

Tobetcelin.

FOTOGRAFIA

A 2357 11

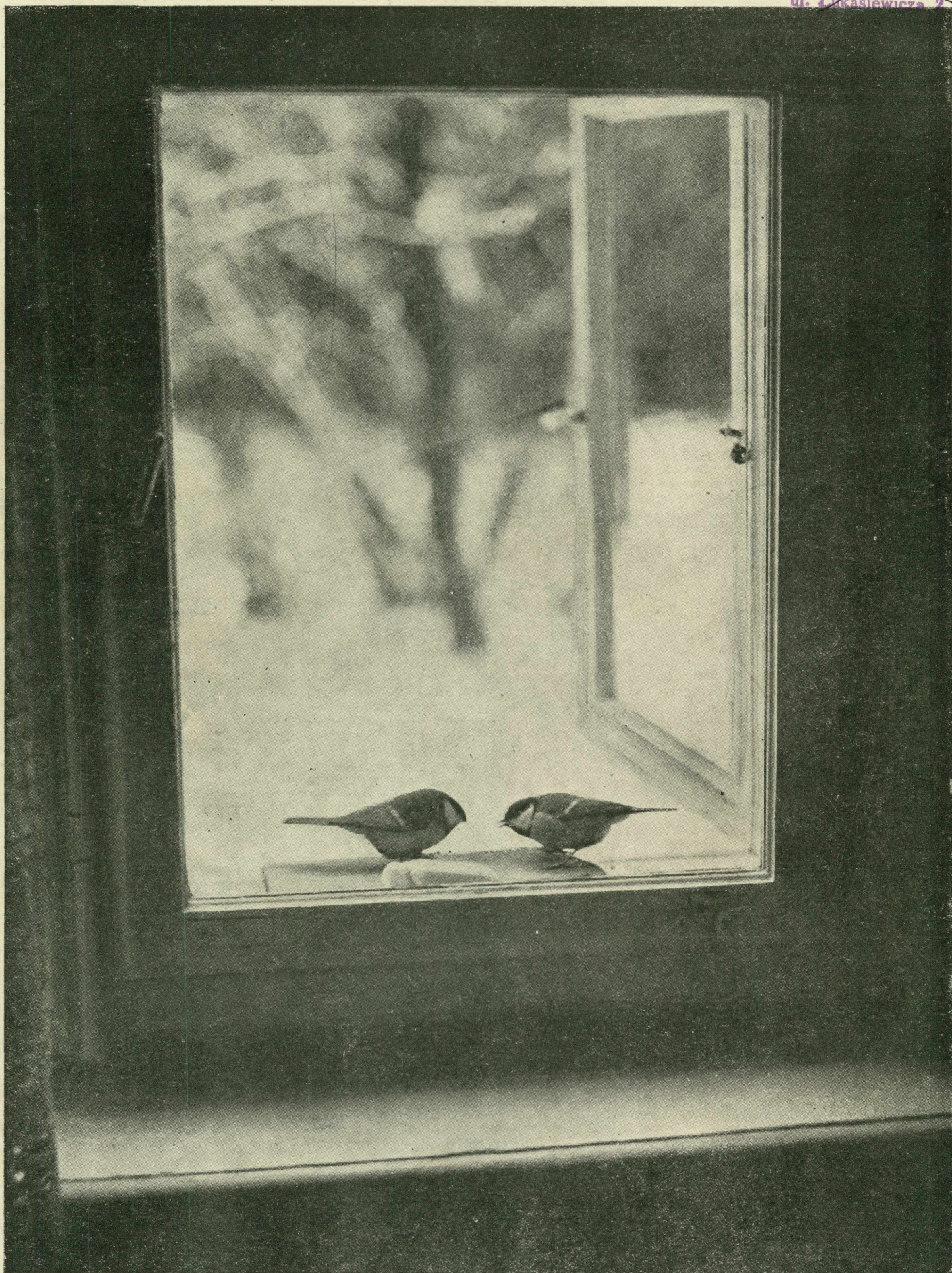
NR 1 (19) STYCZEŃ 1955

~~POLITECHNIKA WROCLAWSKA~~

~~Katedra Fototechniki~~

~~ul. Łukasiewicza 2~~

590



Od redakcji

Półtoraroczny okres ukazywania się miesięcznika „Fotografia” pozwolił na całkowite wykrystalizowanie się jego charakteru. Obecnie dążeniem redakcji jest jak największa różnorodność zagadnień poruszanych w artykułach oraz rozszerzenie działów, drukowanych na ostatnich stronach numeru, które są żywym odbiciem naszego bezpośredniego kontaktu z czytelnikami. Rozwój tych działów, który daje się obserwować na przestrzeni ubiegłego roku, świadczy o coraz większym wpływie czytelników na redagowanie miesięcznika. Jest on jednak stale

jeszcze zbyt mały. Nie wystarczą listy zawierające prośby o te, czy inne artykuły, o poradę w jakimś problemie technicznym, czy ocenę zdjęć. Redakcji potrzebna jest stała, szczegółowa krytyka pisma. Dlatego też zwracamy się teraz z apelem do wszystkich naszych czytelników, aby odpowiedzieli na następujące pytania:

- 1) które z drukowanych dotychczas artykułów podobają Ci się i dlaczego?
- 2) które z drukowanych dotychczas artykułów uważasz za niepotrzebne i dlaczego?
- 3) co sądzisz o zdjęciach zamieszczanych w „Fotografii”?
- 4) co sądzisz o działach, znajdujących się na ostatnich stronach numeru (np. „Ocena nadesłanych zdjęć”, „Skrzynka techniczna”, „Czytelnicy piszą”)?
- 5) jakie tematy uważasz za najpotrzebniejsze dla szerokich mas amatorów?
- 6) jakie działy chciałbyś jeszcze widzieć na łamach „Fotografii”.

Odpowiedź na ankietę powinna zawierać następujące dane:

a) nazwisko, imię i adres odpowiadającego, b) wiek, c) zawód, d) od jak dawna zajmuje się fotografią, e) czy należy do PTF lub ZPAF.

Odpowiedzi powinny być wysłane do końca marca 1955 r.

Ankieta powyższa ma w tej chwili charakter jednorazowej akcji, ale wypowiedzi na wymienione w niej zagadnienia są dla redakcji zawsze cennym materiałem i prosimy o nadsyłanie ich nawet po określonym wyżej terminie.

Wypowiedzi te pomogą nam redagować pismo tak, by jak najlepiej spełniało swoją rolę w amatorskim ruchu fotograficznym i żeby jeszcze bardziej stało się pismem każdego zajmującego się fotografią.

Redakcja życzy swym Czytelnikom w rozpoczynającym się roku powodzenia w pracy fotograficznej.

O zaopatrzeniu rynku w artykuły fotograficzne

Wiele w ubiegłym roku pisaliśmy na temat złego zaopatrzenia rynku w artykuły fotograficzne. W lipcu pisaliśmy o wypowiedziach odpowiedzialnych za ten stan rzeczy organizacji przemysłu i handlu, które zapowiadały znaczną i szybką poprawę. Posłuchajmy co mówią i piszą konsumenci i postarajmy się ocenić, czy i w jakiej mierze sytuacja na odcinku zaopatrzenia uległa zmianie.

Sporo materiału krytycznego znajdziemy w licznych listach do redakcji „Fotografii”. Ob. Tadeusz Sz. z Wrocławia pisze między innymi: „Mimo kilkakrotnych zapewnień o poprawie zaopatrzenia rynku w artykuły fotograficzne przez czynniki miarodajne — poprawy nie widać. Na przykład we Wrocławiu brak filmów 6×9, klisz szklanych w ogóle nie ma, brak w sprzedaży wszelkich papierów bromowych”.

Anonimowy czytelnik również z Wrocławia nadesłał nam taki oto krótki list: „Ofiarność trójki lekkoatletów i dwa tygodnie mojej fotograficznej pracy na ich treningach wydały owoc w postaci kilku niezłych negatywów. Na konkurs fotografii sportowej GKKF-u, o którym cały czas myślałem, nie posłałem nic. Dotąd we Wrocławiu nie ma papierów bromowych do powiększeń”.

A oto słowa ob. Janusza J. z Łodzi: „Obecnie można mówić nie o zaopatrzeniu w artykuły

fotograficzne, ale jedynie o braku zaopatrzenia. Przedtem były poważne trudności w zakupie papierów, filmów, klisz i chemikaliów. Obecnie jest znacznie gorzej. Obecnie, jeśli się nam uda kupić rolkę 6×9 to otrzymujemy film ze smugami, o emulsji która rozplywa się w temperaturze pokojowej. Kiedy idziemy do sklepu kupić np. papier bromowy kremowy-miękki dowiadujemy się, że w sprzedaży jest tylko papier chlorowy twardy. I jak w takich warunkach można fotografować?”

Ob. Henryk D. z Bydgoszczy nadesłał wycinek prasowy z nr 248 *Ilustrowanego Kuriera Polskiego* z dnia 19.X.1954. r. pod tytułem „Nie zawsze milczenie jest cnotą”. Wycinek ten podpisany inicjałami St. P. cytujemy w skrócie: „Ludzie mają na ogół wewnętrzne, nieraz przesadne poczucie własnej wartości i nie znoszą wprost, gdy się do nich odnosi lekceważąco. Po co to pisać? Bo doprawdy zirytował mnie taki właśnie lekceważący stosunek Centralnego Zarządu Handlu Artykułami Fotograficznymi i Precyzyjno-Optycznymi do tzw. „niezliczonych rzesz konsumentów”. Otóż niepoprawni konsumenci pokupowali sobie swego czasu aparaty fotograficzne i chcą fotografować. Ale jak niektórym wiadomo, na to, żeby fotografować, trzeba mieć jeszcze parę niezbędnych utensyliów w postaci błon, chemi-

kaliów, papieru światłoczułego itp. I o te właśnie utensylia toczy się od pewnego czasu święta wojna pomiędzy wzmiankowanym Centralnym Zarządem a konsumentami. Krótko mówiąc, to co się obecnie dzieje można by z powodzeniem określić mianem „ciemna mogiła”. Papierów fotograficznych, zwłaszcza bromowych, poza formatem 6×9 cm nie ma w ogóle. Filmy 6×9 dopiero ostatnio zaczęły się pokazywać, co w zestawieniu z faktem, że sezon fotograficzny właśnie się skończył — jest dość charakterystyczne. Natomiast z filmami małoobrazkowymi znowu tragedia, sklepy sprzedają obecnie filmy z ważnością do lipca br. a więc towar niepełnowartościowy. Dlaczego tak jest? Nie my pierwsi zadajemy to pytanie. Od dłuższego czasu zjawiają się w naszej prasie mniejsze lub większe wzmianki na temat krytycznej sytuacji na rynku fotograficznym. I to jest właśnie najbardziej irytujące — ten dziwnie obojętny stosunek Centralnego Zarządu i przedsiębiorstwa „Foto-Optyka” do szerokiej opinii publicznej. Bo zbywanie krytyki milczeniem nie jest bynajmniej cnotą”.

A oto co pisze między innymi *Echo Krakowskie* w nr 263 z dnia 4.XI. br. w notatce „Krakowscy fotoamatorzy narzekają na brak przyborów fotograficznych”: „Sprawa zaopatrzenia istniejących w Krakowie trzech sklepów specjalizowanych, tzn. posiadających wyłącznie materiały fotograficzne, wygląda bardzo źle. Sklepy te stale straszą klientów pustymi półkami i wystawami. Jedynie od czasu do czasu pokaże się w nich znikoma ilość papierów bromowych, parę paczek utrwalacza, parę paczek wywołacza uniwersalnego i... to byłoby wszystko. Oczywiście krakowscy fotoamatorzy dosłownie polują na te materiały i to z „nagonką”, tzn. wraz z całą rodziną i znajomymi. Są jednak w sklepach foto-optyki artykuły, które można łatwo i bez trudu nabyć. Są to... książki o tematyce turystyczno-krajoznawczej”.

Ob. Jan M. z Warszawy tak ocenia obecną sytuację: „Pracę handlu detalicznego charakteryzuje nie tylko brak troski o utrzymanie podstawowego asortymentu artykułów fotograficznych lecz również brak zainteresowania użytecznością sprzedawanych towarów. Po co i dla kogo leżą we wszystkich sklepach lampy błyskowe, do których

SPIS TREŚCI:

O zaopatrzeniu rynku w artykuły fotograficzne — A. S.	2
Migawka szczelinowa a migawka centralna — St. Mierzejewski i J. Jirowiec	4
VII Konkurs Fotografii Turystyczno-Krajoznawczej	6
O właściwy kierunek dyskusji — Zbigniew Dłubak	8
Rudolf Koppitz — Stanisław Sommer	10
VI Ogólnopolska Wystawa Artystycznej Fotografii Amatorskiej	12
Jak wywołuję negatywy — Józef Rosner	13
Wystawa fotografii amatorskiej DSP — D. W.	14

Na okładce

ZIMA

Henryk Lisowski

po roku sprowadzono znikome ilości żarówek, rozproszonych w ciągu kilku dni? Czy lampami tymi mamy posługiwać się tylko kilka dni do roku? Dlaczego kopieramki są tak tandetnie wykonane i w dodatku sprzedawane bez szybki szklanej? Przecież wiadomym jest, że obecnie amatorzy stosują tylko filmy a nie klisze, a do kopiowania filmów potrzebna jest w kopiarce szybka. Aby skompletować kopieramkę, musiałem stracić wiele czasu na zamówienie u szklarza jednej oszlifowanej szybki. Albo niechlujne opakowanie utrwalaczy amatorskich. Rurki szklane są niedostatecznie woskowane czy też parafinowane przy zamknięciu i dlatego hygroskopijny utrwalacz skawiała się. Aby taki utrwalacz użyć, trzeba rurkę ze skawalonym utrwalaczem rozbić, po czym oddzielić słuczone szkło. Bardzo przyjemna zabawa".

Aby zobrazować stan zaopatrzenia pracowni fotograficznych dla amatorów, które istnieją przy różnych instytucjach kulturalno-oświatowych — cytujemy treść zapytania **Państwowego Domu Harcerza w Pasłęku**: „Upraszam się o powiadomienie, gdzie moglibyśmy się zaopatrzyć w potrzebne nam materiały fotograficzne dla potrzeb tut. gabinetu. Dotychczas, acz z trudnością, dostawaliśmy je w Olsztynie, Gdańsku lub Gdyni, co zresztą narażało nas na dodatkowe koszty. Obecnie zaś w wymienionych miastach brak czegośkolwiek, — wbrew obietnicom, iż zmiana nastąpi na lepsze”.

Wszystkie cytowane powyżej wypowiedzi są pełnymi goryczą i oburzenia oskarżeniami organizacji odpowiedzialnych za zaopatrzenie rynku w artykuły fotograficzne. Zarzuty te są niewątpliwie słuszne. Niektóre jednak pisane były w momentach rozdrażnienia i dlatego dały nieco zniekształcony i przesadny obraz rzeczywistości. Z tego też powodu w niektórych szczegółach wydaje się koniecznym przeprowadzenie drobnej korekty. Na ogół jednak sytuację zaopatrzenia rynku w artykuły fotograficzne musimy określić jako bardzo złą.

W roku ubiegłym nastąpiło poważne pogorszenie zaopatrzenia podstawowego, zwłaszcza w artykuły fotochemiczne, co spowodowało zamieranie ruchu amatorskiego. To smutne zjawisko, niestety, coraz bardziej widoczne, jest szczególnie wymowne na tle potęgującego się stale zainteresowania fotografią ze strony coraz to szerszych rzesz ludzi, nie zajmujących się dotychczas fotografią, a szczególnie ze strony młodzieży miejskiej i wiejskiej.

Wzrost zainteresowania się fotografią, głód fotografii widzimy wszędzie. Nigdy dotąd wystawy fotograficzne nie cieszyły się taką frekwencją. Nigdy dotąd duże nakłady podręczników i broszurek o tematyce fotograficznej nie rozchodziły się z taką szybkością. Każdy numer „Fotografii” jest rozchwytywany dosłownie w ciągu kilku minut. Coraz więcej członków liczą oddziały Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Jak grzyby po deszczu powstają przy przeróżnych zakładach pracy i placówkach kulturalno-oświatowych koła i kółka fotograficzne. Powstają i szybko nikną wobec trudności zaopatrzenia.

Z drugiej strony... Coraz mniej widzi się fotografujących na wczasach, wycieczkach, spacerach. Coraz więcej amatorów rezygnuje z fotografowania. Coraz więcej widzimy aparatów w komisach, chociaż dopływ nowych aparatów w sklepach z artykułami fotograficznymi prawie że nie ma.

