśmy trochę więcej od kolegium redakcyjnego, myśleliśmy (my amatorzy), że zdołacie przełamać barierę między „artystami a pstrykaczami“..... „Staracie się często podkreślać, że pismo Wasze jest przeznaczone dla najszerszych warstw amatorów, a to tylko frazes“.... „Jesteście oderwani od życia, od aktualnych problemów, od praktyki...“. Zarzuty kol. Budza, jak wynika z cytowanych fragmentów, dotyczą linii i charakteru naszego pisma. Zarzuty te trochę nas zaskoczyły. Bogata korespondencja, którą prowadzimy z naszymi czytelnikami pozwalała nam przypuszczać, że pismo nie jest oderwane od życia i praktyki i pomimo swoich niewątpliwych braków i usterek pomaga jednak fotoamatorom w ich pracy. Spróbujmy przeanalizować zarzuty kol. Budza i zastanowić się, czy są one słuszne.

„Fotografia“ jest jedynym czasopismem fotograficznym w Polsce i powinna służyć wszystkim zajmującym się fotografią w naszym kraju. Na jakie kategorie można podzielić zajmujących się fotografią w Polsce? Na fotografów zawodowych zajmujących się fotografią techniczną i użytkową w instytucjach i pracowniach różnego typu, spółdzielniach fotograficznych i prywatnych zakładach, na fotoreporterów zrzeszonych w Związku Dziennikarzy, na artystów-fotografów członków Związku Polskich Artystów Fotografików oraz na wszystkich pozostałych, tworzących bardzo liczną grupę fotoamatorów. (Bez cudzysłowu — są to naprawdę fotoamatorzy). Również nie wymaga cudzysłowu termin artysta-fotograf, fotografik. Artyści fotografowie zrzeszeni są w związku twórczym na takich samych prawach i przywilejach, jak artyści innych dyscyplin sztuki, np. plastycy-malarze, czy rzeźbiarze.

„Fotografia“ winna służyć pomocą wszystkim zajmującym się fotografią, a więc wielkiej masie ludzi o bardzo różnych zainteresowaniach i kwalifikacjach. Czy któraś z wymienionych grup jest specjalnie uprzywilejowana lub pomijana w naszym piśmie? Na pewno nie. Staramy się uwzględniać życzenia i potrzeby wszystkich grup, a więc również i fotoamatorów. Twierdzenie to nie jest gołosłowne, wystarczy starannie przejrzeć poszczególne numery naszego pisma. Pod pojęciem fotoamatora nie rozumiemy oczywiście tylko tych posiadaczy kamer, którzy stawiają dopiero pierwsze kroki w fotografii, ograniczając się jedynie do oddawania „rolek“ do wywoływania z poleceniem zrobienia po jednej dobrej odbitce. Pod pojęciem fotoamatora rozumiemy wszystkich, którzy nie pracując zawodowo jako fotografowie nie są członkami Związku Fotografików. Grupa ta obejmuje licznych fotografów o wysokich kwalifikacjach i bardzo różnorodnych i poważnych zainteresowaniach.

Mamy wrażenie, że kol. Budz błędnie interpretuje pojęcie fotoamatora zawężając je do grupy dopiero „zabkujących“ fotografów. Po tym uporządkowaniu pojęć przejdźmy do treści naszych artykułów.

Zespół „Fotografii“ przy redagowaniu numeru kieruje się następującymi zasadami: po pierwsze — o tematach artykułów decydują czytelnicy tzn. poruszamy przede wszystkim tematy, o które zwrócili się do nas czytelnicy listownie czy w inny sposób. Po drugie — staramy się

jak najszybciej informować czytelników o nowościach dotyczących sprzętu fotograficznego, nowych metod fotografii, czy nowych wydawnictw książkowych. Po trzecie — walczymy o to, aby fotografia stała się ruchem naprawdę masowym i aby zamiast bezmyślnej często zabawy spełniła odpowiednią rolę społeczną. Propagujemy zorganizowany ruch amatorski w Polsce i staramy się mu pomóc w różny sposób, między innymi zwalczając niedociągnięcia, czy to w poszczególnych organizacjach fotograficznych czy też w zaopatrzeniu.

Nie można dzielić artykułów zamieszczanych w naszym piśmie na przeznaczone i nie przeznaczone dla fotoamatorów. Można je dzielić jedynie na łatwiejsze i trudniejsze. Mamy wrażenie, że nie ma artykułu, z którego nie skorzystałby myślący fotoamator. Dla kogo są przeznaczone artykuły Stanisława Zielińskiego z techniki fotografowania lub Tadeusza Cypriana dotyczące fotografowania w poszczególnych porach roku lub na czasach? Dla kogo przeznaczone są stałe, ciągle poszerzane rubryki: „Gawędy o kompozycji“, „Ocena nadesłanych zdjęć“ i „Skrzynka techniczna“? Bardzo często podajemy sposoby wykonania sprzętu fotograficznego. Z wskazówek tych nie potrzebują chyba korzystać fotograficy i fotografowie zawodowi. W każdym niemal numerze „Fotografii“ znajdują się artykuły w rodzaju „Fotografuję dziecko“, „Perspektywa, odległość, ogniskowa“, lub „Fotografowanie przyrody z bliskiej odległości“. Przecież są to artykuły przeznaczone dla fotoamatorów i chyba pisane w przystępny i jasny sposób!

Mamy też wrażenie, że również z trudniejszych artykułów dotyczących chemii i optyki fotograficznej skorzysta bardzo wielu fotoamatorów. Kol. Budz pisze w jednym miejscu „...Jak mogę zrozumieć metody tonorodzielcze, jeśli nie mam danych, aby wykonać poprawne powiększenie“. Kol. Budz ma rację. Bez opanowania techniki wykonywania powiększeń nie ma najmniejszego sensu zabierać się do technik swobodnych. Ale istnieje przecież w Polsce bardzo wielu fotoamatorów wykonywujących więcej niż poprawne powiększenia, których interesują na pewno techniki swobodne, nie opisane do tej pory w żadnym polskim podręczniku fotograficznym. Zacytowane zdanie kol. Budza daje jednak wiele do myślenia i pozwala nam przypuszczać, że autorowi listu chodzi o tak zwane „ABC“ fotografii, o artykuły wyjaśniające np. jak włożyć negatyw do koparki, którą stroną do swia-

ła, do czego służy przysłona itp. oraz o inne informacje dotyczące najbardziej podstawowych wiadomości o fotografii. Artykułów takich rzeczywiście teraz nie zamieszczamy, natomiast były one umieszczane w pierwszych numerach „Fotografii“. (Cykl artykułów Romana Burzyńskiego „Elementarz fotoamatora“). Artykuły te umieściliśmy dlatego, że w owym czasie nie było na rynku żadnych podręczników fotograficznych i chodziło nam o podanie początkującym fotoamatorom pierwszych wskazówek dotyczących obsługi aparatu i pracy w ciemni. W chwili obecnej znajduje się na półkach księgarskich szereg doskonałych podręczników, ukazujących się w dużych nakładach i niekiedy już w drugim wydaniu. W roku 1955 ukaże się poza tym kilkanaście nowych książek fotograficznych.

Uważamy, że każdy fotoamator czytający „Fotografię“ przeczytał chociaż jeden z podręczników fotograficznych. Są one przecież tanie i łatwo dostępne. Dlatego też nie umieszczamy w naszym piśmie artykułów podających wstępne wiadomości z fotografii, ponieważ wiadomości te znajdują się w każdym podręczniku.