Zwróćmy uwagę na to, że prawie wszystkie krytyczne głosy konsumentów dotyczą złego zaopatrzenia w artykuły fotochemiczne, a więc w artykuły podstawowe. Nic w tym dziwnego. Kilkadziesiąt tysięcy aparatów, przeważnie wysokiej klasy, sprzedano po wojnie amatorom-fotografom. Ponad sto tysięcy aparatów różnego typu znajduje się w posiadaniu amatorów jeszcze sprzed wojny. Nie chodzi o to, by film był koniecznym produktem AGFA. Chodzi o to, by każdy amator posiadający aparat mógł zakupić pełnowartościowy film, by mógł fotografować. Ucieszyliśmy się czytając na początku 1954 r. oświadczenie Biura Zbytu Artykułów Fotograficznych i wypowiedzi Centralnego Za-

ządu Handlu Artykułami Fotograficznymi i Precyzyjno-Optycznymi. Przypominamy je: „Rozpoczęto produkcję filmów małoobrazkowych w kasetach. Podaż filmów 6×9 i 4×6,5 wzrosła o 140%. Podaż klisz szklanych wzrosła o 180%”.

Czy zapowiedzi te zostały przynajmniej częściowo zrealizowane? Nie. Filmów małoobrazkowych w kasetach produkcji krajowej nie było w sprzedaży. Prawda, pokazały się w październiku filmy w kasetach skupowanych przez sklepy fotograficzne, lecz były to filmy przedatowane, a więc niepełnowartościowe. Jak fakt ten pogodzić z Uchwałą Rady Państwa o ochronie praw konsumenta? Były przez cały rok w sprzedaży filmy małoobrazkowe w opakowaniu ciemnicowym pochodzące z produkcji sprzed 1954 r. Filmy te w bardzo wielu wypadkach były również przedatowane. Filmy 6×9 przez całe lato były nieosiągalne. W niewielkich ilościach ukazały się w sprzedaży dopiero po sezonie.

Klisze szklane znikły z półek sklepowych już niemal od roku. Fakt ten interesuje nas żywo, chociaż niewielu jest obecnie amatorów posługujących się aparatami kliszowymi. Interesuje nas dlatego, że fotografo- wie zawodowi nie mogą nabyć ani klisz szklanych, ani błon ciekłych wykupywali po sklepach, gdzie się dało te drobne ilości filmów 6×9 jakie rzucane były do sprzedaży.

A jak było z papierami fotograficznymi? Zapowiedziano wzrost produkcji w 1954 r. o 18—20% i ukazanie się w sprzedaży większych ilości papierów matowych w dużych formatach.

Tymczasem przez cały rok brak było najskromniejszego nawet asortymentu. Sklepy wyprzedały wszystkie stare remanenty, nawet prawie że nie do użytku papier Kodaka, nawet najbardziej „fantazyjne” papiery jak chlorv w rolach, papiery cienkie w formie pocztówkowych, papiery matowe zianiste kartonowe w formacie 6,5×9,5 cm. W drugiej połowie 1954 r. sklepy były dosłownie zawałone papierami stykowymi w formacie 6,5×9,5 cm i to wszystko. Drobne ilości papierów bromowych nie pokrywały chyba nawet 5% zapotrzebowania. Niedostateczne było zaopatrzenie rynku w chemikalia fotograficzne. Co pewien czas brak było albo wywoływały wszelkiego rodzaju, albo utrwalaczy, albo jednego i drugiego.

Nie zrealizowano zapowiedzianego importu ponad 9.000 aparatów fotograficznych z zagranicy. W rzeczywistości drobne ilości rozproszono przez OZRY i trochę aparatów pokazało się w grudniu. Bez pokrycia były zapowiedzi o imporcie obiektów wymienionych do aparatów, filtrów polaryzacyjnych, światłomierzów fotoelektrycznych, nasadek Duto itd. Śladów tych przedmiotów nie ośladaliśmy na półkach sklepowych.

Słabo przedstawiało się zaopatrzenie w żarówki fotograficzne.

Obiecywano nam uruchomienie produkcji krajowej wielu przedmiotów sprzętu laboratoryjnego. I tu z przyjemnością musimy stwierdzić, że obietnice te zostały dotrzymane. Rzeczywiście ukazały się w sprzedaży obiektywy do powiększalników API, powiększalniki na format 6×9 z obiektywami, ładnie wykonane maskownice, suszarki. Mniejszą atrakcją dla amatorów były drogie zegary ciemnicowe i... koziołki do klisz..., których nigdzie nie można dostać. Z zapowiedzianych nowości nie ukazały się w sprzedaży jedynie tak bardzo potrzebne korekty.

Na ogół z uznaniem stwierdzić trzeba rzetelny i uczciwy wysiłek przemysłu sprzętu fotograficznego znajdujący swój wyraz w poważnym rozszerzeniu asortymentu i w dążeniu do dostarczenia konsumentowi wyrobów pełnowartościowych. Podkreślamy to z naciskiem, mimo że jest jeszcze sporo braków w asortymencie, mimo że gatunek niektórych artykułów pozostawia jeszcze wiele do życzenia, mimo, że nie ustrzeżono się od pewnych błędów przy planowaniu ilości niektórych towarów.

Na plus organizacjom handlu i przemysłu fotograficznego należy również zapisać

wprowadzenie pod koniec roku dość estetycznych opakowań zewnętrznych na filmy zwojowe i małoobrazkowe. Niestety nie możemy zanotować poprawy jakości tych filmów.

Warto również poruszyć sprawę dystrybucji tych skąpych ilości artykułów fotochemicznych, jakie były rozprowadzane w ubiegłym roku. Kłopoty mieszkańców wsi i drobnych miasteczek w zdobyciu jakiegokolwiek bądź filmu czy papieru były znacznie większe niż w większych miastach. Nic nie zrobiono, aby podjąć inicjatywę „Fotografii” zorganizowania handlu wysyłkowego artykułami fotograficznymi, aby zaoszczędzić konsumentom wiejskim kosztownych i często bezowocnych wyjazdów do odległych miast w poszukiwaniu materiału. Nic nie zrobiono, aby polepszyć zaopatrzenie w sklepach wiejskich.

Wiele jeszcze można mówić na temat zaopatrzenia w artykuły fotograficzne. Ale to, co zostało już powiedziane powyżej wystarczy, aby stwierdzić, że sytuacja obecna doprowadziła ruch fotografii amatorskiej w Polsce do stanu krytycznego.

Organizacje odpowiedzialne za zaopatrzenie rynku w artykuły fotograficzne winny uczynić maksymalny wysiłek, aby uratować fotografię amatorską i aby stworzyć warunki do jej rozwoju.

Jakie są nasze dezyderaty na najbliższą przyszłość?

— Zwiększenie zaopatrzenia rynku w artykuły fotochemiczne, co zapewni możliwość nabycia w sklepach z materiałami fotograficznymi chociażby podstawowego asortymentu.

— Poprawa jakości artykułów fotochemicznych i bezwzględne wyeliminowanie ze sprzedaży towarów niepełnowartościowych, jak przedawnione filmy małoobrazkowe.

— Sprzedaż papierów fotograficznych, zwłaszcza większych formatów w opakowaniach amatorskich (po 10 wzgl. 25 sztuk).

— Usprawnienie dystrybucji artykułów fotograficznych przez zorganizowanie punktów sprzedaży w ośrodkach wiejskich oraz stworzenie organizacji wysyłkowej, aby amatorzy zamieszkali w miejscowościach i gromadach, gdzie nie ma sklepu rozprowadzającego artykuły fotograficzne, mogli zaopatrywać się drogą korespondencyjną.

— Dalsze poszerzanie asortymentu produkowanego obecnie sprzętu fotograficznego i umożliwienie amatorom-fotografom zakupu skonfekcjonowanych kompletnych urządzeń laboratorium amatorskiego.

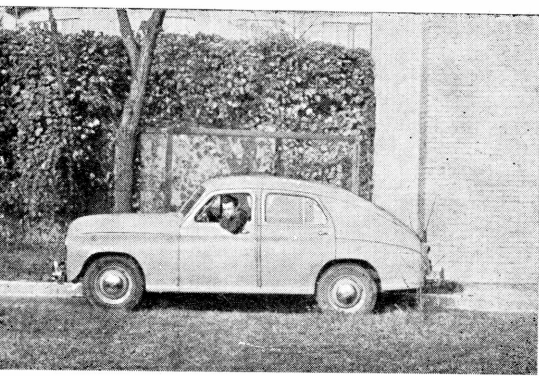
Na dalszym planie, dopiero po zrealizowaniu tych dezyderatów, stawiamy sprawę zaopatrzenia rynku w aparaty fotograficzne, zwłaszcza średniej klasy. Przy obecnym bowiem zaopatrzeniu w artykuły fotochemiczne import aparatów fotograficznych, którymi nie mamy możliwości się posługiwać, mija się z celem.

Na dalszym planie stawiamy również ważną sprawę zaopatrzenia rynku w materiały fotochemiczne do fotografii kolorowej. Warto podkreślić, że podczas gdy u nas fotografia kolorowa jest zupełnie nieznana, w Związku Radzieckim, w NRD i w Czechosłowacji fotografia kolorowa coraz bardziej wypiera fotografię białą-czarną.

Zwracamy się do Centralnego Zarządu Handlu Artykułami Fotograficznymi i Precyzyjno-Optycznymi, która to organizacja powinna być przecież przedstawicielem konsumentów i wysuwać żądania pod adresem przemysłu. Zwracamy się do Biura Zbytu Artykułami Fotograficznymi z zapytaniem, czy i w jakiej mierze będą realizowane nasze dezyderaty. Co uczynione zostało i jakie są zamierzenia, aby uzdrowić obecny stan zaopatrzenia.

Prosimy jednak, aby to były wypowiedzi konkretne. Wyjaśnienia takie pozwolą nam i naszym czytelnikom wyrobić sobie opinie o dalszych losach ruchu fotografii amatorskiej, którego istnienie uzależnione jest od właściwego zaopatrywania w materiały fotograficzne.

A. S.



1.



2.



3.



4.

Migawka szczelinowa

a

migawka centralna

Stopień zaczerwienienia warstwy światłoczułej materiału negatywowego o określonej czułości (po jego prawidłowym wywołaniu) jest zależny od ilości światła, która na tę warstwę została rzucona przez obiektyw aparatu fotograficznego.

Przy danej jasności fotografowanego przedmiotu ta ilość światła, zwana również ekspozycją (z niemieckiego wartością naświetlenia — Belichtungswert), jest proporcjonalna do czynnej średnicy obiektywu i do czasu, w ciągu którego światło mogło swobodnie przechodzić przez obiektyw.

Tę samą ilość światła możemy rzucić na materiał negatywowo (a więc uzyskać takie samo zaczerwienienie negatywu) przepuszczając je krótko przez duży otwór czynny w obiektywie lub też przepuszczając je małym otworem, lecz przez odpowiednio dłuższy czas. Dobór odpowiednich warunków naświetlenia negatywu, a więc wielkości czynnego otworu i czasu naświetlania uzależniony jest od okoliczności dokonywania zdjęcia i decyduje o nim fotografujący.

Wielkość czynnego otworu obiektywu, regulujemy w aparatach przy pomocy przysłony, najczęściej tzw. irysowej, złożonej z szeregu sierpowatych segmentów zachodzących na siebie przy obracaniu połączonego z nimi pierścienia nastawczego. W najprostszych aparatach przysłonę może stanowić po prostu blaszka z otworkami o różnej średnicy, którą można przesuwając ustawiając odpowiedni otwór w osi obiektywu. A teraz zagadnienie odmierzenia czasu naświetlania. W pierwszych aparatach fotograficznych, posiadających obiektywy o małym otworze względnym (małej jasności) i przy stosowaniu materiałów negatywowych o niskiej czułości potrzebny czas naświetlania dla uzyskania pożądanego efektu był stosunkowo długi, tak że dla jego odmierzenia wystarczała po prostu nakrywką na obiektyw. Dla dokonania zdjęcia fotograf zdejmował nakrywkę z obiektywu i po odliczeniu odpowiedniego czasu nakładał ją z powrotem na obiektyw.

W miarę postępu w budowie aparatów fotograficznych, dla odpowiedniego dozowania czasu naświetla-

nia zastosowano migawki różnych systemów, odmierzające czas w większym lub mniejszym stopniu automatycznie.

Ogólnie migawki można podzielić na dwie zasadnicze grupy: 1) obiektywowe, 2) ogniskowe.

Obie te grupy różnią się zarówno zasadą działania jak i umiejscowieniem ich w aparacie.

Migawki obiektywowe, jak wskazuje ich nazwa, umieszczane bywają przy obiektywie i to (najczęściej) między jego członami optycznymi, bezpośrednio przy przysłonie, a więc w miejscu największego przewężenia wiązki światła, bądź też zaraz za obiektywem. Migawki ogniskowe natomiast powinny być umieszczone możliwie jak najbliżej warstwy światłoczułej materiału negatywowego, a więc mniej więcej w płaszczyźnie ogniskowej, bezpośrednio przed filmem czy kliszą.

Postaramy się teraz zanalizować działanie najczęściej spotykanych typów jednego i drugiego rodzaju migawek, tj. migawki szczelinowej i migawki centralnej. Migawka szczelinowa posiada dwie zasłonki (przeważnie z impregnowanego płótna — rzadziej metalowej). Zasłonki te przebiegają przed warstwą światłoczułą jedna za drugą w pewnej od siebie odległości tworząc w ten sposób szczelinę.

Czas naświetlania regulujemy w większości migawek szerokością tej szczeliny przy mniej więcej jednakowej szybkości przebiegu zasłonek. Niektóre typy migawek posiadają szczelinę stałej szerokości, a czas naświetlania reguluje się szybkością przebiegu zasłonek przy pomocy zwiększania napięcia sprężyny napędowej. Sposób ten jest rzadziej stosowany, gdyż daje ograniczony zakres regulacji czasów.

Jak więc widzimy, migawka szczelinowa nie pozwala na naświetlenie filmu równocześnie na całej powierzchni formatu zdjęcia, lecz kolejno pasami, w miarę przesuwania się szczeliny. Wyjątek stanowią tylko czasy dłuższe, zwykle powyżej 1/25 sek., w niektórych typach migawek powyżej 1/50 sek., gdyż wówczas szerokość szczeliny równa się co najmniej długości okienka formatowego, wzdłuż którego się ona

1. Zdjęcie samochodu nieruchomego.

2. Zdjęcie samochodu w ruchu, przebieg szczeliny prostopadły do ruchu samochodu.

3. Zdjęcie samochodu w ruchu, kierunku przebiegu szczeliny przeciwny do ruchu samochodu.

4. Zdjęcie samochodu w ruchu, kierunku przebiegu szczeliny zgodny z ruchem samochodu.

przesuwa, tak że film jest przez pewien czas naświetlany na całą powierzchnię.

Dzięki tej zasadzie, stosując dostatecznie wąską szczelinę, można uzyskać bardzo krótkie czasy naświetlenia: 1/1000, 1/1250, a nawet 1/1600 sek. Ten sposób naświetlania filmu poza zaletami ma niestety szereg wad.

Do najważniejszych z nich należy zaliczyć to, że obrazy przedmiotów znajdujących się w ruchu, a zwłaszcza poruszających się równoległe do płaszczyzny filmu wychodzą na zdjęciu zniekształcone. Jak to wytłumaczyć? Otóż w czasie, gdy szczelina przebiega wzdłuż okienka formatowego, naświetlając kolejno poszczególne pasy filmu, przedmiot (a więc i jego obraz) zmienia swe położenie, w rezultacie więc, jeżeli ruch obrazu odbywa się zgodnie z kierunkiem przesuwania się szczeliny migawki, obraz uzyskany na negatywie wydłuży się, gdy natomiast kierunek tych ruchów jest przeciwny, obraz ulegnie skróceniu. Zatem zamiast np. koła jadącego samochodu otrzymamy elipsę (rozciągniętą poziomo lub pionowo). Jeśli jednak, jak w niektórych aparatach, ruch szczeliny odbywa się nie poziomo (tj. wzdłuż dłuższego boku zdjęcia), lecz pionowo (np. Kijew, Contax), wówczas zniekształcenie obrazu przedmiotu poruszającego się poziomo będzie miało miejsce w kierunku przekątnych zdjęcia (zamiast koła — elipsa rozciągnięta w kierunku przekątnych).

Dalszą wadą migawki szczelinowej jest to, że przeważnie daje ona nierównomierne naświetlenie wzdłuż całej klatki filmu. Dzieje się tak dlatego, że szybkość przebiegu zasłonek nie jest stała, gdyż początkowo nieruchome zasłonki muszą po ich zwolnieniu stopniowo nabrać szybkości, poza tym zaś szerokość szczeliny również nie jest stała, gdyż w większości migawek obie zasłonki przesuwają się niezależnie od siebie. Ażeby te wady usunąć, w niektórych migawkach zastosowano zwiększony rozbieg zasłonek, tak, ażeby miały one już ustaloną szybkość, gdy szczelina zaczyna odsłaniać okienko formatowe. W innych rozwiązaniach szerokość szczeliny zwiększa się w miarę zwiększania się szybkości przebiegu zasłonek.

Fragmentaryczne, nierównoczesne naświetlanie całego filmu przy migawkach szczelinowych sprawia też trudności w czasie wykonywania zdjęć przy użyciu lamp błyskowych.