Co by było, gdybyśmy jednak przyjęli propozycję kol. Budza i zrobili z „Fotografii“ rodzaj podręcznika w odcinkach? Np. gdybyśmy namówili Zbigniewa Pękostawskiego, żeby swoją książkę „Z fotografią na ty“ wydał w odcinkach w naszym piśmie, a nie nakładem Filmowej Agencji Wydawniczej? (Przypominamy, że książka ta omawia podstawy pracy w ciemni i obejmuje 190 stron). Książka ta, drukowana na łamach „Fotografii“ w odcinkach, nawet po 10 pełnych kolumn, zajęłaby nam 15 numerów. Innymi słowy — dopiero po półtorarocznym prawie studiowaniu „Fotografii“ miałby czytelnik minimum wiadomości potrzebnych do rozpoczęcia samodzielnej pracy w ciemni. (Książka Tadeusza Cypriana „Fotografia. Technika i technologia“ wychodziłaby przez 3 lata). To chyba nie miałyby sensu.

Nie wiemy, czy przekonaliśmy kol. Budza, że „Fotografia“ jest jednak pismem przeznaczonym dla fotoamatorów i czekamy na Jego odpowiedź, jak również na wypowiedzi innych czytelników na ten temat.

Wróćmy teraz do zdania kol. Budza, zacytowanego na początku naszego artykułu. Gdzie i kiedy w „Fotografii“ nazwał jakiś fotografik fotoamatora — pstrykaczem? Jaką barierę pomiędzy artystami i pstrykaczami, jak kol. Budz nazywa fotografików i fotoamatorów, ma przełamywać „Fotografia“? Każdy fotografik był przecież też fotoamator i stał się artystą jedynie dzięki własnej pracy. Każdy fotoamator, jeśli tylko wykona 20 prac, które Komisja Artystyczna ZPAF uzna za stojące na odpowiednim poziomie artystycznym, może zostać członkiem związku twórczego i fotografikiem. Nie wymyślajmy barier tam, gdzie ich nie ma.

S. S.

DRUŻYNA „NOWEJ HUTY“ NA TRASIE

Bronisław Pindelski



Wystawa fotografii turystyczno-krajoznawczej Oddziału Warszawskiego P.T.T.K.

W paru niewielkich salkach na Starym Mieście czynna była pod koniec października i na początku listopada wystawa, obrazująca dorobek sekcji fotograficznej Warszawskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego. Sekcja istnieje krótko — zaledwie półtora roku i gromadzi przeważnie młodych i początkujących adeptów fotografii. Autor recenzji był w okresie jej pisania członkiem jury Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Turystyczno-Krajoznawczej i może dzięki temu łatwo ocenić, czy i w jakim stopniu prace pokazane na wystawie odbiegają od ogółu prac przysyłanych na konkurs ogólnopolski. Ocena ta nie wypadła źle dla członków młodej sekcji. Prace ich wykazują, że rozumieją oni dobrze cele i zadania fotografii turystyczno-krajoznawczej i po lepszym opanowaniu techniki, zwłaszcza pozytywowej, oraz staranniejszym przygotowywaniu ostatecznej postaci obrazu ekspozowanego na wystawie mogą liczyć na sukcesy i na szerszym forum. Z techniką pozytywową nie jest najlepiej. Większość prac razi szarżyzną i zagubieniem szczegółów w światłach oraz cieniach. Zdarzają się również prace zdradzające poważne braki wystawców w rozumieniu podstawowych zasad doboru rodzaju papieru do rodzaju motywu, np. zdjęcia śnieżnych krajobrazów kopiowane na

kremowym papierze. Błędy w opracowywaniu pozytywów nie zawsze można kłaść na karb jakości papierów „Filmu Polskiego” (Jest to teraz bardzo modne). Jeden z wystawców — M. Bytniewski — pokazał bardzo piękne bromy, wykonane, o ile się nie myli, również na papierze „Filmu Polskiego”. Bytniewski zresztą wybija się spośród wszystkich autorów. Prace jego cechuje ciekawe podejście do tematu przy dobrze opanowanej technice. Dalszym poważnym błędem wielu wystawców jest niedbałe przygotowanie oprawy zewnętrznej fotogramów. Spotyka się zdjęcia nierówno obcięte lub z zaszarżowanymi marginesami. Usterki te, których łatwo można było uniknąć, znacznie obniżają poziom wystawy. Ogólny poziom autorów jest nierówny. Wielu z nich musi jeszcze dużo pracować, aby dorównać swoim przodującym kolegom, z których, poza wspomnianym Bytniewskim, należy jeszcze wymienić Lityńskiego i Czarnowskiego. Doskonale zorganizowanie wystawy świadczy o sprawnej pracy Zarządu Koła. Należy mieć nadzieję, że i inne sekcje oraz kółka fotograficzne udostępnią prace swych członków szerszemu ogółowi.

Stanisław Sommer

KSIĄŻKI

OSNOWY TEORII FOTOGRAFICZESKOWO PROCES-SA. (Fundamentals of photographic theory) T. H. James i G. C. Higgins, przekład rosyjski z angielskiego. Izdatelstwo inostrannoj literatury. Moskwa 1954 rok. Stron 280.

Podobnie jak omawiana w poprzednim numerze „Fotografii” „Wissenschaftliche Photographie” von Angerera, tak i „Osnowy teorii fotograficzekowo processa” jest książką wypełniającą lukę pomiędzy popularnymi wydawnictwami fotograficznymi a publikacjami naukowymi, dostępnymi jedynie dla czytelników posiadających specjalne wykształcenie w dziedzinach wchodzących w zakres teorii procesu fotograficznego. Książka Jamesa i Higginsa jest jednak znacznie poważniejszą pracą niż „Wissenschaftliche Photographie”. Von Angerer książkę swoją przeznaczył przede wszystkim dla tych fotografów, którzy pragną pogłębić znajomość podstaw procesu fotograficznego. Praca angielskich autorów przeznaczona jest natomiast w pierwszym rzędzie dla pracowników przemysłu fotochemicznego, studentów wyższych uczelni oraz dla wszystkich tych, którzy w swojej pracy naukowej i badawczej korzystają z usług fotografii i pragną głębiej zrozumieć jej podstawy. Nie znaczy to jednak, że książka Jamesa i Higginsa jest napisana trudnym językiem. Jest ona przykładem, jak przystępnie można pisać o rzeczach naprawdę niełatwych i skomplikowanych.

Przekład rosyjski posiada w porównaniu z wydaniem angielskim jedną wielką zaletę: zostały w nim uwzględnione osiągnięcia nauki radzieckiej w poszczególnych dziedzinach fotografii, z podaniem odnośników do oryginalnych prac (aż do roku 1953).

Układ książki jest logiczny. Po rozdziale wstępnym, wprowadzającym czytelnika w podstawowe zagadnienia procesu fotograficznego i tłumaczącego terminologię i nomenklaturę, autorzy omawiają kolejno: własności emulsji fotograficznej, powstawanie obrazu utajonego, kinetykę i teorię wywoływania, własności kąpieli wywołujących, utrwalających oraz mechanizm płukania. W dalszej części omówione są różne zagadnienia związane z sensyometrią, reprodukcją walorów negatywu w procesie pozytywowym, ziarnistością oraz chemią i fizykochemią uczulania i odczulania. Kończąc recenzję tradycyjnym już apelem do odpowiednich instytucji wydawniczych o jak najszybsze udostępnienie podobnej publikacji czytelnikom polskim. Nieliczne egzemplarze tłumaczenia rosyjskiego zostały rozchwyte dosłownie w ciągu kilku godzin. Mamy w Polsce szereg wybitnych specjalistów poszczególnych zagadnień fotografii naukowej. Wymienię chociażby Ilińskiego, Markockiego i Romera. Mam wrażenie, że wydanie pracy zbiorowej poświęconej fotografii naukowej przyniosłoby dużą korzyść wszystkim interesującym się fotografią.