Tylko przy stosowaniu lamp błyskowych typu „Vacublitz” można zsynchronizować zapłon lampy ze wszystkimi czasami naświetlania migawki, aż do najkrótszych, a to dlatego, że czas trwania błysku tych lamp wynosi ok. 1/30 sek. jest dłuższy niż czas przebiegu szczeliny przed okienkiem formatowym, wynoszący ok. 1/40—1/50 sek. Natomiast lampy elektronowe o błysku trwającym 1/300—1/5000 sek. można używać tylko przy nastawianiu tych czasów migawki, przy których okienko formatowe jest przez pewien czas całkowicie odsłonięte, tj. jak powiedziano wyżej, przy 1/25 sek., a w niektórych migawkach także przy 1/50 sek., inaczej bowiem uzyskalibyśmy tylko fragment obrazu.

Jest to wada poważna, gdyż łatwo może się zdarzyć, że wykonując przy użyciu takiej lampy zdjęcie obiektów w ruchu, przy względnie jasnym ogólnym oświetleniu (np. coraz częściej ostatnio stosowane wykonywanie zdjęć reporterskich przy użyciu lamp błyskowych elektronowych nawet przy świetle dziennym), dostaniemy mimo bardzo krótkiego błysku lampy obraz poruszony na skutek długiego czasu otwarcia migawki. Również w wypadku stosowania lampy błyskowej do rozjaśniania cieni przy portretach na wolnym powietrzu nie jesteśmy w stanie wyeliminować wpływów światła dziennego, gdyż przy długim czasie naświetlania otrzymamy zdjęcie prześwietlone. Bez-

sprzeczną natomiast zaletą migawki szczelinowej jest możliwość stosowania w aparacie wymiennych obiektywów bez użycia jakichkolwiek dodatkowych założeń zabezpieczających film przed zaświeceniem w wypadku wyjęcia obiektywu.

Szczególne znaczenie ma również ten typ migawek przy jednoobiektywowych aparatach lustrzanych. Obiektyw może być przez cały czas otwarty, co jest niezbędne dla nastawienia ostrości na matówce. Do zalet można również zaliczyć to, że napinanie migawki można w łatwy sposób sprząć z zabiegiem przesuwania filmu na następne zdjęcie, co daje zabezpieczenie przed podwójnym naświetleniem tego samego fragmentu filmu.

Rozpatrzmy teraz migawkę centralną. Migawki te posiadają dwa lub więcej listków zasłaniających, wykonanych najczęściej z cienkiej blachy. Listki te pod wpływem sprężynowego mechanizmu napędowego nabierają szybkości zaczynając od środka odsłaniać otwór czynny obiektywu. Po całkowitym odsłonięciu listki zostają zatrzymane przez pewien czas, a następnie znów rozpędzając się, zmniejszają otwór aż do jego całkowitego zamknięcia. Jak widać z wykresu pracy tej migawki, na otwieranie i zamykanie potrzebny jest oczywiście pewien czas. Zarówno w czasie otwierania jak i w czasie zamykania listków, otwór czynny obiektywu jest przez nie zmniejszony, a więc i ilości światła, które w tych okresach padają na film są mniejsze, niż gdyby to miało miejsce przy pełnym otworze. Stosunek pól DEFC do ABCD wyrażony w procentach określa to zmniejszenie ilości światła przepuszczonego przez migawkę i nazywamy go wydajnością migawki. Można zwiększyć tę wydajność skracając czasy otwierania i zamykania przez odpowiednie konstrukcje mechanizmu napędowego listków, ich kształt, materiał itp. i w tym kierunku idą wysiłki konstruktorów. Wydajność danej migawki nie jest wartością stałą. Jest ona większa przy używaniu dłuższych czasów naświetlania z uwagi na to, że w tym wypadku czas otwierania listków i czas ich zamykania stanowią sumarycznie mniejszy procent czasu całkowitego otwarcia, aniżeli to ma miejsce przy czasach krótkich. Również przy zmniejszaniu przysłony obiektywu wzrasta procentowa wydajność migawki. Dlatego też dla celów porównawczych rozpatruje się wydajności migawek przy największym otworze czynnym obiektywu i najkrótszym czasie naświetlania. Wynoszą one średnio 50—70%.

Migawka szczelinowa, jak powiedziano wyżej, zasłania nie czynny otwór obiektywu, lecz bezpośrednio film, zatem obiektyw pracuje przez cały czas przy pełnym otworze przysłony, tak że można powiedzieć nie wglębiając się za bardzo w szczegóły, iż wydajność tej migawki wynosi prawie 100% (pomijamy tutaj wpływ pewnej nieuniknionej ze względów konstrukcyjnych odległości zasłonek od płaszczyzny filmu, która wpływa na zmniejszenie wydajności migawki). Zastanówmy się, czy taka duża wydajność migawki jest pod każdym względem korzystniejsza. Niewątpliwie daje ona lepsze wyzyskanie pełnej jasności obiektywu przy danym otworze czynnym. Istnieje jednak jeszcze inny aspekt.

Otóż w przemyśle kinematograficznym przeprowadzono wiele badań z migawkami aparatów filmowych i stwierdzono, że zdjęcia uzyskiwane z aparatów posiadających migawki o małej wydajności są bardziej plastyczne niż przy stosowaniu migawek wysokowydajnych. Robiono nawet z dobrym rezultatem próby sztucznego zmniejszania wydajności normalnie stosowanych wysokowydajnych migawek rotacyjnych. Podobnie przedstawia się sprawa z migawkami aparatów fotograficznych. Zdjęcia robione w tych samych warunkach przy użyciu migawki centralnej

i szczelinowej odznaczają się większą plastycznością w pierwszym wypadku.

Czym to wyjaśnić?

Otóż jak powiedzieliśmy, migawka w czasie jej otwierania i zamykania zachowuje się jak przysłona, tzn. zwiększa stopniowo otwór czynny obiektywu od 0 do maksimum, po czym znów go zmniejsza do 0. Jak wiemy, głębia ostrości obrazu dla danego obiektywu jest tym większa im bardziej jest on przysłonięty. A zatem w czasie stopniowego otwierania, a następnie zamykania otworu czynnego obiektywu przez listki migawki zmienia się stopniowo głębia ostrości. Ta zmiana głębi ostrości polepsza plastyczność obrazu. Podobne zjawisko mamy zresztą w oku ludzkim. Rola przysłony gra tutaj tęczówka, która zależnie od stopnia jasności otoczenia zmniejsza lub zwiększa czynny otwór obiektywu oka, tj. źrenicy. Jak jednak stwierdzono, tęczówka nawet przy niezmienionych warunkach oświetleniowych wykonuje stale drobne, szybkie drgania zmieniające czynną średnicę soczewki oka. Te zmiany dają zmienną głębię ostrości obrazu na siatkówce powiększając wrażenie plastyczności oglądanych przedmiotów (niezależnie od zasady dwuocznego widzenia). Potwierdzeniem tego jest fakt, że przy patrzeniu jednym okiem wrażenie plastyczności pozostaje, aczkolwiek oczywiście znacznie się pogarsza, natomiast wrażenie to zanika zupełnie dopiero w wypadku sztucznego unieruchomienia tęczówki.

W ostatnich czasach obserwujemy w konstrukcji aparatów fotograficznych zwrot w kierunku migawek centralnych. Spowodowane to jest niewątpliwie między innymi faktem ogromnego rozpowszechnienia się fotografii przy użyciu lamp błyskowych.

Migawka centralna, która w przeciwieństwie do migawki szczelinowej, nawet przy najkrótszych czasach naświetlania musi mieć zawsze pewien okres całkowitego otwarcia, szczególnie dobrze nadaje się do synchronizacji czasu otwarcia z momentem zapłonu lamp błyskowych elektronowych.

Ujemną cechą migawek centralnych w stosunku do szczelinowych jest to, że dotychczas nie udawało się uzyskać przy ich pomocy krótszego czasu naświetlania niż 1/500 sek. Aczkolwiek wada ta w dużym stopniu straciła na znaczeniu dzięki możliwości synchronizacji tego czasu naświetlania z błyskiem lampy elektronowej o czasie błysku 1/300—1/500 sek., to jednak i w tym kierunku wysiłki konstruktorów zostały uwiecznione częściowym powodzeniem. Ostatnio firma „Kodak” wypuściła na rynek migawkę centralną o najkrótszym czasie naświetlania 1/800 sek. Migawka ta posiada listki specjalnego kształtu, biegnące tylko w jedną stronę, niepowracające, i oparta jest na zasadzie działania migawki wynalezionej jeszcze przed 40 laty (tzw. migawka „Multispeed”). Już wówczas osiągnęto na tej migawce czas 1/400 sek., jednakże produkcja jej została zarzucona prawdopodobnie ze względu na jej zbyt duże wymiary zewnętrzne. Obecnie produkowane migawki „Kodaka” nie odbiegają średnicą od innych typów migawek centralnych.

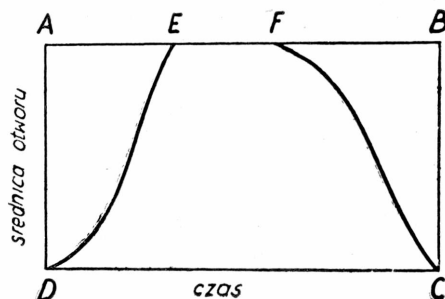
Poważne zalety migawek centralnych skłoniły konstruktorów do zastosowania ich w takich aparatach, gdzie dotychczas bezapelacyjną przewagę miała migawka szczelinowa, tj. w aparatach z wymienną optyką oraz w jednoobiektywowych lustrzankach.

I tak np. jeden z najnowszych aparatów Voigtlandera „Prominent” posiada migawkę centralną wbudowaną bezpośrednio za obiektywem, który w całości można wymienić (migawka pozostaje w aparacie). Natomiast w najnowszej „Retinie” Kodaka migawka została w środku obiektywu z tym, że tylko przednie człony obiektywu są wymienne dając ogniskowe 35,50 i 80 mm. W obu wypadkach musiano skonstruować i obliczyć zupełnie nowe układy optyczne obiektywów, zapewniające zachowanie tej samej odległości roboczej (tj. od ostatniej soczewki obiektywu do płaszczyzny filmu) i takiego samego ruchu przesuwania obiektywu pomimo różnych ogniskowych, a to z uwagi na to, że sama migawka jest niewymienna i ruchy obiektywów odbywają się za każdym razem przy pomocy tego samego mechanizmu.

Firma Zeiss wypuściła ostatnio jednoobiektywową lustrzankę „Contaflex” z migawką centralną. W czasie nastawiania ostrości migawka jest otwarta, a film zakrywa specjalna dodatkowa zasłonka. Po naciśnięciu spustu migawka zamyka się, lusterko i zasłonka filmu podnosi się, po czym dopiero następuje normalne otwarcie i zamknięcie robocze migawki. Aparat ten nie posiada wymiennej optyki, lecz tylko dodatkową nasadkę wydłużającą jego ogniskową do 80 mm. Reasumując powyższe wywody można stwierdzić, że aczkolwiek każdy z wymienionych typów migawek posiada swoje wady i zalety, to jednak w obecnym stanie techniki fotograficznej wyższość należy oddać bezwzględnie migawce centralnej.

Stanisław Mierzejewski Janusz Jirowiec

Wykres
pracy migawki szczelinowej



VII Konkurs Fotografii Turystyczno-Krajoznawczej

zorganizowany przez Komitet dla Spraw Turystyki
pod hasłem
„Turystyka dla mas“

ALPINIADA

Tadeusz Link



Konkursy fotografii turystyczno-krajoznawczej mają swoją ustaloną tradycję. Są one jedną z największych imprez fotograficznych w Polsce, obsyłaną zarówno przez fotoamatorów jak i fotografików. Na ostatni konkurs nadeszło 130 autorów około 1000 prac. Liczby te świadczą o dużym zainteresowaniu konkursem, przy czym pośród biorących udział sporo było autorów debiutujących. Poziom nadesłanych prac był zupełnie dobry. Obok szeregu fotogramów na bardzo wysokim poziomie, reprodukowanych w bieżącym i poprzednim numerze „Fotografii“, wiele bardzo dobrych prac nie zostało nagrodzonych jedynie dlatego, że liczba nagród była stosunkowo niewielka. Niedużo również było fotogramów słabych czy złych.

Pomimo znacznego zainteresowania konkursem i wysokiego poziomu nadesłanych zdjęć, konkurs nie spełnił wszystkich nadziei organizatorów. Znaczna ilość autorów nadesłała fotogramy ciekawe, stojące niekiedy na wysokim poziomie i mające aspekt turystyczno — krajoznawczy, ale niezupełnie odpowiadające hasłu konkursu „Turystyka dla mas“. Organizatorzy konkursu mieli nadzieję, że wśród nadesłanych prac znajdą materiał ilustracyjny dla potrzeb wydawnictwa „Sport i Turystyka“ oraz propagujący masowy ruch turystyczny. Pod nazwą masowy ruch turystyczny nie należy przy tym rozumieć wyłącznie imprez masowych, ale przede wszystkim te rodzaje turystyki, które są dostępne dla najszerszego ogółu. Jedną z nich są na przykład wczasy niedzielne czy świąteczne w okolicach wielkich miast. Organizatorzy liczyli poza tym na nadesłanie zdjęć pokazujących piękno krajobrazu

szeregu ciekawych z punktu widzenia turystycznego, a mało dotychczas popularnych okolic Polski.

Niestety, tematyka większości nadesłanych prac nie odpowiadała intencjom organizatorów. Rozpatrując zdjęcia rzuca się w oczy kolosalna przewaga fotogramów z Tatr, Mazur i Beskidów. Pozostałe rejony Polski spotyka się na zdjęciach jedynie sporadycznie. Naturalnie dużą rolę odgrywa tu większa atrakcyjność turystyczna Tatr i pojezierza mazurskiego i mam wrażenie, że jeśli organizatorzy pragną uzyskać ciekawe zdjęcia z innych okolic Polski, to konieczne będzie ustanowienie nagród powiedzmy „rejonowych“ — np. „Góry Świętokrzyskie“, „Puszcza Białowieska“ itp.

Jeśli chodzi o założenia tematyczne konkursu, to były one wyraźnie sprecyzowane w jego warunkach. Poza pierwszą nagrodą i nagrodami dla autorów debiutujących w konkursie oraz dla młodzieży wszystkie pozostałe związane były z określonymi tematami. Zakres tematyczny był szeroki, natomiast nadesłane zdjęcia dotyczyły w znacznej większości dwóch tematów: raidów i imprez turystycznych. Zdjęcia nadesłane na pozostałe tematy były nieliczne i znacznie odbiegały poziomem od pozostałych. Wyrazem tego było nieprzyznanie nagród zgłoszonych przez Związek Samopomocy Chłopskiej: „Wycieczki chłopskie“ i wydawnictwo „Sport i Turystyka“ za fotogramy o tematyce wycieczek do spółdzielni produkcyjnych, PGR i POM-ów oraz budowli socjalizmu. Z drugiej strony wiele fotogramów, których tematyka dotyczyła czy to raidów czy imprez turystycznych i których poziom niekiedy

znacznie przewyższał fotogramy nagrodzone w innych działach — nie mogło dostać wyróżnienia chociażby ze względu na zbyt silną „konkurencję“ w tej dziedzinie.

Mam wrażenie, że organizatorzy powinni zrewidować zasadniczy podział tematyczny konkursu, względnie w specjalny sposób zachęcić uczestników do fotografowania mniej atrakcyjnych i trudniejszych tematów.

Konkurs turystyczny jest dostępny zarówno dla fotoamatorów jak i fotografików. Nie jest przypadkiem, że większość nagród przypadła fotografikom. Jest to zjawisko normalne, które nie powinno wywoływać żadnych komentarzy. Wydaje się jednak, że podobnie jak w sporcie nagradza się osobno zawodników ekstra-klassy i początkujących tak i w tego rodzaju otwartych konkursach powinny być przewidziane nagrody osobne dla fotografików i dla fotoamatorów. Byłoby to niewątpliwą zachętą dla wszystkich, którzy nie decydują się na wysłanie zdjęć z obawy przed konkurencją takich fotografików jak np. Hartwig, Zwierzchowski czy Falkowski.

Osobnym zagadnieniem jest sprawa udziału młodzieży w konkursie. Ministerstwo Oświaty ufundowało specjalne nagrody dla zespołów szkolnych i indywidualnych autorów. Odzew był minimalny. Na konkurs przysłały prace 3 zespoły i kilku indywidualnych autorów. Świadczy to niewątpliwie o tym, że propaganda fotografii w szkołach, a w każdym razie fotografii ujętej w jakieś ramy organizacyjne, stoi na niedostatecznym poziomie.

Stanisław Sommer

ALPINIADA
Tadeusz Link



GAWĘDY TURYSTYCZNE
NA WYCIECZCE
Stefan Arczyński



O właściwy kierunek dyskusji

Pół roku minęło od rozpoczęcia na łamach „Fotografii” dyskusji o fotografii. Wypadałoby wysnuć wnioski z tych nielicznych wypowiedzi, jakie zostały opublikowane. Nie znaczy to oczywiście, że dyskusję uważamy za zakończoną. Nie zakończony został nawet pierwszy wstępny etap: ustalenie podstawowych zagadnień domagających się rozwiązania przynajmniej teoretycznego.