Stanisław Sommer



DOMY W PRUCHNIKU

Marian Bytniewski

Z prasy zagranicznej

W ostatnich trzydziestu latach czułość emulsji negatywowej zwiększona została dwudziestokrotnie, stwierdza „The Amateur Photographer”. Od chwili odkrycia wpływu „zanieczyszczeń” żelatyny ciałami zawierającymi siarkę na jej czułość — upłynęło już ponad trzydzieści lat i wszystkie fabryki robią z tego użytek świadomie i celowo. A jednak starsi wśród nas przypominają sobie fotografię sportową z okresu około 1924 roku, gdy za pomocą „ultrajasnego” obiektywu 1:4,5 i migawki szczelinowej robiliśmy zdjęcia na meczu piłki nożnej w deszczowe dni popołudniu, stosując migawkę o szybkości 1/1000 sek. i zdjęcia te

jako wychodziły na ówczesnym materiale negatywowym. A przecież był on dwadzieścia razy mniej czuły, jak to twierdzi literatura fachowa.

Nowy Compur jest nie tylko w pełni zsynchronizowany z lampą błyskową i elektronową, ale również zaopatrzony w automatyczne sprzężenie szybkości migawki z przysłoną. Urządzenie to jest stosunkowo bardzo proste; dźwignie regulacji migawki i przysłony zaopatrzone są w zaskok, który zapada w zagłębienie przy każdej szybkości migawki i każdej wielkości przysłony.

Jeżeli więc ustawimy np. przysłonę 1:5,6 przez lekkie uniesienie dźwigni nastawczej i opuszczenie jej w zaskok na właściwym miejscu, a następnie ustawimy w taki sam sposób migawkę np. na 1/100 sek. to przy przesunięciu przysłony z 1:5,5 na np. 1:8 migawka automatycznie ustawi się na 1/50 sek.

Aby to było możliwe, szybkości migawki są tak dobrane, by każda następna była mniej więcej dwukrotnie większa niż poprzednia, bo tylko wtedy możliwe jest połączenie tego ustawiania z ustawianiem przysłony, której skala jest tak ułożona, że każda następna wymaga podwojenia czasu naświetlania.

Tak więc nowy Synchron Compur posiada następujące szybkości migawki: B, 1 sek, 1/2 sek, 1/4 sek, 1/8 sek, 1/15 sek, 1/30 sek, 1/60 sek, 1/125 sek, 1/250 sek, i 1/500 sek.

Oczywiście można również ustawić szybkość migawki niezależnie od przysłony; sprzężenie następuje jedynie wtedy, gdy tego potrzebujemy i włączymy zaskok przysłony.

Nowy Synchron Compur nie tylko upraszcza manipulacje w czasie regulowania migawki i przysłony, ale równocześnie upraszcza skale światłomierzy, bo nie trzeba tam już dawać osobno skali przysłony, a osobno skali szybkości migawki.

T. C.

PPK „RUCH” zawiadamia że:

- 1) Wszystkie kioski „Ruchu” począwszy od dnia 1-go XII. br. będą przyjmowały między 1-m a 25-ym każdego miesiąca prenumeratę dzienników i czasopism na miesiąc następujący (od 1 do 25 grudnia na miesiąc styczeń itd.).
- 2) odbiór zaprenumerowanej prasy odbywać się będzie w kiosku, w którym dokonana była wpłata.
- 3) kioski na dworcach kolejowych ze względu na przeciążenie obsługi — w zasadzie prenumeraty nie będą przyjmowały.



KRONIKA

W sierpniu br. czynna była w Dami VI Międzynarodowa Wystawa Fotografii Artystycznej, w której brały udział 33 państwa. 28 prac wysłanych przez Polskę ocenione było b. wysoko i omawiane na łamach 6 dzienników.

W sierpniu br. w Berlinie i we wrześniu w „Muenchenerhof” w Wiedniu otwarta była wystawa „Polska w fotografii artystycznej” obejmująca ok. 100 prac.

W listopadzie otwarta została II Okręgowa Wystawa Fotografiki ZPAF we Wrocławiu. W wystawie mogli wziąć udział poza członkami Delegatury Wrocławskiej ZPAF również fotoamatorzy i fotografowie zawodowi.

Oddział międzyuczelniany PTTK i Delegatura Poznańska ZPAF ogłosiły konkurs fotograficzny pod hasłem „Nasz odpoczynek po pracy i nauce”. Celem konkursu było spopularyzowanie dobrej fotografii oraz turystyki i krajoznawstwa wśród szerokich rzesz studentów i pracowników naukowych Poznania. Udział w konkursie mógł wziąć każdy student i pracownik naukowy wyższych uczelni Poznania.

Komitet Organizacyjny I Turystycznego Raidu Przyjazi przy Krakowskiej WRZZ wraz z Krakowską Delegaturą ZPAF zorganizowały w ramach raidu konkurs fotograficzny.

Komitet Organizacyjny VI Ogólnopolskiej Wystawy Amatorskiej Fotografii Artystycznej ogłosił, że za najlepsze prace przyznane będą nagrody: zespołowe za cykl przynajmniej 6 zdjęć odtwarzających życie załogi danego przedsiębiorstwa lub działalność zakładowej organizacji związkowej szczególnie w dziedzinie kulturalno-oświatowej i sportowej oraz 9 nagród indywidualnych. Nagroda I zespołowa wynosi zł. 2000.—, nagroda II zespołowa zł 1000.—

W okresie jesiennym szereg Oddziałów PTF uruchomiło kursy dla fotoamatorów. Białostocki Oddział PTF zorganizował 4-tygodniowy kurs obejmujący poza zajęciami teoretycznymi ćwiczenia praktyczne. Częstochowski Oddział PTF zorganizował w październiku 2 kursy fotograficzne dla początkujących i zaawansowanych.

Krakowski Oddział PTF uruchomił 4-tygodniowy kurs dla początkujących fotoamatorów. Toruński Oddział PTF zorganizował kurs stopnia podstawowego dla fotoamatorów. Program kursu obejmował zaznajomienie słuchaczy z budową i techniką posługiwania się różnymi typami aparatów i materiałów fotograficznych oraz zapoznanie się z wykonywaniem zdjęć w różnych warunkach, z procesem wywoływania negatywów, pozytywów itd.

Szczeciński Oddział PTF wznowił po przerwie wakacyjnej czwartkowe wieczory dyskusyjne. Pierwszy wieczór poświęcony był zagadnieniom walki o realizm socjalistyczny w fotografii. Tematem drugiego wieczoru były „Niektóre trudności fotografowania”.

Szczeciński Oddział PTF uruchomił dyżury informacyjne (co czwartek) oraz poradnię dla fotoamatorów.

Oddział PTF w Bielsko-Białej zorganizował konkurs fotograficzny. Najlepsze fotografie pokazane zostały na wystawie otwartej w listopadzie.

Staraniem Częstochowskiego Oddziału PTF otwarta została wystawa fotografii artystycznej, na której pokazane zostały również prace początkujących fotoamatorów — tzw. „pierwszy krok”.

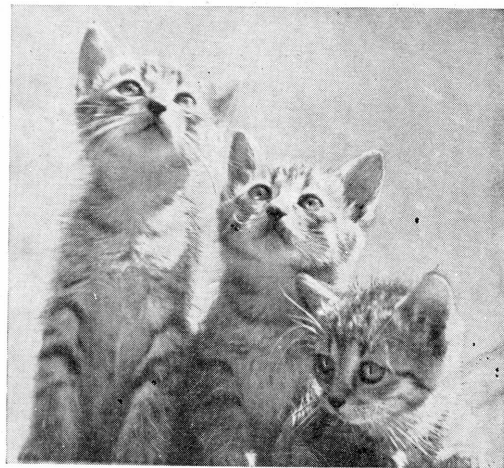
W „Expressie Wieczornym” czytamy notatkę następującej treści: Redakcja dwumiesięcznika „Polska Sztuka Ludowa” poszukuje materiałów o fotografach ulicznych, które mają posłużyć do napisania monografii. Pożądane są relacje o powstaniu tego zawodu, wspominki o najwybitniejszych fotografach wędrownych, nadto odbitki fotograficzne z widokami malowanych jezior, gór, zamków oraz wiadomości o ocalałych ekranach. Redaktor pragnie też porozmawiać osobiście z mistrzami starej szkoły. Adres: „Polska Sztuka Ludowa”, Warszawa, ul. Długa 26.