I właśnie mimo, że artykuł mój, otwierający dyskusję, („Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki”, „Fotografia” nr 7/13) zawierał wyraźne sugestie co do kierunku rozważań, typował główne problemy obecnej sytuacji w fotografii — wypowiedzi pozostałych autorów, choć powołujące się na ten artykuł i polemizujące

udzielanych hojnie przez różne, często niepowołane osoby”.

Stanowisko to może być usprawiedliwione tylko w tym wypadku, gdy autora artykułu potraktujemy, jak tego poparzonego, który dmucha na zimne. Nie moją rzeczą jest jednak szukać usprawiedliwień dla takich czy innych poglądów. Nie jest istotnym również kto dany pogląd wypowiedział. Można myśleć i mówić różne rzeczy w najlepszych intencjach, a jednocześnie faktycznie, mimo woli, bronić stanowiska, które skądinąd na to nie zasługuje.

Już same określenia „pseudokanony” i „niepowołane osoby”, zawarte w cytowanym wyżej zdaniu wystarczyłyby do obalenia tezy brnionej przez autora artykułu. Zastąpmy pseudokanony — kanonami, a niepowołane osoby — powołanymi i sytuacja może się zmienić całkowicie. Rzecz należy jednak bliżej rozpatrzyć.

Musimy sobie zdać przede wszystkim sprawę z tego co to znaczy „krytykować dzieła sztuki”. Krytyk reaguje na dzieło sztuki tak, jak każdy odbiorca. Przeżycia te są niewątpliwie podstawowym materiałem do

wiska, zobaczyć, czy jest ono krokiem wstecz, czy krokiem naprzód w ogólnym postępie sztuki. Może on to uczynić tylko wtedy, kiedy widzi dalej niż na odległość dzielącą go od obrazu, czy fotogramu. Przy takim podejściu — krytyk co prawda odbiera od dzieła wrażenia podobnie jak inni, ale gdy zaczyna oceniać, nie wolno mu mówić wyłącznie o tym, czy mu się podoba i co czuje. Obowiązuje go jeszcze myślenie. Taka krytyka nie ma nic wspólnego z „przepisami” czy „receptami” na dzieło sztuki, nie zawęża ona problemów twórczych ale przeciwnie, rozszerza i pogłębia świadomość artysty oraz pomaga odbiorcy oceniać wartość dzieła w zależności od jego miejsca w skomplikowanym, wielowątkowym rozwoju sztuki.

Broniony przez L. Sempolińskiego minimalizm w krytyce artystycznej jest więc jednocześnie negacją historycznego i dialektycznego rozumienia zjawisk sztuki, jest negacją możliwości wyznaczenia kierunku rozwoju sztuki, jednocześnie jest wezwaniem do puszczania się z prądem nieokreślonego bliżej „czuje” i „podoba mi się”. Nie sądzę, żeby trzeba było jeszcze dalej śledzić bieg takiego rozumowania i podążać za nim w ślepe zaułki aspołecznego, kontemplacyjnego rozumienia wartości sztuki. Wypada przypomnieć na zakończenie tej sprawy, że krytyka zawsze, kiedykolwiek spełniała swe zadanie — formułowała szeroki pogląd na całość sytuacji w sztuce i na perspektywę jej rozwoju. Wystarczy chyba powołać się na działalność krytyczną Stanisława Witkiewicza, szczególnie w okresie jego pracy w „Wędrowcu”.

Inne, bardziej teoretyczne zagadnienie poruszył J. Sunderland w artykule („Kryteria fotograficzne” w nr 11/17 „Fotografii”), w którym polemizuje z moimi wypowiedziami na temat konieczności uwzględnienia w krytyce na pierwszym miejscu cech specyficznych danej dziedziny sztuki.

Artykuł mój nie miał na celu przedstawiania moich poglądów na sprawę zastosowania logicznej teorii klas do systematyki zjawisk sztuki. Przyznaję J. Sunderlandowi rację, że nie jest to problem prosty i łatwy, uważam jednak, że mimo to trzeba choć pobieżnie zająć się nim w tym miejscu.

„Być może — pisze J. Sunderland — że analiza poszczególnych gałęzi sztuki może wyodrębnić z jednej strony cechy ważne i specyficzne każdej, z drugiej strony — cechy wspólne paru, kilku, lub wszystkich gałęzi...” I dalej zapytuje: „Ale co z tego? Nie ma żadnych podstaw do twierdzenia, że w dziele sztuki cechy specyficzne... są ważniejsze, bardziej wartościowe od cech wspólnych z innymi rodzajami sztuki...”

Wynikałoby z tych zdań, że dyskusja toczy się wokół ważności, czy nieważności tych i innych cech poszczególnych dziedzin sztuki. Kwestionowana jest ważniejszość, większa wartość cech specyficznych. A tymczasem nikt nie podnosi sprawy stopnia ich ważności i z czym poglądem w takim razie autor dyskutuje? Na jakiej podstawie ktokolwiek mógłby wartościowo porównywać te cechy ze sobą? Takie rozróżnienie byłoby „...nie umotywowane ani logicznie, ani chyba doświadczalnie”.

Nie przypadkowo poza tym J. Sunderland powołuje się na bliżej nie określony „artyzm”, jako tę cechę, która przecież jest



NAD WISŁĄ

Irena Małek-Jarosińska

z nim, poszły po innej linii, jakoby ominęły to, co najistotniejsze.

Niektóre sprawy poruszone przez L. Sempolińskiego i J. Sunderlanda mimo znaczenia raczej teoretycznego i pomocniczego, pobocznego dla wykrystalizowania poglądów na fotografię — wymagają jednak omówienia.

Najbardziej wątpliwym dla L. Sempolińskiego („Kilka uwag o sztuce fotograficznej”, „Fotografia” nr 9/15) w moim artykule jest przyznanie krytyce prawa do wyprzedzenia działalności artystycznej, do formułowania zasad, które w praktyce dopiero powstają. L. Sempoliński sądzi, że krytyka powinna ograniczyć się do oceny gotowych dzieł. Przy tym przypomina „...skutki zbytniego przeceniania przez twórców pseudokanonów i życzeń rzekomo obowiązujących co do istoty metody realizmu socjalistycznego,

oceny. Czy jednak można na tym poprzestać? Tak radzi L. Sempoliński i zapomina przy tym, że dzieło sztuki nie istnieje w próżni przestrzennej i czasowej, że twórca jest żywym człowiekiem, podległym wszystkim prawom rządzącym jednostką w społeczeństwie, że jego praca uwarunkowana jest zakresem jego wiedzy o świecie, o historii, o sztuce, że praca ta kształtowana jest przez epokę, w której artysta żyje, że epoka ta, jak każdy okres w historii, stale zmienia się, że nie tylko zaczęła się kiedyś, ale w jakimś określonym kierunku się rozwija.

Artysta temu wszystkiemu ulega, choć sam sobie może z tego sprawy nie zdawać. Krytyk musi to widzieć i w całej gmatwaninie faktów musi znaleźć istotę rozwoju dziedziny, którą się interesuje oraz ocenić dzieło jako część składową jakiegoś szerszego zja-

najistotniejsza, choć wspólna wszystkim dziełom sztuki niezależnie od dyscypliny do której należą.

Wydawać by się mogło, że dla autora tych sformułowań jest rzeczą zupełnie obojętną, jakimi środkami działa na niego dzieło sztuki, a działanie to zawężone jest do odbierania jakichś wrażeń „artystycznych”. A mnie się zawsze zdawało, że kiedy miałbym jeździć konno — interesowałyby mnie przede wszystkim specyficzne cechy gatunku: koń, i to dość szczegółowo (np. jakiej rasy konie najchętniej stają dęba?), a najmniej zajmowałbym się zagadką żywej materii, czy choćby fizjologią układu krążenia u ssaków, choć to są sprawy podstawowe dla funkcjonowania organizmu końskiego. Fotogram oczywiście powinien być „artystyczny”, tak jak koń żywy, ale to są rzeczy banalne. Krytyka interesują sprawy specjalne, szczegółowe, specyficzne. Chce on wiedzieć, skąd bierze się ta cecha „artystyczności” w fotogramie, jak fotografia realizuje swą przynależność do klasy „artystycznej”, jaki zakres środków wypowiedzi przysługuje fotografii, a przede wszystkim, które z nich są odrębne i właściwe tylko jej, to znaczy, co fotografia może nam mówić innego i inaczej niż pozostałe dziedziny sztuki.

Nie chcę przez to bynajmniej negować faktu, że między poszczególnymi dyscyplinami sztuki możliwe są pewne kompromisy. Choćby polichromowana rzeźba, czy malarstwo traktowana fotografia. Ale to przecież nie zmienia słuszności powyższego rozumowania, tak jak na podstawie istnienia mulatów nikt nie próbuje negować istnienia murzynów i białych.

Wypowiedź J. Sunderlanda w sprawie mojej roboczej tezy o specyficznych cechach fotografii — wysuniętej na II Naradzie Twórczej ZPAF — w tym artykule pomijam, gdyż sprawę tę omówię osobno w najbliższym czasie.

W dyskusji wyłoniło się jeszcze trzecie zagadnienie w cyt. art. L. Sempolińskiego i w artykule L. Piaseckiego („Czy istnieje „czysta” fotografia”, „Fotografia” nr 12/18), które polega na zasadniczym nieporozumieniu i niesłychanym uproszczeniu sprawy. Niestety, wiele innych wypowiedzi wskazuje na to, że nieporozumienie to jest głęboko zakorzenione u zainteresowanych fotografią i dlatego warto poświęcić mu chwilę uwagi. Pierwszy okres rozwoju technicznego fotografii charakteryzował się walką o prawidłową budowę tonalną fotogramu. Ze względu na prymitywne możliwości ówczesnych materiałów negatywowych, a przede wszystkim pozytywowych z jednej strony, i z powodu całkowitej jeszcze wówczas zależności estetyki fotografii od estetyki malarstwa i grafiki — nagminnie stosowane było „opracowywanie” fotogramu retuszem. Powstanie olbrzymiej ilości „technik specjalnych”, z których kilka przetrwało do dziś, reszta zaś ma znaczenie wyłącznie historyczne, miało podobne powody. Możliwość maksymalnych zmian w fotogramie przy opracowywaniu pozytywu stanowiła o wartości „techniki”.

Po przełamaniu trudności tonalnych przez wydoskonalenie bromowego pozytywu, fotografia zaczęła wypracowywać swoje odrębne prawa, zaczęła walczyć o samodzielność. Odbiciem tej walki była i jest dysku-

sja między zwolennikami fotografii „czystej” i zwolennikami bezpośredniej ingerencji ręki w opracowanie pozytywu. Dyskusja to dość stara i teza L. Piaseckiego nie jest tak rewolucyjna. Nie zamierzam też wydawać tu walnej bitwy temu obdarzonemu dużym temperamentem autorowi.

Rzecz bowiem leży dziś nie w tym problemie, który rozwiązuje sama technika i samo życie. I fakt, że olbrzymia większość dzisiejszych fotogramów (nawet na wystawach) to „czyste” bromy, nie jest przypadkiem.

Istota sprawy polega nie na wyborze techniki, czy innej postawy estetycznej, choć historycznie sprawy te się zazębiają. Niezależnie od tego, czy zdjęcie nasze wykonane będzie w bromie, czy gumie — może ono albo mieć charakter malarski albo być fotografią „czystą”, czyli w tym wypadku fotografią wykorzystującą dla celów artystycznych te wszystkie możliwości, jakimi dysponuje. Nie wpływa na to także ewentualna zmiana tonalna przeprowadzona ręcznie na pozytywie, jeżeli oczywiście nie za-

światła, to sprawy których przemilczeć nie można.

L. Sempoliński ma mi za złe, że nie określiłem bliżej, o jakie prace chodzi w moim artykule. Wydaje mi się, że nie muszę wymieniać fotogramów z tytułu i autorów z nazwisk, żeby każdy, kto widział IV Ogólnopolską Wystawę Fotografiki i nawet każdy, kto zna w ogóle obecną polską fotografię, zorientował się o jaki rodzaj zdjęć mi chodzi.

Poglądy moje na tę sprawę nie są odosobnione; wyrażają one opinię wielu fotografujących. Nie są też tak tajemnicze i trudne do rozszyfrowania, żeby trzeba było pokazywać fotogramy palcem. Poza tym nie chodzi tu o poszczególne fotogramy, czy autorów. Mowa jest o tendencji w fotografice polskiej, która przejawia się u jednych nagminnie, a u innych nie we wszystkich pracach. Niemniej uważana jest ona prawie powszechnie za normę estetyczną godną największego szacunku. Dlatego też walka o nową fotografię nie może polegać na próbach łączenia współczesnego tematu



PRZED WIEJSKĄ SZKOŁĄ

Władysław Prażuch

mazuje tego, co fotograficzne i nie wprowadza tego, co malarskie.

Przechodząc do konkretnów powołać się muszę na mój artykuł, który narzucił tyle problemów teoretycznych dyskutantom, a który przecież porusza sprawę bardzo praktyczną. Określa mianowicie nie oderwanie i teoretycznie, a zupełnie praktycznie i konkretnie, co jest w dzisiejszej fotografice malarskie i obce fotografii, a co ukazuje drogi słuszne i płodne.

Rozumiem, że wypowiedzanie się na temat dość jeszcze powszechnie obowiązującego typu fotografii jest sprawą „delikatnej natury”. Tym niemniej dyskusja nasza musi tę sprawę naświetlić. Sztampowe i rutyniarские wtłaczanie fotografii w ramy spływającej estetyki impresjonistycznej, zagubienie przedmiotu, głównego środka wypowiedzi fotograficznej, manieryczne traktowanie

z warsztatem twórczym, który się przeżył. Musi ona być przeprowadzona na podstawie gruntownej krytyki dotychczas obowiązujących zasad estetycznych i stąd konieczność dyskusji o impresjonistycznym widzeniu, o malarskości w fotografii i o całej konkretnej, istniejącej obecnie sytuacji w fotografice. Związane z tym problemy teoretyczne trzeba oczywiście także jakoś naświetlić i dyskusja o nich jest potrzebna a nawet konieczna. Muszą one jednak dotyczyć bezpośrednio spraw praktycznych, a nie ujmować zagadnień abstrakcyjnie.

W taki sposób poprowadzona dalej dyskusja wyjaśni wiele i przyczyni się do dalszego rozwoju fotografiki polskiej, która przecież ma w swej przeszłości bardzo poważne osiągnięcia.

Zbigniew Dłubak



Rudolf Koppitz

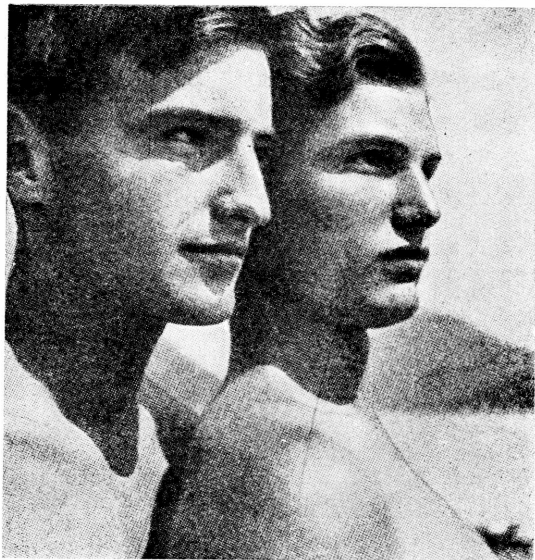


Wydawnictwo miesięcznika austriackiego „Die Galerie” — najpoważniejszego przed II wojną organu fotografii artystycznej — rozpoczęło w roku 1935 publikowanie albumów pokazujących twórczość największych mistrzów kamery. Pierwszymi albumami z tej serii nazwanej „Meisterbuecher der Fotografie”, były teki poświęcone dwóm fotografikom — Leonardowi Misonne i Alexisowi Keighley. Zarówno Misonne jak i Keighley byli w pierwszym rzędzie pejzażystami. Misonne już jako dwudziestokilkuletni młodzieniec zdobył na przełomie wieku XIX i XX miano „króla pejzażu” — sława Alexisa Keighley trwała również kilkadziesiąt lat. Prace obu tych artystów cechowała specyficzna technika, zarówno negatywowa jak i pozytywowa, która nadawała ich dziełom charakter odmienny od większości fotogramów innych artystów. Prace ich stały na pograniczu grafiki i malarstwa oraz fotografii, zarówno dzięki charakterystycznej fakturze ich powierzchni jak i interpretacji motywu. Zarzucano im, nie kwestionując zresztą wyjątkowych walorów artystycznych prac, że dzieła ich zbyt słabo podkreślają specyfikę i odmienność sztuki fotograficznej, że są one zbyt malarskie. Za jedną z przyczyn odejścia od „czystej” fotografii uważano posługiwanie się technikami szlachetnymi, umożliwiającymi daleko idące oddziaływanie artysty na charakter otrzymanego obrazu, oddziaływanie zacierające specyficzne cechy obrazu otrzymanego na drodze optycznej — w kamerze fotograficznej.

Artystą, któremu pomimo posługiwania się technikami swobodnymi, nigdy nie kwestionowano przynależności do „czystej” fotografii był wiedeńczyk Rudolf Koppitz — trzeci z rzędu wielkich mistrzów kamery, których monografie wydała „Die Galerie”. Koppitz był przede wszystkim portrecistą, ale i w innych dziedzinach fotografii artystycznej prace jego cechował bardzo wysoki poziom. Prace Koppitza odznaczały się niezwykłą prostotą, były piękne w swej klasycznej surowości. Potrafił on w wierny sposób oddać charakter fotografowanego modelu, pokazać „wewnętrzne ja” osoby, która znajdowała się przed jego obiektywem. Koppitz podpisywał portrety przeważnie monogramem osoby portretowanej oraz jej zawodem np.: Pan K. L. — architekt, lub Pani A. M. — rzeźbiarka. W swoim czasie, mając do dyspozycji kilkanaście prac Koppitza podpisanych na odwrocie — starałem się w gronie kilku znajomych odgadnąć zawód osoby znajdującej się na portrecie — odgadywaliśmy „bez pudła”. Portret lekarza był w interpretacji Koppitza — bez posługiwania się akcesoriami zawodu lekarskiego — portretem lekarza, a portret architekta nie przedstawiał wątpliwości co do zawodu osoby znajdującej się na zdjęciu.

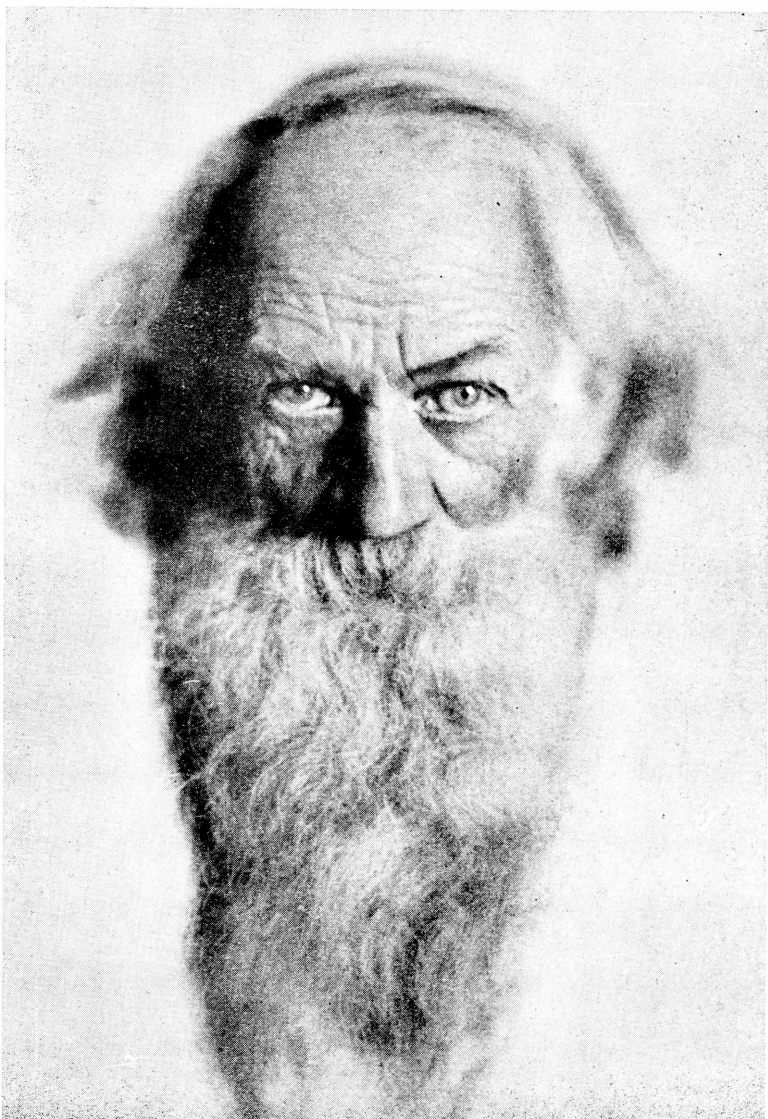
Fotografia jest młodą dziedziną sztuki i niewątpliwie najbardziej masową i popularną. Jest też dyscypliną sztuki uprawianą przeważnie przez ludzi, którzy do artystycznych wyników doszli bez specjalnej szkoły, jedynie drogą samodzielnego podnoszenia swoich kwalifikacji artystycznych.

Jest to być może przyczyną, że wszystkie nowe kierunki panujące w innych dyscyplinach sztuki, w sposób najbardziej jaskrawy odbijały się w fotografii.



Historia fotografii jako sztuki liczy zaledwie sześćdziesiąt lat. W ciągu tego krótkiego okresu można wyodrębnić szereg prądów i kierunków panujących w fotografii, można znaleźć artystów, których indywidualność zaciążyła na pracach innych. O ile okres, w którym tworzyli Steichen, Perscheid, Puyo i inni portreciści okresu sprzed I wojny światowej można nazwać odrodze-

niem sztuki fotograficznej, to kierunek którego twórcą był Rudolf Koppitz może być nazwany neo-klasycyzmem fotografii.



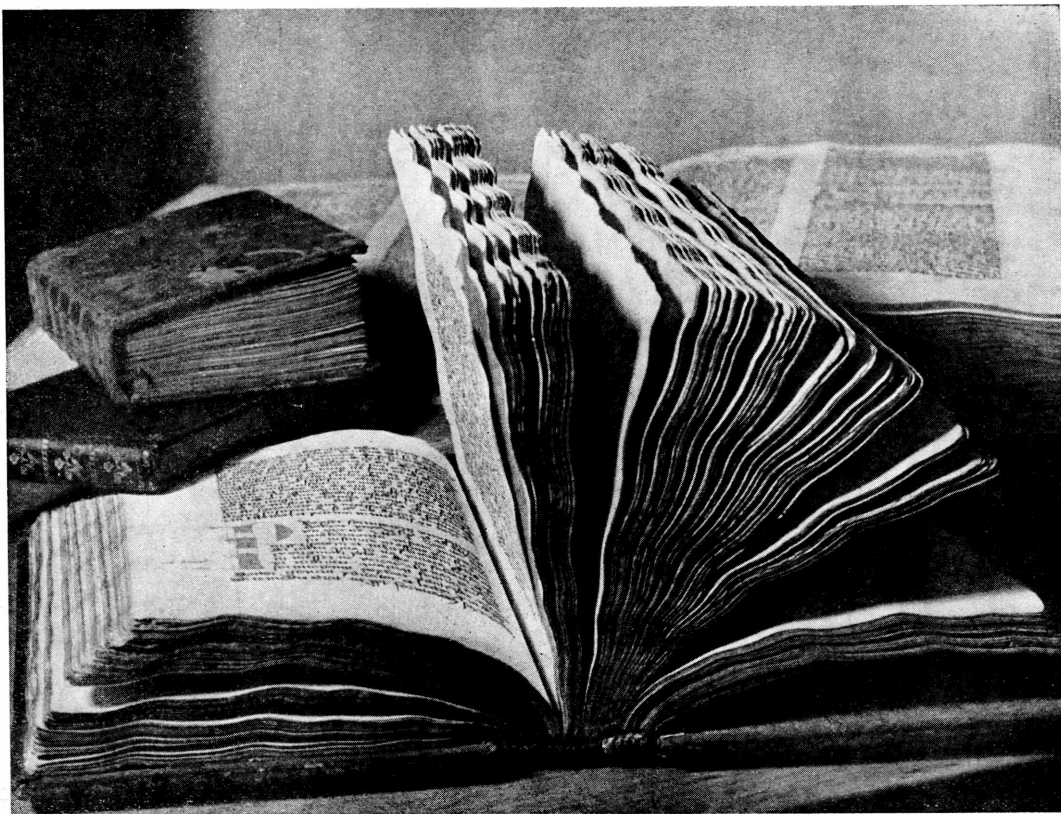
Prace Koppitza, spokojne i mocne w kompozycji, odznaczały się świadomym i konsekwentnym odrzuceniem z obrazu tego wszystkiego, co było niepotrzebne do jego budowy. Fotogramy Koppitza są niezwykle zwarte w budowie, a przez to swobodne i niewymuszone; przemawiają one do odbiorcy w sposób bezpośredni, jasny i mocny. Koppitz był człowiekiem całkowicie i bez reszty oddanym fotografii. Dla znacznej większości artystów fotografików fotografia nie była jedynym zajęciem i zainteresowaniem. Misonne był inżynierem górnikiem, Puyo oficerem zawodowym, a Steichen malarzem — Koppitz zaczął swoją karierę jako czeladnik w zakładzie fotograficznym i będzie całe życie wierny fotografii. Zmarł jako profesor wiedeńskiej „Graphische Lehr und Versuch Anstalt”.

Koppitz urodził się w roku 1884. Po krótkiej pracy w zakładzie fotograficznym rozpoczął studia w „Graphische Lehr und Versuch Anstalt” w Wiedniu, po ukończeniu której zostaje kolejno asystentem, wykładowcą i profesorem uczelni. Jest niewątpliwą zasługą Rudolfa Koppitza, że „Graphische Lehr und Versuch Anstalt” w Wiedniu stała się w okresie po I wojnie światowej najpoważniejszym ośrodkiem fotografii na świecie, zarówno naukowej jak i artystycznej. Rudolf Koppitz zmarł w roku 1936 w Wiedniu.

Dorobek artystyczny Koppitza jest ogromny. Na kilka lat przed jego śmiercią na urządzonej w Wiedniu wystawie pod tytułem „Land und Leute” (ziemia i ludzie) zgromadzono pięćset obrazów! Inny zestaw jego prac pochodzących z wcześniejszego okresu jego twórczości — „One Man Show” — spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem na całym świecie i — jak wyraził się jeden z krytyków — więcej zrobił dla rozwoju fotografii artystycznej niż wszystkie razem wzięte, dotychczasowe wystawy indywidualne.

Stanisław Sommer

VI Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej



INKUNABULY

Grażyna Wyszomirska

W grudniu ub. r. otwarta została w Warszawie w salach wystawowych Międzynarodowego Klubu Prasy i Książki VI Ogólnopolska Wystawa Amatorskiej Fotografii Artystycznej. Na wystawę złożyło się 250 fotogramów wybranych przez komisję kwalifikacyjną spośród 1508 prac nadesłanych przez 230 autorów. Jury przyznało szereg nagród i wyróżnień.

Nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki otrzymali:

I — zł. 1500. — **Florian Staszewski** z Gdyni za fotogram „Przed regatami”.

II — zł. 1000. — **Kazimierz Tomiło** z Zakopanego za fotogram „Zima”.

III — zł. 750. — **Barbara Fricze** z Gliwic za fotogram „Zamek w Niedzicy”.

Nagrody Zarządu Głównego PTF otrzymali:

I — zł. 1000. — **Andrzej Rytel** z Warszawy za fotogram „Kurniawa”

II — zł. 750. — **Grażyna Wyszomirska** z Poznania za fotogram „Inkunabuly”.

III — zł. 500. — **Marian Tymiński** z Gdańska za fotogram „Przebudzenie Neptuna”

2 równorzędne nagrody po zł. 1000. — Komitetu dla Spraw Turystyki za najlepszy fotogram z dziedziny zabytków i za najlepszy krajobraz przyznane zostały **Tomaszowi Szpakowi** z Gdyni za „Gdańsk ulica Piwna” i **Ryszardowi Schrammowi** z Poznania za „Poranek w Beskidach”.

Nagrody CRZZ otrzymali:

I — zł. 1200. — **Bronisław Lachowicz** z Sierakowa za fotogram „Traktorzysta”.

II — zł. 1000. — **Henryk Karpiński** z Gdyni za fotogram „Codzienna praca WKP”

2 III po zł. 700. — **Piotr Janik** z Gliwic za fotogram „Dziewczynka z lalką” i **Władysław Werner** z Zakopanego za fotogram „Na sali operacyjnej”.

IV — zł. 600. — **Stefan Olejniczak** z Białogardu za fotogram „Taniec”.

V — zł. 500. — **Wacław Żabicki** z Łodzi za fotogram „Na Wiśle”.

Nagrodę ZPAF zł. 1000. — przyznano **Aleksandrowi Mysińskiemu** z Krakowa za fotogram „Żyto w podstawkach”.

Wyróżnione zostały następujące prace:

„Obrona” **Karola Alchimowicza** z Bydgoszczy
„Skalisty krajobraz” **Czesława Bankiewicz** z Częstochowy

„Winniczek” **Tadeusza Doszli** z Krakowa

„Góralski fartuszek” i „Groszki” **Jana Fricze** z Gliwic

„Stara baszta” **Aleksandra Górskiego** z Gliwic

„Zabawa” **Janusza Majewskiego** z Krakowa

„Ratusz w Zamościu” i „Ruiny zamku w Janowcu” **Jana Mazurkiewicza** z Lublina

„Chata za wsią” **Adama Miratyńskiego** z Krakowa

„Ścieżka do lasu” **Aleksandra Mysińskiego** z Krakowa

„Zima w Beskidach” **Józefa Pysza** z Bielska

„Żeglarskie ognisko” **Andrzeja Rytla** z Warszawy

„Pod światło” **Bronisława Schlabsa** z Poznania

„Spojrzenie znad warsztatu” **Jerzego Sierosławskiego** z Rabki

„Kołatka” **Janusza Szszerbatki** z Warszawy

„Drzewa w śniegu” **Henryka Zielińskiego** z Torunia

„Swinica” **Witolda Zubrzyckiego** z Sopotu.

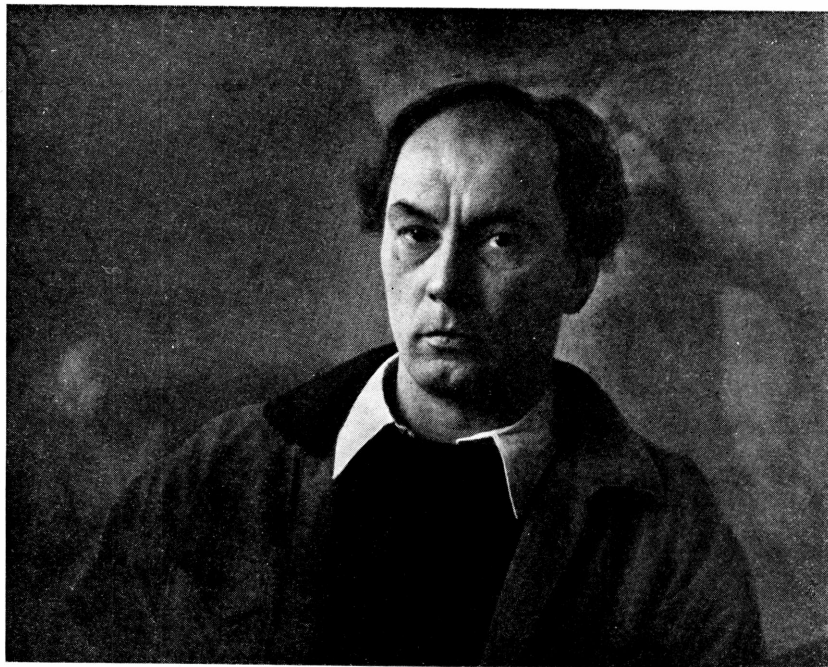
W następnym numerze „Fotografii” zamieścimy obszernie omówienie wystawy.

POWRÓT Z PRACY

Mieczysław Kaluszyner



Jak wywołuję negatywy?



PROF. JERZY BANDURA

Józef Rosner

Kontynuując wypowiedzi czołowych polskich fotografików o technice wywoływania — podajemy w bieżącym numerze wypowiedź Józefa Rosnera.

1) Materiał negatywowy: błony formatowe, cięte oraz małoobrazkowe. Wywoływacze w zależności od rodzaju materiału — sporządzone samodzielnie (metol, metol-hydrochinon, hydrochinon + wodorotlenek lub węglan, glicyna + wodorotlenek lub węglan, amidol; do małoobrazkowych — parafenylenodwuamina, ortofenylenodwuamina, metol + siarczyn, pirokatechina lub fabryczne — Rodinal i Ultrafin SF.

Do wywoływania przewlekłego błon ciętych w tanku glicyna + węglan potasu bez bromku potasu (czas wywoływania 15 do 30 minut) lub metol-hydrochinon (Agfa 45) — czas wywoływania w 18°C 12 min. Do reprodukcji kreskowych na kliszach lub filmach fotochemicznych hydrochinon + wodorotlenek potasu — czas wywoływania w 18°C około 2 min. Do zdjęć o silnych kontrastach pirokatechina z węglanem potasu — czas wywoływania w 18°—20° — 18 do 20 minut. Pirokatechina + wodorotlenek potasu do zdjęć krótko naświetlonych oraz do filmów małoobrazkowych.

Błony cięte wywoływane są w tanku 12 litrowym lub w kuwetach, małoobrazkowe w Correxie.

Kontrola przebiegu wywoływania negatywów formatowych przy ciemnozielonym świetle (co parę minut), negatywy małoobrazkowe wywoływane na czas.

Przy wywoływaniu w kuwecie — w jednym litrze wywoływacza około 12 błon 9×12 cm. Wywołując w tanku do 250 błon 9×12 w 12 litrach płynu, — czas wywoływania po 100 błonach przedłużony do ok. 20 minut, po 200 do 25 minut. Trwałość wywoływacza Agfa 45 do 9 miesięcy.

Wszystkie wywoływacze sporządzane na wodzie przegotowanej. Roztwór zdekantowany po 24 godzinach z nad osadu.

2) Po wywołaniu płukanie 30 sek. w wodzie bieżącej bez kąpeli przerywającej, używanej jedynie przy pozytywach i diapoztywach (2% roztwór kwasu octowego lub 4% roztwór pirosiarczyny potasu).

3) Utrwalanie w kwaśnym utrwalaczu około 30 minut. W 1 litrze utrwalacza około 50 błon 9×12 cm.

4) Kąpiel garbująca tylko w wyjątkowych przypadkach.

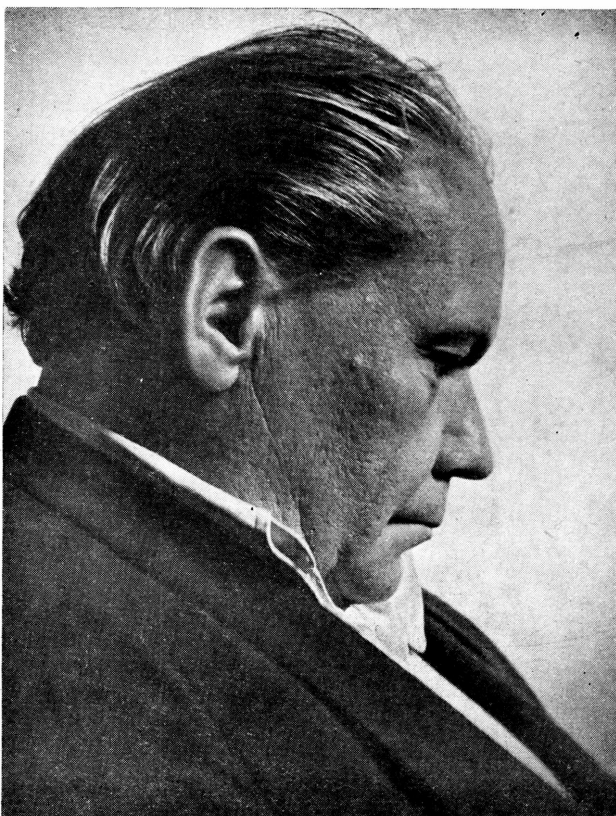
5) Płukanie około 40 min. w wodzie bieżącej. Kontrola płukania roztworem 1:1000 nadmanganianu potasu.

6) Osłabianie i wzmacnianie tylko w wyjątkowych przypadkach — jedynie błony formatowe.

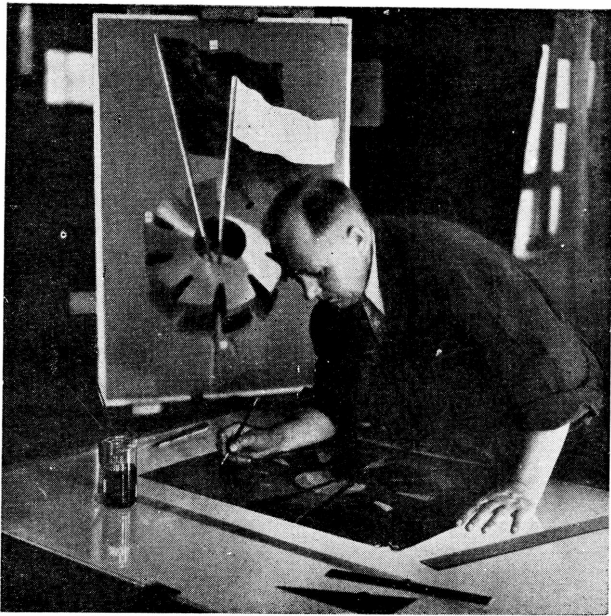
Regeneracja srebra z zużytego utrwalacza za pomocą płytek miedzianych, na których po paru dniach osadza się osad srebra.

ART. MALARZ ŻEBROWSKI

Józef Rosner



Wystawa fotografii amatorskiej w DSP



RETUSZER PRZY PRACY

Jan Krauze

Fotografia, jako miła i kulturalna rozrywka z każdym rokiem zdobywa sobie w Polsce coraz liczniejszą rzeszę amatorów. Pociągającym objawem jest fakt, że amatorzy zarzucają bezmyślne „pstrykanie”, co z kolei przyczynia się do podniesienia wartości artystycznej ich fotografii. Zaczynają szukać nowych tematów o wysokich walorach artystycznych, interesują się fotografią obrazującą życie człowieka na codzień — przy pracy w warsztacie, na budowie czy przy biurku.

W porównaniu z okresem przedwojennym, kiedy fotografia amatorska była rozrywką niewielkich, obecnie poziom jej wzrósł dzięki udostępnieniu szerokim masom. Wyrazem tego była otwarta w dn. 22.11. br. wystawa Koła Fotograficznego i Koła Plastyków przy Zakładach Graficznych „Dom Słowa Polskiego”. Wystawione fotogramy świadczą o stałym wzroście kultury fotografii amatorów tego młodego, bo dopiero w ubiegłym roku założonego Koła. Amatorzy fotografii z DSP na zebraniu inauguracyjnym swojego Koła zobowiązali się w każdym roku urządzać wystawę. Ambicją wszystkich członków było przygotowanie dobrego materiału na wystwę o przemysłowej

tematyce i walorach artystycznych. Chcąc wciągnąć do pracy jak największą ilość amatorów fotografii z terenu swojego zakładu, zarząd Koła zamieścił w gazecie zakładowej artykuł pod tytułem „Refleksje powakacyjne”. W artykule zachęcono amatorów do przejrzenia negatywów zdjęć zrobionych w czasie urlopów wakacyjnych, wczasów, wycieczek i przekazania ich do wglądu Komisji, która z kolei wytypowała najlepsze prace na wystawę. Należy podkreślić koleżeńską i kolektywną współpracę biorących udział w wystawie amatorów. Bar-

dziej zaawansowani pomagali kolegom słabszym przy wykonywaniu powiększeń fotogramów.

Na otwarcie wystawy zaproszeni zostali przedstawiciele ZPAP, ZPAF, PTF i mies. „Fotografia”.

Otwarcia wystawy dokonał przewodniczący Koła Fotograficznego ob. Sitek.

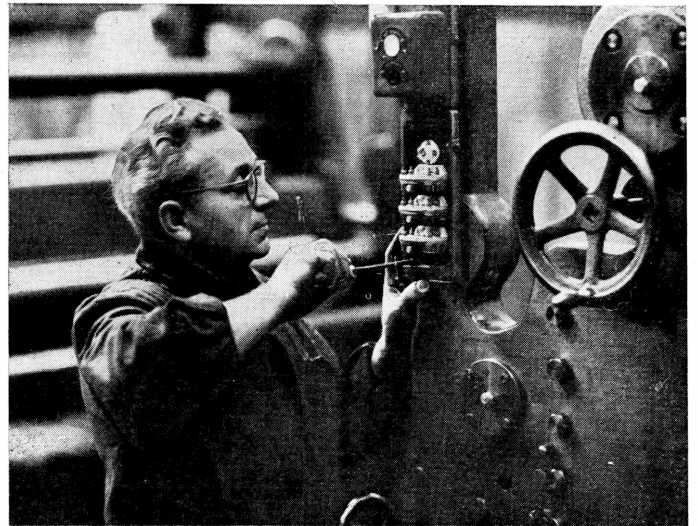
W swoim przemówieniu poruszył kol. Sitek bardzo ciekawe zagadnienie, jakim jest fotografia barwna, nad którą Biuro Studiów DSP pod kierunkiem inż. Rudzińskiego prowadzi obecnie doświadczenia. Kol. Sitek wyraził między innymi żal, że w Wystawie bierze udział jeszcze stosunkowo mała ilość pracowników tak dużego zakładu jakim jest DSP, podkreślając jednocześnie wpływ prac amatorskich z dziedziny plastyki i fotografii na smak artystyczny pracowników.

Po dokładnym i wnikliwym obejrzeniu wystawy jury wybrane spośród zaproszonych plastyków i fotografików oraz władz Zakładowych DSP wytypowało najlepsze prace w dziedzinie fotografii przyznając pierwszą, drugą, dwie trzecie i dwie czwarte nagrody. Na szczególne wyróżnienie zasłużyły prace kol. kol. Sitka i Krauze. Ciekawe były również prace kol. kol. Lehmana, Daty, Badowskiego i Lesisza. Należy z zadowoleniem stwierdzić, że wszyscy uczestnicy wystawy podkreślali zgodnie wzrost poziomu wystawy w porównaniu z poprzednią, która zorganizowana była przed dwoma laty, jeszcze przed powstaniem Koła Fotograficznego.

Znawcy fotografii zwrócili uwagę na fakt, że poziom artystyczny wystawionych fotogramów niewiele odbiegał od poziomu prac na dużych ogólnokrajowych wystawach. Szczególnie podobają się prace pt. „Na Krakowskim Rynku” — kol. Sitka, „Zakładanie rastra” — kol. Krauze, „Monter” — kol. Daty, „Brzozy” — kol. Badowskiego oraz „Kuchnia” kol. Lesisza.

Należy tylko życzyć amatorom z DSP w ich pracy nad podniesieniem poziomu fotografii dalszych nowych osiągnięć i sukcesów. Również przeprowadzone prace nad fotografią barwną wymagają słów uznania i pochwały, jest to bowiem temat wdzięczny, ale zarazem trudny.

D. W.



MONTER

Wilhelm Data



BRZOZY

Zbigniew Badowski

Skrzynka techniczna

Skrzynka techniczna w bieżącym numerze poświęcona jest zagadnieniu zastosowania trudno dostępnych chemikaliów innymi — łatwiej dostępnymi. Zaopatrzenie rynku fotograficznego w chemikalia przedstawia się źle. W sklepach można dostać jedynie konfekcjonowane wywoływacze (w bardzo skąpym asortymencie), utrwalacz, osłabiacz Farmera, wzmacniacz miedziowy oraz kąpiel tonującą w kolorze sepia. Bardzo rzadko spotyka się wywoływacze produkowane w NRD (Rodinal), a z chemikaliów metol i hydrochinon. Szereg chemikaliów produkowanych w Polsce — wymienię chociażby tak potrzebne w fotografii jak żelazocyjanek potasu, nadmanganian potasu, dwuchromian potasu i inne nie są rozprowadzane poprzez sklepy fotograficzne i nabycie ich przez fotoamatorów jest bardzo utrudnione. Fotoamatorzy radzą sobie jak mogą — otrzymujemy listy z których wynika, że robią oni liczne próby zastępowania chemikaliów spotykanych w receptach innymi — nie zawsze właściwymi. W każdym numerze odpowiadamy na listy czytelników związane z tym zagadnieniem — poruszane tematy mogą także zainteresować innych czytelników.

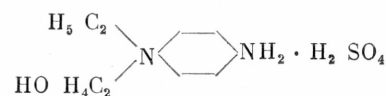
Ob. Roman Woźniakiewicz z Warszawy i inni czytelnicy zapytują, jakie chemikalia wchodzące w skład wywoływaczy można zastępować innymi bez zmiany własności kąpiei. Jak wiadomo, w skład wywoływaczy wchodzi cztery zasadnicze grupy chemikaliów: sub-

stancja redukująca, przyspieszająca, konserwująca i klarująca. O charakterze wywoływacza decyduje w dużym stopniu reduktor. Z tego też powodu zastąpienie podanego w receptce reduktora innym (np. metolu hydrochinonem) pociąga za sobą zawsze mniej lub więcej istotne zmiany własności kąpiei. Możliwa jest zamiana substancji przyspieszających — alkaliów, ale tylko w pewnych granicach. Nie można zastępować silnych alkaliów słabymi i odwrotnie, a więc nie można zastąpić np. wodorotlenku sodu węglanem sodu lub potasu, ponieważ własności kąpiei ulegną zmianie. Dopuszczalne jest natomiast zastąpienie węglanu lub wodorotlenku sodu odpowiednim związkem potasu. Można np. zamiast węglanu sodu użyć węglanu potasu, biorąc go oczywiście w odpowiedniej proporcji. Tabelkę, ułatwiającą przeliczenie podaliśmy w numerze wrześniowym z 1953 r. „Fotografii” — znajduje się ona zresztą w szeregu podręczników. Uwaga! Nie można używać w kąpielach wywołujących węglanu amonu ani bromku amonu — może to być przyczyną wystąpienia zadymienia.

W szeregu przepisów wywoływaczy drobno ziarnistych spotyka się jako substancje alkaliczne boraks, fosforany sodowe itp. Zastępowanie tych składników innymi nie jest zalecane — może się to odbić ujemnie na pracy wywoływacza. Jako składnik konserwujący spotyka się w wywoływaczach siarczyn sodowy,

kwaśny siarczan sodowy i pyrosiarczan potasu lub sodu. Wzajemne zastępowanie tych chemikaliów nie ma wpływu na działanie wywoływacza. Należy jednak pamiętać, że pyrosiarczan posiada odczyn kwaśny i wymaga zwiększenia zawartości alkaliów w kąpiei. Każdy gram pyrosiarczanu wymaga dodatkowego dodania 1,2 g sody lub 0,36 g wodorotlenku sodu. Najczęściej używaną substancją klarującą jest bromek potasu, który można zastąpić odpowiednią ilością bromku sodu. Oczywiście, że można zastępować sole bezwodne krystalicznymi i odwrotnie, w zależności od tego w jakiej postaci są one dostępne. Odpowiednie przeliczenia podane są w numerze wrześniowym „Fotografii” z roku 1953.

Ob. Kazimierz Buczkowski z Chorzowa zapytuje, czym można zastąpić dwuetyloparafenylenodwuaminę w wywoływaczach do filmów barwnych oraz dlaczego nie stosuje się do tego celu parafenylenodwuaminy. Dwuetyloparafenylenodwuamina (prawidłowa nazwa N,N dwuetyloparafenylenodwuamina) jest składnikiem wywoływaczy do filmów barwnych. Redukując naświetlony bromek srebra do srebra metalicznego utlenia się, przy czym produkty jej utlenienia wchodzi w reakcję z znajdującymi się w poszczególnych warstwach emulsji tzw. komponentami niedyfundującymi tworząc odpowiednie barwniki. W poszczególnych warstwach emulsji tworzą się w ten sposób obrazy jednobarwne, tak dobrane, aby razem możliwie wiernie odtwarzały barwy fotografowanego obiektu. Barwa obrazów poszczególnych warstw zależy w dużym stopniu od budowy chemicznej reduktora i jego produktów utlenienia. Produkty utlenienia niewielu zresztą reduktorów wchodzi w reakcję z komponentami niedyfundującymi emulsji barwnej. Z tego też powodu zastąpienie N,N dwuetyloparafenylenodwuaminy innymi reduktorami nie jest możliwe. Jedynie N,N etylo-oksetylo-parafenylenodwuamina jest reduktorem, który może być użyty w jej zastępstwie. Jest to jednak związek w Polsce jeszcze trudno dostępny. Posiada on jednak tę zaletę w porównaniu z N,N dwuetyloparafenylenodwuaminą, że nie oddziałuje szkodliwie na skórę i z tego też powodu jest polecany do obróbki wielowarstwowych papierów fotograficznych. Oto wzór N,N etylo-oksetylo-parafenylenodwuaminy



Oble wymienione substancje występują w handlu przeważnie w postaci siarczanów. Zamiast siarczanów można również użyć chlorowodorów.

Ob. Janina Petelska z Łodzi zapytuje, czy możliwe jest zastąpienie w technikach chromianowych, a zwłaszcza w gumie dwuchromianu potasu dwuchromianem amonu. Zamiana, w tym przypadku, soli potasowej na amonową nie wpływa na własność kąpiei uczulającej.

Czytelnicy z Radomia zapytują, w jaki sposób można zregenerować zużyty tiosiarczan, aby po oddzieleniu srebra użyć go powtórnie do utrwalania. Regeneracja srebra z zużytego utrwalacza jest problemem ważnym z gospodarczego punktu widzenia i będzie przedmiotem osobnego artykułu. Nieopłacalna i trudna do przeprowadzenia jest natomiast regeneracja utrwalacza, to znaczy doprowadzenie go do takiego stanu, aby po oddzieleniu srebra mógł on być powtórnie użyty.

Ob. Henryk Ruż z Olsztyna. W receptach osłabiaczy można zastąpić nadsiarczan amonu nadsiarczanem potasu, natomiast nie można zastąpić żelazocyjanu potasu żelazocyjankiem. Działanie żelazocyjanu potasu polega na utlenieniu srebra metalicznego tworzącego obraz fotograficzny i przeprowadzeniu go w połączenia rozpuszczalne w kąpiei osłabiającej. Żelazocyjanek nie posiada własności utleniających. Dla orientacji przypominamy, że żelazocyjanek potasu jest czerwony, a żelazocyjanek żółty.

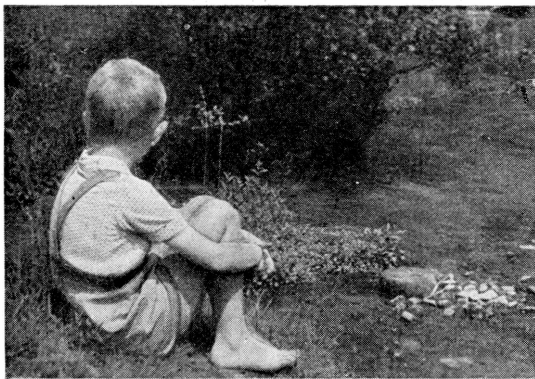
Ob. Juliusz Kępka z Warszawy zapytuje co to jest elon, składnik kąpiei wywołujących podawanych w literaturze zagranicznej. Elon jest jedną z nazw handlowych popularnego metolu.

S. S.

KUCHNIA TURYSTYCZNA

Zdzisław Lesisz





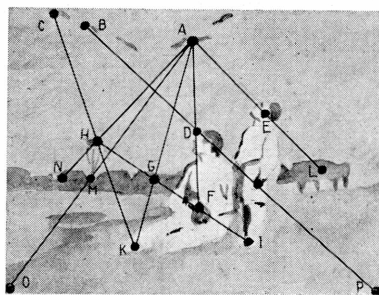
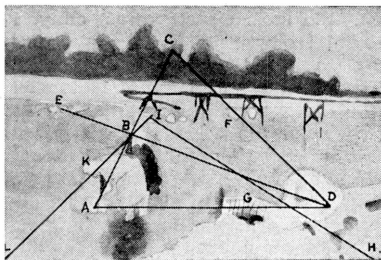
W SAMOTNOŚCI

Andrzej Bem

Gawędy o kompozycji



Janina Nizowska



Temat, który dziś pragnę omówić, dotyczy zagadnienia niejednokrotnie poruszanego dorywczo w naszych „Gawędach”, a mianowicie „linii wiążących”. Już nieraz mówiliśmy o „kompozycji przekątnowej”, gdzie na prostej, łączącej dwa przeciwległe kąty pola obrazu leży dwa lub więcej elementów obrazu, najczęściej temat główny i odpowiednik, jak np. na zdjęciu „W samotności” A. Bema z Częstochowy. Linia prosta, łącząca głowę dziecka i kamień widoczny w dolnym prawym rogu pokrywa się prawie z przekątną obrazu. Linie tę nazwiemy właśnie „linią wiążącą”. Jest to linia, którą sobie tylko wyobrażamy, w rzeczywistości na obrazie ona nie istnieje. „Linia wiążąca” najczęściej jest odcinkiem linii prostej, jednakże nie

zawsze, jak się przekonamy z dalszego ciągu „Gawędy”.

Jakie zadanie spełniają „linie wiążące”? Jak sama nazwa wskazuje, wiążą one poszczególne elementy obrazu w jedną całość. Obraz w ten sposób zbudowany daje wrażenie zwarte, obrazowi zaś bez „linii wiążących” brak skupienia, brak czytelności. „Linia wiążąca” powstaje w obrazie wówczas, gdy leżą na niej przynajmniej trzy jego elementy. Rogi pola obrazu możemy również uważać za elementy kompozycji.

Przeanalizujemy pod tym kątem widzenia zdjęcie bez tytułu J. Nizowskiej z Chrzanowa. Możemy na nim odczytać szereg „linii wiążących”. ABC — łączą praną bieliznę, głowę jednej z kobiet i szczyt drzewa, EBD — gęsi na brzegu, głowę kobiety i stertę bielizny, DFC — stertę bielizny, drugą grupę gęsi i szczyt drzewa, IGH — róg zdjęcia, balie i trzecią grupę gęsi, wreszcie LKBI (niezupełnie prostą) — drugi róg zdjęcia, głowy obu praczek i grupę gęsi. Zdjęcie to, aczkolwiek posiada inne niedociągnięcia kompozycyjne, jest zwarte i czytelne. Jednakże mimo „linii wiążących” wzrok nasz nie pada od razu na motyw najważniejszy: na ręce piorące bieliznę. Wynik taki zostałby osiągnięty wtedy, gdyby większość „linii wiążących” zbiegała się w tym punkcie. Zasada „linii wiążących” jest jednym z najważniejszych elementów kompozycji malarzkiej. Klasycznym tego przykładem jest „Lekcja anatomii” Rembrandta. Tam „linie wiążące”, rzucają się wprost w oczy: jedna z ich grup łączy się na operowanej ręce, druga na twarzy wykładowcy.

Jednakże, jak każdy inny sposób komponowania, tak i stosowanie „linii wiążących” winno być stosowane z umiarem, gdyż nie sposób jest ważny, lecz cel przy pomocy tego sposobu osiągnięty.

Przyjrzyjmy się przepięknie skomponowanemu obrazowi „Bociany” wielkiego polskiego malarza realisty J. Chelmońskiego. Widzimy na nim świadome i celowe zastosowanie „linii wiążących”. Dwie grupy bocianów A i B—C, mimo, że są nikłymi plamami w stosunku do reszty obrazu, są zdecydowanie motywem głównym, przy czym grupa A, centralna, podkreślona jest jako kompozycyjnie ważniejsza. Tu zbiegają się proste NHA, OMA, KGA, FDA oraz LEA. Grupa C—B wiąże jedynie dwie zdecydowanie dostrzegalne proste: KHC i PDB, które zresztą nie zbiegają się w jednym punkcie. Aby kompozycja nie była zbyt szablonowa, aby wzbogacić układ obrazu, malarz wprowadził jeszcze jedną „linię łączącą” HGFI, urozmaicającą kompozycję. Oczywiście fotograf, komponując obraz w czasie zdjęcia ma niejednokrotnie kilka sekund na jego wykonanie, gdy malarz opracowuje swoją kompozycję często całymi miesiącami, zrozumiała więc jest rzeczą, że nie ma możliwości skomponowania obrazu z taką precyzją, jak mistrz pędzla. Może jednakże starać się w miarę możliwości o uzyskanie obrazu jak najlepiej skomponowanego. Z powodu tej właśnie koniecznej szybkości pracy fotograf korzysta z innych sposobów komponowania, których nie stosuje w swej pracy malarz, o których zresztą pomówimy w jednej z następnych gawęd.

Wróćmy jednak do „linii wiążących”. Wspomnieliśmy na początku, że nie musi to być bezwzględnie linia prosta. Zdarzają się czasem linie wiążące, leżące na liniach krzywych, jak łuki, linie esowe i inne. Jednakże w takim przypadku muszą one łączyć stosunkowo dużą ilość elementów, aby ich przebieg był wyraźnie dostrzegalny. Oczywiście wciąż mówimy o liniach wyobrażonych, łączących poszczególne elementy obrazu nie zaś o liniach rzeczywistych, będących elementami obrazu. Kolejną w piasku czy w śniegu, biegnącą falistą linią na obrazie jest sama motywem i nie przedstawia sobą linii wiążącej.

Dzisiejszą naszą gawędę możemy streścić w następujących punktach:

- 1) „linie wiążące” służą do skupienia kompozycji obrazu i podkreślenia tematu głównego,
- 2) „linie wiążące” są najczęściej, aczkolwiek nie zawsze, odcinkami prostymi.

Witold Dederko



Ocena nadesłanych zdjęć

Kol. Julian Liniecki z Łodzi opracował fotogram stanowiący przykład dobrze skomponowanego zdjęcia postaci ludzkiej na tle okna. Kompozycja jest prosta i bezpretensjonalna. Postać wypełnia dobrze pole obrazu. Dużą zaletą zdjęcia jest jego oświetlenie. Na miłym pożytywie zachowane zostały szczegóły zarówno jasnych jak i ciemnych miejsc. Poza oknem znajduje się mur w cieniu i dlatego tło nie jest jasne, co zdarza się często na podobnych zdjęciach. Twarz kobiety jest trochę za słabo oświetlona, skutkiem czego zlewa się z tłem. Zastosowanie nasadki zmłeczającej dało dobry wynik, jak zresztą prawie zawsze przy zdjęciach pod słońce.

„Widok na miasto” kol. Jacka Jedlińskiego z Makowa Podhalańskiego jest również portretem na tle okna, ale zdjęcie to ujęte jest w sposób odmienny. Postać znajdująca się za oknem jest wyraźnie upozowana. Na zdjęciu widzimy zbyt dużo przedmiotów, które odwracają uwagę od tematu głównego. Tło przedstawiające miasto jest niespokojne. Zupełnie niepotrzebnie pozostawiono na zdjęciu część drugiego okna z prawej strony. Odbitka zbyt kontrastowa.

Zdjęcie architektoniczne nadesłane przez kol. H. Perkowieckiego z Krakowa dobrze podkreśla przestrzenność. Pierwszy plan stanowi część filaru widocznego z prawej strony oraz latarnia znajdująca się u góry zdjęcia. Szereg kolumn „ucieka” poza obraz, co jest wadą zdjęcia. Zagadnienie to poruszone będzie w jednym z najbliższych odcinków „Gawęd o kompozycji”.

Bardzo dobrze skomponowanym zdjęciem architektonicznym są „Nowe kamieniczki Starego Gdańska” kol. Macieja Kwieka z Gdańska-Wrzeszcza. Latarnia potraktowana pierwszoplanowo podkreśla przestrzeń. Zbieżność linii pionowych nie razi, gdyż zdjęcie przedstawia zdecydowane spojrzenie w górę.

* * *

Mamy poza sobą półtora roku pracy. Osiemnaście numerów „Fotografii”. W tym czasie w Dziale „Ocena nadesłanych zdjęć” 17 razy omawialiśmy w druku prace naszych czytelników. Oceniono ponad 80 z nadesłanych zdjęć. Był to jednak stosunkowo niewielki odcinek pracy Działu, gdyż pismo nasze nie jest w stanie wydrukować wszystkich ocen. Wysłaliśmy ponadto kilkaset listów, w których podaliśmy ocenę ponad tysiąca zdjęć.

To są liczby. Za tymi liczbami kryje się wiele radości i ... kłopotów redakcji.

Zacznijmy od radości.

Korespondentów naszego Działu dzielimy na dwie kategorie: takich, którzy przysyłają swe zdjęcia do oceny tylko jeden raz i takich, którzy korespondują z nami stale. Ta druga kategoria to nasi przyjaciele, których znamy niemal osobiście, którym staramy się udzielać rady i pomocy, wraz z nimi cieszymy się ich dobrymi wynikami i postępami w fotografii. Tylko utrzymując stały kontakt z Działem, jego korespondent wynosi istotną korzyść. I wielką sprawią nam radość, gdy w każdej z nadesłanych serii zdjęć widzimy coraz lepsze wyniki. Chcielibyśmy, aby ten Dział stał się korespondencyjnym kursem fotografii i fotografii. Na podstawie obecnych wyników możemy stwierdzić, że „Ocena nadesłanych zdjęć” już staje się takim kursem.



Julian Liniecki



WIDOK NA MIASTO

Jacek Jedliński

Zagadnienia poruszane w „Ocenie” są dwójakiego rodzaju:

1) kompozycja, b) wykonanie techniczne. Zwracamy uwagę, że dla wydania sądu o technicznej stronie zdjęcia konieczny jest jego negatyw (który redakcja zawsze zwróci właścicielowi). Ponieważ w reprodukcji najczęściej giną błędy zdjęcia, stronę techniczną omawiamy z reguły listownie.

Przejdźmy teraz do kłopotów.

Główną trudnością we współpracy Działu „Oceny” z czytelnikami są zbyt skąpe listy. Chcemy wiedzieć (poza danymi technicznymi, jak marka aparatu, warunki zdjęcia, obróbka laboratoryjna itd.) jak najwięcej o samym wykonawcy zdjęcia, a więc znać jego wiek, zawód, od jak dawna fotografuje, na jakie napotyka trudności itd.

I jeszcze jedno. Prosimy o podawanie w liście dokładnie i czytelnie nazwiska i adresu autora. Na odwrocie każdego zdjęcia również należy podać imię i nazwisko, adres autora oraz tytuł zdjęcia.

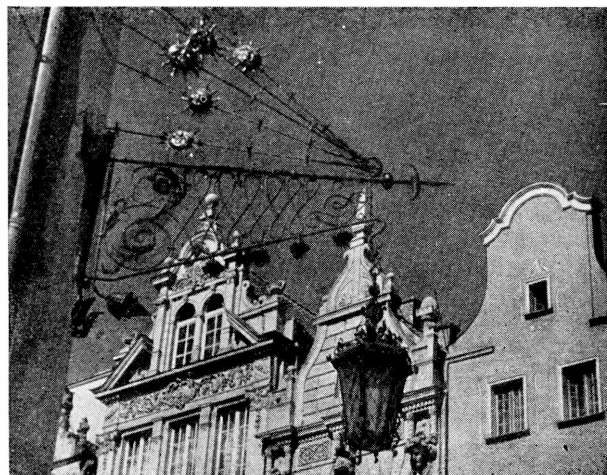
Ja



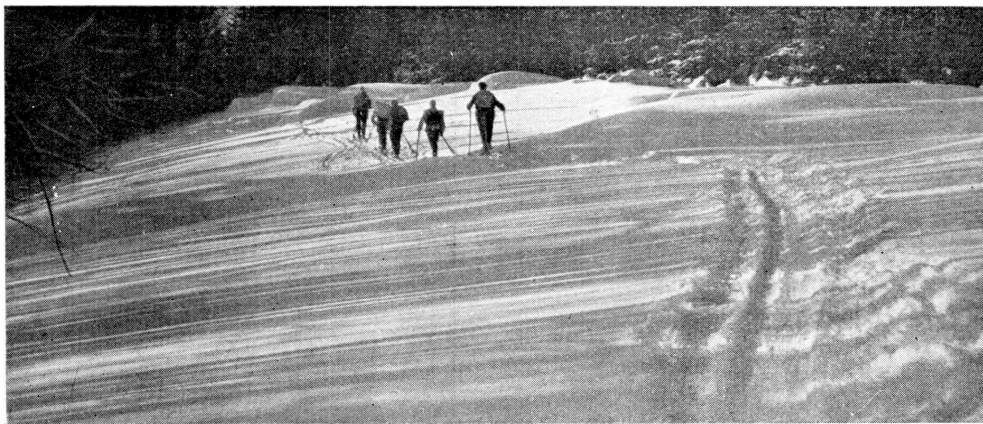
H. Perkowiecki

NOWE KAMIENICZKI
STAREGO GDAŃSKA

Maciej Kwiek



Przemysł foto-chemiczny NRD na Targach Lipskich 1954



Feliks Zwierzchowski

Na Targach Lipskich przemysł chemiczny i foto-optyczny Niemieckiej Republiki Demokratycznej przedstawił nowe osiągnięcia szczególnie w dziedzinie chemii fotograficznej.

Firma Agfa Wolfen wystąpiła z nowym filmem kolorowym, który uważany jest za największe osiągnięcie w tej dziedzinie. Jest to negatywowy film kolorowy (Agfa-color Negativfilm Ultra T), przystosowany do zdjęć zarówno przy świetle dziennym jak i sztucznym, odznaczający się wysoką czułością, odpowiadającą Iso-panowi F, a więc 17/10 DIN. W porównaniu z innymi filmami kolorowymi, film Ultra T wykazuje również lepsze oddanie barw, a przede wszystkim koloru niebieskiego.

Duże zainteresowanie wzbudziły także nowe zestawy odczynników chemicznych, np. nowy wywoływacz Agfa-Denal umożliwiający wywoływanie przy jasnym świetle ciemnicowym. Agfa-Atomal F nowy wywoływacz ultra-drobnopłamisty. Oba wywoływacze wypuszczane są w ładunkach na 200 i 600 cm roztworu. Trwałość pozytywów kolorowych podniesie specjalny środek ochronny w zestawie na 1 litr.

Fotografów zawodowych zainteresuje zapewne fakt, że Agfa wypuściła nowe zestawy wywoływaczy, jak Atomal F, na 7, 5, 35 i 70 litrów roztworu, Agfa-Denal na 5 i 7,5 litrów oraz dopełniacze dla tych wywoływaczy na 5 litrów roztworu, wywoływacz dla filmów kolorowych na 35 litrów oraz dopełniacz na 5 litrów, wywoływacz dla kolorowych pozytywów na 25 litrów (dopełniacz na 3 litry).

W medycynie znajdzie zapewne zastosowanie nowy wywoływacz dla błon rentgenowskich (Agfa-Roentgen-Operation-Entwickler) wywołujący bardzo szybko (czas wywoływania 1 min.) Jest to szczególnie ważne w przypadkach nagłych, wymagających zdjęcia np. przed operacją pacjenta.

Szerokie rzesze fotoamatorów zainteresuje nowość, z jaką wystąpiła Agfa, w postaci „urządzenia ciemni w jednej paczce” dla filmów zwijanych i małoobrazkowych. Dla filmów zwijanych wyposażenie takie składa się z: dwóch filmów, jednej menzurki na 250 cm, czterech ładunków wywoływacza Final po 200 cm każdy, dwóch pakuneczków utrwalacza, trzech miseczek 9 X 12 i zeniduru, dwóch flaszek dla przechowywania utrwalacza i wywoływacza, szczypek wiskozowych do osuszania negatywów, lampy ciemnicowej z filtrami, ramki do kopiowania 9 X 12, lejka, tabeli naświetlań, wywoływacza do pozytywów oraz pary szczypek z tworzywa sztucznego do pozytywów. Wyposażenie małoobrazkowe zawiera: dwa filmy Isopan F, dwa ładunki wywoływacza Atomal, dwa pakunki utrwalacza oraz to wszystko (z wyjątkiem kopioramki), co wyposażenie dla filmów zwijanych.

Targi Lipskie były także przeglądem nowych osiągnięć przemysłu precyzyjnego (aparaty fotograficzne, urządzenia do lamp błyskowych i elektronowych, powiększalniki itp.).

Należałoby wyrazić życzenie, aby i dla polskich fotoamatorów nowości zaprezentowane na Targach mogły być dostępne.

J. L.



KSIAŻKI

FOTOGRAFIA PORTRETOWA, Zbigniew Dłubak, str. 60, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1954.

Portret to dziedzina najbardziej pasjonująca fotoamatora — ale i bodaj najtrudniejsza, w której o rezultat prawdziwie artystyczny nie łatwo.

Opanowanie techniki zdjęcia i obróbki negatywu nie zawsze wystarcza do zrobienia dobrego portretu, o czym świadczą liczne elaboraty w witrynach wielu zawodowych zakładów fotograficznych; poprawne technicznie, „uanielone” kunsztownym retuszem są świadectwem prymitywnego gustu zepsutego na dawnych, mieszczańskich wzorach fotografii konwencjonalnej.

Tradycje D.O. Hilla, Steichena, Keighleya, Demachy, Erfurta, Karelina czy Dmitriewa niewiele znalazły kontynuatorów w naszej rodzimej fotografii, mimo iż portret zawsze interesował polskich fotografików.

Na stan powyższy złożyło się wiele przyczyn — jedną z nich był i jest brak w naszej literaturze wyczerpującego podręcznika fotografii portretowej, ujmującego zagadnienie nie tylko od kulis warsztatu, ale i od strony estetyki — estetyki portretu fotograficznego.

Praca Zb. Dłubaka, który przeszedł trudną drogę od formalizmu i surrealizmu do metody realizmu w ujęciu socjalistycznym — jest w znacznej części owocem własnych przemysleń i doświadczeń autora.

Znajdujemy w tej niewielkiej książeczce, bardzo potrzebnej — wskazówki natury technicznej i sporo trafnych spostrzeżeń estetycznych. Książka uczy i przestrzega — nie bagatelizuje tematu, nie zapewnia bałamutnie, że wystarczy kosztowna kamera i umiejętność manualna dla stworzenia portretu człowieka. Dłubak ma swoje wyraźne oblicze twórcze — nie szuka w portrecie fotograficznym analogii do malarstwa i grafiki. Szukanie „uzasadnienia przynależności fotografii do sztuki w naśladownictwie innych, pokrewnych dyscyplin” kwalifikuje jako „śmieszne i szkodliwe”. Rozwijanie sztuki fotograficznej w kierunku jej specyficznych cech uważa za naczelne zadanie współczesnego etapu fotografii artystycznej. Stawia sobie skromne zadanie zainteresowania fotoamatora sprawą portretu. Z uwagi na niewielkie rozmiary pracy szkicuje tylko zagadnienie, wystarczając jednak, aby obudzić rzetelne pragnienie współuczestnictwa w tej ciekawej choć trudnej dziedzinie fotoplastyki. Wywody swoje ilustruje autor szeregiem śmiałych portretów, stanowiących znakomite uzupełnienie publikacji.

Jako pierwsza próba samodzielnego zebrania doświadczeń w dziedzinie fotografii portretowej w ujęciu nowym, dalekim od zawodowego banału, praca Dłubaka powinna trafić do rąk każdego zaawansowanego fotoamatora i fotografa.

Niemniej jednak zagadnienie portretu fotograficznego — portretu człowieka jest nadal w literaturze naszej otwarte — czeka na obszerne, monograficzne ujęcie.

Zb. Pękołowski

FOTOGRAFIOWANIE ŻIWOTNYCH. G. J. Artiuchow i G. I. Soczalskij. Gosudarstwiennoe Izdatelstwo Sielskochozajstwiennoj Litieratury. Moskwa 1954 rok. Stron 190.

Książka Artiuchowa i Soczalskiego jest jedyną swego rodzaju pozycją w światowej literaturze fotograficznej. Omawia ona zasady fotografowania zwierząt gospodarskich z punktu widzenia potrzeb zootechniki i hodowli. Innymi słowy daje wskazówki, jak należy fotografować zwierzęta gospodarskie, aby zdjęcia przedstawiały obiektywnie ważne cechy charakterystyczne zwierzęcia i były porównywalne z innymi, zrobionymi gdzie indziej. Każdy ktokolwiek fotografował krowę lub konia np. en face i chciał uniknąć przerysowania, zdaje sobie sprawę z tego, że nie jest to wcale takie łatwe. O tym, jak wyczerpująco zostało potraktowane to zagadnienie może świadczyć fakt, że objętość książki wynosi 190 stron, przy czym bardzo niewiele miejsca poświęcono ogólnym zasadom fotografii. Między innymi bardzo dokładnie opisano fotografowanie runa owczego. Książka, będąca jak powiedziałem zupełną nowością, świadczy zarazem, że fotografia coraz śmielej wkracza w dziedziny co do których uważano, że nie mają one nic wspólnego z fotografią.

Stanisław Sommer

METODY BARWNEJ FOTOGRAFII. N. I. Kirillov i S. M. Antonow. Tłumaczyli z rosyjskiego Andrzej Wrzesiński i Tadeusz Miazga. Warszawa. Filmowa Agencja Wydawnicza, 1954 r. 132 strony. Cena zł 9,50.

„Metody barwnej fotografii” to pierwsza książka o fotografii kolorowej wydana w języku polskim. Filmowa Agencja Wydawnicza wyprzedziła Film Polski i te instytucje, od których zależy dostawa materiałów fotograficznych z zagranicy. Książka o fotografii kolorowej znajduje się obecnie na półkach księgarskich (w chwili ukazania się niniejszego numeru „Fotografii” już jej na pewno nie będzie), natomiast nie ma w sprzedaży żadnych materiałów do fotografii kolorowej. A szkoda! Jak wynika bowiem z książki Kirillowa i Antonowa, samodzielną obróbką wielowarstwowych filmów i papierów do fotografii kolorowej, aczkolwiek trudniejsza od obróbki materiałów czarno-białych, jest możliwa do przeprowadzenia nawet przez średnio zaawansowanego fotoamatora.

Książka Kiriłowa i Antonowa jest podręcznikiem wyczerpującym zagadnienie obróbki materiałów kolorowych, produkowanych w Związku Radzieckim. Pierwszy rozdział poświęcony jest ogólnym wiadomościom o fotografii barwnej na materiałach wielowarstwowych. Autorom udało się bardzo jasno wytłumaczyć nietatwe problemy związane z otrzymaniem obrazów kolorowych. Z kolei omówiono właściwości materiałów wielowarstwowych oraz po-
dano szereg praktycznych wskazówek dotyczących wykonywania zdjęć barwnych. Znakomicie opracowany jest rozdział o kopiowaniu barwnych obrazów na materiałach wielowarstwowych, niewątpliwie najtrudniejszy etap fotografii kolorowej. W dalszej części książki podana jest receptura roztworów oraz drobniawczo dokładny opis przebiegu obróbki chemicznej. Książkę kończy rozdział o przy-
czynach powstawania barwnego zadymienia (bardzo ważne z punktu widzenia praktycznego), poza tym omówione zostały właściwości podstawowych chemikaliów używanych w fotografii kolorowej.

Filmowa Agencja Wydawnicza wydała książkę bardzo starannie, a tłumaczenie nie budzi żadnych zastrzeżeń.

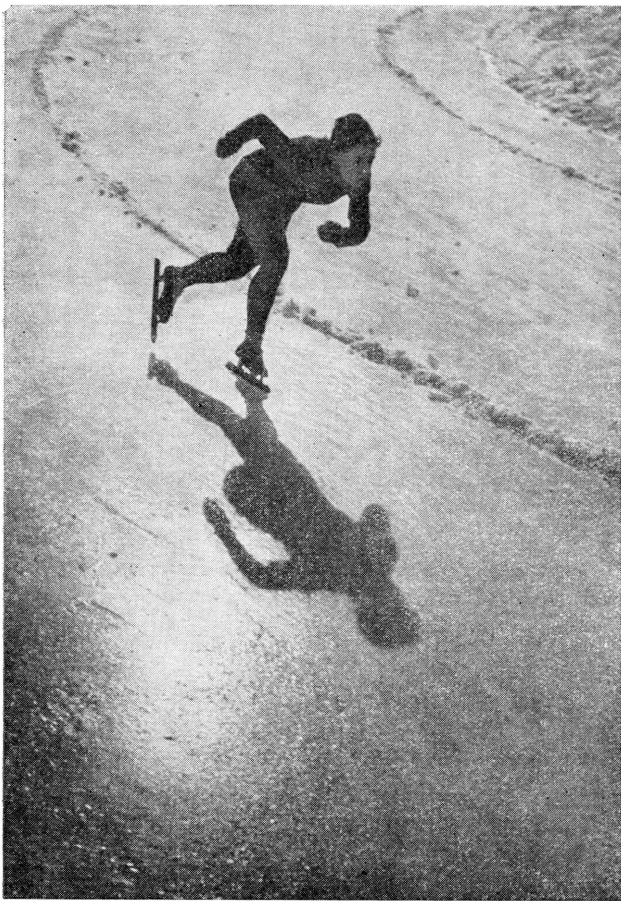
Na marginesie omawiania książki powróćmy jeszcze do spraw związanych z zaopatrzeniem rynku fotograficznego.

Zaopatrzenie w odpowiednie materiały interesujących się fotografią kolorową wydaje się

zagadnieniem bardzo ważnym, jeśli się chce, aby fotografia polska nie została o kilkanaście lat w tyle za sztuką fotograficzną innych krajów, w których fotografia kolorowa stała się równie dostępna, jak czarno-biała. Oczywiście, że zaopatrzenie wolnego rynku w materiały do fotografii kolorowej wydaje się na razie niemożliwe, ale dlaczego fotograficy zrzeszeni w związku twórczym nie otrzymują żadnych przydziałów? Doszło do tego, że jeden z wybitnych polskich fotografików posiadający piękne osiągnięcia na polu fotografii kolorowej (na materiałach kupionych na czarnym rynku), samodzielnie od paru miesięcy przygotowuje filtry korekcyjne.

Gorzkie rozważania na temat nie wesołej sytuacji amatorów fotografii kolorowej nie powinny wywołać wrażenia, że „Metody barwnej fotografii” ukazały się za wcześnie. Pomimo, że zaopatrzenie rynku w błony i papiery kolorowe opiera się w praktyce na materiałach sprzedawanych po wysokich cenach w sklepach komisowych, książka ta jest bardzo potrzebna. Nota bene, gdyby polityka wydawnicza opierała się na praktycznym stanie zaopatrzenia rynku, to wystarczyłoby wznowienie kilku książek o fotografii wydanych w roku 1920, a zwłaszcza podręczników o samodzielnym preparowaniu mokrych płyt kolodionowych i papierów białkowych

Stanisław Sommer



NA WIRAŻU

Roman Serafin

Czy wiecie, że...

Pierwsza wystawa fotograficzna odbyła się w roku 1839 we Francji.

Pierwszym towarzystwem fotograficznym było „Société Française de Photographie” założone w roku 1853, natomiast pierwszym towarzystwem fotografii artystycznej był „Le Photo-Club de Paris” założony w roku 1890.

Pomysł sprzężenia światłomierza elektrycznego z aparatem fotograficznym opublikował Anglik Burton już w roku 1881. Jednakże pomysł ten został zrealizowany dopiero w 50 lat później.

S P R O S T O W A N I E

Do artykułów. L. Muellera drukowanych w Nr 10/16 „Fotografii” wkradły się dwie pomyłki, które niniejszym prostujemy.

W artykule pt. „Aparat bez obiektywu” (str. 12) prawidłowy wzór średnicy otworu brzmi:

$$d = 2r = 1,9 \sqrt{f \cdot 1}$$

w artykule pt. „Optyka nowoczesnych aparatów fotograficznych” (str. 13) w ustępie o obiektywach lustrzanych powinno być: „...i ogniskowej 200 mm”.



KRONIKA

W miesiącu wrześniu 1954 r. zostali odznaczeni za zasługi w dziele odbudowy Stolicy na polu fotografii następujący koledzy:

1. Funkiewicz Alfred — ZPAF — odznaką złotą
2. Kupiecki Edmund — ZPAF — odznaką złotą
3. Siemaszko Zbyszek — ZPAF — odznaką złotą
4. Kaczkowski Adam — ZPAF — odznaką srebrną
5. Smogorzewski Janusz — odznaką srebrną.

W ubiegłych latach podobne odznaczenia otrzymali koledzy z ZPAF Bułhak Janusz i Jabrzemski Leonard.

W grudniu 1954 r. ukazał się 2-gi numer Biuletynu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, informujący o całokształcie pracy PTF za pierwsze półrocze 1954 r. W połowie roku PTF posiadało 16 Oddziałów Wojewódzkich, 20 Oddziałów Powiatowych i 1 Oddział Wiejski, z czego zorganizowanych w roku sprawozdawczym było 5 o ogólnej liczbie członków ponad 3.000. W tym czasie uruchomiono 26 kół przy zakładach pracy, świetlicach itp.

Zorganizowano: 20 kursów miesięcznych dla początkujących, na które w sumie uczęszczało około 400 słuchaczy oraz 6 kursów trzymiesięcznych dla zaawansowanych — o ogólnej liczbie około 100 uczestników. W 20 wycieczkach, zorganizowanych przez PTF uczestniczyło ponad 400 osób. Ponad 5.000 członków i gości uczestniczyło w 200 wieczorach dyskusyjnych. 3 publiczne odczyty skupiły ok. 500 słuchaczy. Instruktaż przeprowadzono w 26 kołach. 15 Oddziałów posiada własne biblioteki fachowe.

Zarząd Główny oraz Oddziały rozprowadziły w tym okresie między swych członków około 4.000 sztuk błon fotogr. oraz inne materiały na łączną sumę ponad 46.000 zł.

Zorganizowano 14 oddziałowych wystaw fotograficznych oraz ogłoszono 2 konkursy.

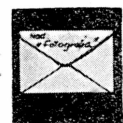
Szkoda, że Biuletyn za I półrocze ukazał się dopiero w grudniu. Należy przypuszczać, że w ciągu II półrocza dane zawarte w Biuletynie uległy poważnym zmianom.

W listopadzie r. ub. Koło fotograficzne przy WDK Zw. Zaw. w Kielcach urządziło wystawę fotografii amatorskiej. Liczy ona 180 prac, głównie członków Koła.

W Gorlicach otwarto wystawę „Turystyka w służbie mas pracujących w okresie 10-lecia Polski Ludowej”.

W listopadzie zorganizowano Koło PTF w Rabce.

Wielkie zadowolenie wśród szerokich rzesz fotoamatorów wywołał fakt pokazania się na rynku powiekszalników polskiej produkcji — „Krokus”.



Odpowiedzi redakcji

Ob. Mieczysław Fraczek — Łódź. Samodzielne sporządzenie emulsji światłoczułej jest trudne i możliwe jedynie w przypadku emulsji pozytywowej. Sposób sporządzenia emulsji tzw. cyjanotypowych podawaliśmy w numerze 12/18 „Fotografii” — „Techniki żelazowe”, sposób sporządzenia emulsji chromianowych do tzw. technik szlachetnych będzie podany w najbliższych numerach.

Samodzielne sporządzenie emulsji do fotografii kolorowej jest niemożliwe. Są one wyrabiane jedynie przez parę największych wytwórni fotochemicznych na świecie.

Ob. Kazimierz Kram — Opole. Nasadka „Magnar” przeznaczona jest do aparatu Rolleiflex 6X6 cm. Nie nadaje się ona do Rolleiflexa 4X4 cm.

Ob. Juliusz Pilarski — Gliwice. Adurol — substancja redukująca spotykana w niektórych receptach wywoływaczy — produkowana była przez firmy Hauff, Schering i Merck. Wywoływacze z Adurolem były popularne około roku 1930, obecnie straciły na znaczeniu.

Adurol nie jest ani sprowadzany do Polski, ani wyrabiany w Polsce.

Ob. Henryk Bator — Warszawa. Sól dwusodowa kwasu etyleno-dwuamino-czterooctowego używana jest do wywoływaczy filmów barwnych jako substancja zmniejszająca wodę, poza tym usuwa ona szkodliwy wpływ śladów miedzi i żelaza w wodzie, powodujących barwne zadymienia.

Czytelnik z Warszawy podpisujący się Roman Rom proszony jest o podanie dokładnego adresu. Odpowiadamy listownie.



NA KRAKOWSKIM RYNKU

Henryk Sitek

CENA
5 zł

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 urzędy pocztowe oraz listonosze. Rękopisów i fotogramów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego” Warszawa, Zam. 7033/c. Podpisano do druku dn. 3.1.55. B-6-1001