Czy wiecie, że...

„Leipziger Anzeiger” umieścił w roku 1841 artykuł, w którym nazwał fotografię „obrazą boską” i „sztuczką diabła”. Zakończenie artykułu brzmi: „...i gdyby ten jakiś pan Daguerre z Paryża po sto razy dowodził, że potrafi utrwalić wizerunki ludzkie na srebrnej płytce swoją maszyną, to trzeba to nazwać stokratnym nikczemnym kłamstwem. Nie godzi się naszym niemieckim poważnym optykom dawać się ogłupiać takim bezczelnym twierdzeniami”

Krzywa gradacji emulsji fotograficznej została po raz pierwszy wykreślona w roku 1890 przez Hurtera i Driffelda.

S. S.



TROJACZKI

Jan Styczyński

KOMUNIKAT ZPAF

Związek Polskich Artystów Fotografików przystępuje do organizacji V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki. Poza członkami Związku Polskich Artystów Fotografików w wystawie mogą również wziąć udział fotograficy nie zrzeszeni w ZPAF.

Uchwałą Prezydium Zarządu ZPAF z dnia 26.VIII.54 r. ilość nadsyłanych prac została ograniczona do 10 sztuk jednego autora.

Format maksymalny do 30 x 40 cm. Fotografie powyżej tego formatu nie będą przyjmowane ze względu na trudności technicznej ekspozycji wystawy. Nie należy również nadsyłać formatów zmontowanych na passe-partout.

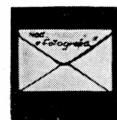
Ostateczny termin nadsyłania prac upływa z dniem 31 stycznia 1955 r.

Na odwrocie fotogramów należy podać tytuł pracy, nazwisko i adres autora.

Prace prosimy nadsyłać do Sekretariatu ZPAF, Warszawa, ul. Śniadeckich 10. Na przesyłkach należy umieścić napis: Prace na V Ogólnopolską Wystawę Fotografiki.

NA STROMYM STOKU

Witold Zubrzycki



Odpowiedzi redakcji

Ob. Z. Grabowski z Gdańska. Na pytanie czy zdjęcie krajobrazowe jest lepsze „z osobą czy też bez niej” trudno jest odpowiedzieć w kilku słowach. Wprowadzenie postaci ludzkiej w krajobraz czyli tzw. „Sztafaż” jest w zasadzie pożądane, gdyż ożywia krajobraz. Jednakże zdjęcie takie powinno odpowiadać następującym warunkom:

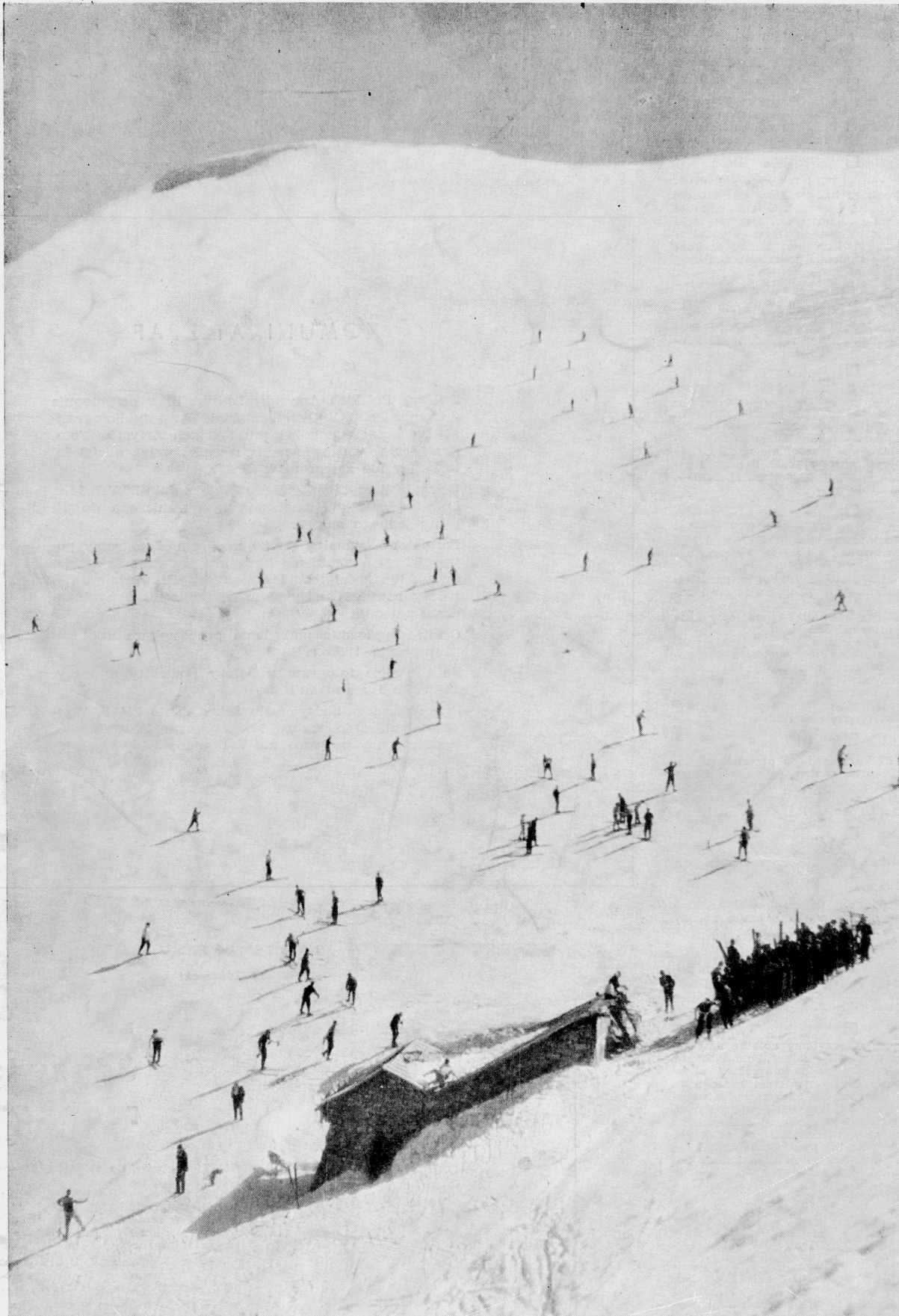
a) postać ludzka musi być kompozycyjnie związana z krajobrazem;

b) fotografowana postać nie powinna wyraźnie pozować. Umieszczenie jej w obrazie powinno być w pełni usprawiedliwione. Przykłady dobrze wkomponowanej postaci ludzkiej w krajobraz znaleźć można w „Fotografii”, np. zdjęcie K. Neuman-Gorazdowskiej w nr 5(11) str. 4, L. Sempolińskiego w nr 6(12) str. 5, T. Linka w nr. 6(12) str. 16, L. Missone'a w nr. 7(13), str. 13, W. Sławnego w nr. 9(15) str. 3.

Czytelnik z Łodzi, który nadesłał list z zapytaniem dotyczącymi błękitnej optyki oraz pyrosiarczynu potasu, proszony jest o podanie dokładnego adresu.

Ob. Tadeusz Kuzior z Poznania, Roman Rom z Warszawy i Eugeniusz Huta z Warszawy. Prosimy o podanie adresu. Odpowiedzi listownie.

FOTOGRAFIA



„W KOTLE” — TATRY

Bronisław Świerzewski



CENA

Redaguje Komitet. Wydawca: Wydawnictwo „Sztuka” P. P. Adres Redakcji: Warszawa, Rynek Starego Miasta 40, tel. 602-49. Redaktor Naczelny przyjmuje w poniedziałki 13—14. Sekretarz Redakcji — codziennie 12—14. Kolportaż P. P. K. „Ruch”, Warszawa, ul. Srebrna 12, tel. 804-20. Prenumerata kwartalna zł 15, półroczna zł 30, roczna 60. Wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie